



**Valquíria Luna Arce Lima**

## **ITINERÁRIOS DE BLOOM**

**Estudo de *Uma viagem à Índia a partir da poética do movimento***

### **Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Rio de Janeiro  
Abril de 2016



**Valquíria Luna Arce Lima**

**Itinerários de Bloom - Estudo de Uma viagem à  
Índia a partir da Poética do Movimento**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Lara Nogueira da Silva Leal**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Júlia Vasconcelos Studart**

UNIRIO

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Valquíria Luna Arce Lima**

Licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela UEA (Universidade do Estado do Amazonas) em 2013. Integrou o grupo Cátedra Amazonense de Estudos Literários (CAEL), como revisora do periódico "Contra Corrente: Revista de estudos literários" e organizadora das edições II e III do Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário (2011 e 2012) e do Simpósio Internacional Margens & Periferias (2011). Foi bolsista de iniciação científica dos projetos "Estudo da Variedade Urbana Culta em Manaus" (2009), "A feminina palavra muda na guerra de 'Um homem: Klaus Klump'" (2010) e "Musicalidade e Estrutura Musical de Pensamento na Obra de Luiz Bacellar" (2012), este último lhe rendeu um artigo que foi publicado como capítulo do livro "Alteridade Consoante: Estudos sobre Música, Literatura e Iconografia" (1ed. Manaus: FAPEAM/ PPGLA/ Valer, 2013).

### Ficha Catalográfica

Lima, Valquíria Luna Arce

Itinerários de Bloom: estudo de Uma viagem à Índia a partir da poética do movimento / Valquíria Luna Arce Lima ; orientador: Alexandre Montauray Baptista Coutinho. – 2016.

74 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Uma viagem à Índia. 3. Poética do movimento. 4. Estrutura narrativa irônica. I. Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## Agradecimentos

Ao Professor Alexandre Montauray Baptista Coutinho, pela orientação.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios (materiais e simbólicos) concedidos.

Aos meus:

Mãe e Pai, que sempre me deixaram voar.

Irmã, por ser meu peixinho e pequeno Buda.

Amigos do Rio, por não me deixarem ir embora e por, muitas vezes, acreditarem mais em mim que eu mesma.

(especialmente Lucas, Gabriel e Julia,  
por me darem casa, colo e lar nessa cidade)

Amigos de Manaus (mesmo os que se espalharam por aí),  
por me deixarem saber que meu território amoroso é amplo e resistente.  
(especialmente à Pri, porque a gente conseguiu)

Professores.

## Resumo

Lima, Valquíria Luna Arce; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. **Itinerários de Bloom: estudo de *Uma viagem à Índia a partir da poética do movimento***. Rio de Janeiro, 2016. 74p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem por objetivo analisar a epopeia *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*, 2010, do escritor português Gonçalo M. Tavares, a partir da ideia de uma poética do movimento, conceito insinuado pelo autor e lido pela pesquisadora Júlia Studart, em análise sobre a obra de M. Tavares, como proponente de seu método de escrita. O estudo gira em torno de dois pontos centrais: a transitividade discursiva da obra dentro do cânone histórico-literário ocidental - especificamente, em seu diálogo com o épico camoniano *Os Lusíadas* -, e o trânsito também entre os gêneros literários; lidos - como dentro de uma estrutura narrativa irônica - como um questionamento à relação com os discursos históricos.

## Palavras-chave

*Uma viagem à Índia*; poética do movimento; estrutura narrativa irônica

## Abstract

Lima, Valquíria Luna Arce; Coutinho, Alexandre Montaury Baptista (Advisor). **Bloom Itineraries: a study of *Uma viagem à Índia***. Rio de Janeiro, 2016. 74p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to analyze the book *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*, 2010, by the portuguese writer Gonçalo M. Tavares, from the ideia of a *moving poetry*, a concept implied by the author and read by Julia Studart, in analysis of Tavares' work, as a proponent of his writing method. This study revolves around two points: the discursive transitivity of the book within the Western historical and literary canon - specifically, in its dialogue with Camões' epic *Os Lusíadas* -, and also the transitivity between literary genres; all being read - through an ironic narrative structure - as a challenge to the relationship with historical speeches.

## Keywords

*Uma viagem à Índia*; *moving poetry*; ironic narrative structure

## Sumário

1. Introdução	09
2. Da Poética do Movimento e da Ironia	
2.1. Estrutura Narrativa Irônica	19
3. Da relação com o Cânone	23
3.1. <i>Os Lusíadas</i> : a primeira viagem à Índia	27
3.2. Um olhar irônico sobre o Cânone	32
4. Movimento entre os gêneros: ensaio épico	40
4.1. Ensaio: movimente-se como queira	41
4.1.1. O caos e o "vazio" como reflexo epistêmico contemporâneo	43
4.2. Gênero lírico	48
4.2.1. Do ritmo (que é também imagem)	48
4.3. O <i>índice-itinerário</i> : o lírico pontual no narrativo	52
4.4. A ironia da forma (ou de volta à ironia)	58
5. Conclusão	63
6. Referências Bibliográficas	67
7. Anexo - Lista de conceitos presentes no <i>índice-itenário</i>	73

*Viajar não serve muito para entender (isso eu sei faz tempo; não precisei vir até o Extremo Oriente para me convencer disso), mas serve para reativar momentaneamente o uso dos olhos, a leitura visual do mundo.*

Ítalo Calvino, *Coleção de areia*



## 1. Introdução

*Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)* é uma epopeia do autor português Gonçalo M. Tavares, cuja primeira edição data de 2010. Trata-se de uma longa narrativa aos moldes do clássico canônico da literatura portuguesa *Os Lusíadas* (Luís Vaz de Camões, 1572). Assim como o livro de Camões, a epopeia contemporânea é dividida em dez cantos e estruturada em estrofes e versos. A fábula que se conta na epopeia pós-moderna também se assemelha à do clássico quinhentista, a se iniciar pelo mote "uma viagem de Portugal à Índia e seu retorno", e também quanto à ordem das tragédias e a natureza dos fatos narrados.

O tom da narrativa, porém, é completamente distinto nas duas obras, assim como o teor semântico das imagens narrativas e poéticas. Se em *Os Lusíadas* narra-se a história da descoberta da rota marítima de Portugal à Índia pela esquadra de Vasco da Gama, a viagem narrada na fábula contemporânea é muito menos grandiosa (ao menos em proporções de esforços contra a natureza), e conta "apenas" a viagem de um homem - Bloom - em busca de "sabedoria e esquecimento" (Tavares, 2010).

Ambas as narrativas se iniciam em *media res*, tendo partido de Lisboa, Bloom está em Londres e Os Portugueses em alto-mar. Os protagonistas encontram estrangeiros - os portugueses encontram moçambicanos, Bloom, uma família de ingleses - que se mostram bastante amigáveis e lhes oferecem presentes e hospedagem. Apesar disso, os heróis das narrativas investem contra seus anfitriões por crerem nas intenções dos estrangeiros em atacá-los. Após seguirem vitoriosos, os heróis, seguindo a viagem, acabam novamente saindo incólumes de outra tentativa de ataque.

No porto (ou pouso) seguinte - Melinde para *Os Lusíadas*, Paris para Bloom - os locais finalmente são mesmo amigáveis. Lá, seus interlocutores - o rei de Melinde (1572) e Jean M (2010) - pedem aos heróis que lhes contem suas histórias.

Assim, ao longo de todo o terceiro e início do quarto cantos, os protagonistas das narrativas discursam sobre suas origens. Bloom fala de sua terra e de sua família, especialmente de seu pai. Vasco da Gama canta a história da linhagem familiar real portuguesa, seus reis e os fatos (batalhas, conquistas e derrotas) por que esses são lembrados.

Além da relação "histórias familiares", narradas nessa altura das histórias, é caro ressaltar as semelhanças entre as tragédias amorosas narradas: Vasco da Gama conta a história de Inês de Castro e do príncipe Pedro. O pai de Pedro, rei D. Afonso, quer casar seu filho, mas este, apaixonado por Inês, recusa. O rei, então, como solução, manda matar Inês. Bloom conta a Jean M que ele amava uma mulher, Mary, mas, porque ela era pobre, o pai de Bloom a mandou matar.

Vasco da Gama continua a contar a história de Portugal ao rei de Melinde. E fala sobre o desejo histórico de chegar à Índia e os preparativos da viagem. Bloom continua a contar sua vida para Jean M. e conta que, em vingança pelo assassinato de Mary, ele matara o próprio pai, e a necessidade de fuga foi também um dos motivos que o levaram a partir de Portugal. Ao fim do canto, a tropa parte de Melinde e Bloom deixa Paris.

A tropa portuguesa navega à Índia, durante a viagem, em um dos portos de parada, a tripulação adoece. Fernão Veloso conta à esquadra portuguesa a história dos Doze de Inglaterra - doze cavaleiros que salvaram doze damas -, a narração é interrompida por uma grande tempestade.

Enquanto isso, Bloom vai à Alemanha, a Viena, onde adoece, e a Praga. Lá, encontra um velho cego que lhe conta a história dos doze homens que salvaram doze mulheres, mas sua narração é interrompida por uma grande tempestade.

Após esses fatos, os heróis das narrativas chegam, finalmente, à Índia.

Na Índia, Bloom encontra Anish, um amigo de Jean M., que lhe conta sobre o país e o leva ao encontro do sábio Shankra. No épico camoniano, os portugueses são recebidos por um Mouro hispânico que serve de intermédio entre estes e o governante de Calicute, o Samorim. Os portugueses ficam sabendo

sobre os hábitos indianos e o Samorim sobre os portugueses, e com eles aceita negociar.

Nos oitavos cantos, em *Uma viagem à Índia*, Bloom continua falando com o sábio indiano. Um dos discípulos de Shankra, porém, incita o mestre contra Bloom, e este acaba sendo assaltado pelo grupo de sábios indianos, que lhe roubam dois livros raros e o dinheiro que portava. Em *Os Lusíadas*, o Samorim, depois de ter um sonho onde se profetizava que Portugal iria subjugar a Índia e influenciado por seus arúpicos e conselheiros, desconfia de Vasco da Gama e de sua tripulação e o acusa de traidor. Vasco discursa e consegue convencer o Samorim de suas intenções, recebendo consentimento para comercializar. O ministro, porém, faz Vasco da Gama de refém, com o objetivo de assaltar as naus, e aceita trocá-lo por mercadorias.

O ministro ainda tenta atrasar os portugueses, mas Monçaide - o mouro hispânico - informa Vasco da Gama do plano inimigo, e este, por sua vez, aprisiona alguns indianos. Com mercadoria e prisioneiros, a frota portuguesa parte da Índia. Enquanto isso, na narrativa de M. Tavares, Anish aconselha Bloom a fugir do país, pois Shankra e seus discípulos voltariam para matá-lo. Bloom mostra ao amigo a edição do Mahabarata e um cordão de ouro que havia conseguido surrupiar durante a emboscada de Shankra, e pede que Anish vá propor a devolução do cordão em troca dos livros que lhe haviam sido roubados. Com o Mahabarata, Bloom e Anish partem da Índia para Paris.

Durante o regresso dos portugueses, há o episódio da "Ilha dos Amores", ilha mítica onde os marinheiros portugueses são presenteados pela deusa Vênus com ninfas-amantes. Após os encontros eróticos, aos marinheiros é servido um banquete. Tétis mostra a Vasco da Gama a "Máquina do mundo" e, por fim, a tropa portuguesa chega a Lisboa, onde recebe as devidas glórias. A viagem de *Os Lusíadas* acaba.

Em Paris, Bloom e Anish são recebidos por Jean M que lhes preparou uma festa com prostitutas. Após os encontros eróticos, os amigos comem. Depois de se fartarem, os amigos e as prostitutas vão ao bosque, e, num impulso, Bloom mata a prostituta que o acompanhava. Os amigos o ajudam a se livrar do corpo. Bloom

retorna sozinho a Lisboa, onde intenta um suicídio, mas é impedido por uma mulher. A narrativa de Bloom chega ao fim.

Nesta dissertação, partimos da explícita relação intertextual criada por M. Tavares em sua epopeia, para propor uma leitura da contemporaneidade a partir do livro, tomando como base seu contexto os seus meios de produção e de circulação, mas pensando principalmente a partir dos comentários que a pesquisadora Júlia Studart faz em sua tese de doutorado<sup>1</sup> acerca da poética do autor e do que ela observa como um projeto político a que visam suas obras.

Gonçalo M. Tavares desponta no cenário atual da produção literária por seu trabalho vasto tanto em variedade quanto em quantidade; tendo lançado seu primeiro livro em 2001, já publicou, até o presente momento, mais de 30 títulos em mais de 40 línguas, dentre os quais, destaca-se o romance *Jerusalém* (2004), com o qual ganhou dois importantes prêmios da literatura de língua portuguesa: o Prémio José Saramago 2005 e o Portugal Telecom 2007.

Ao lermos as obras de M. Tavares, é possível perceber a maneira como seus diferentes livros, ao mesmo tempo em que dialogam entre si - através de repetições de imagens e ideias - também remetem a outros textos e autores presentes no cânone ocidental. Tal referência é perceptível a começar pelos títulos de alguns de seus livros<sup>2</sup>; mas não é somente através de alusões diretas e pontuais como um nome ou mesmo uma citação que o escritor afirma as suas referências, como se pode perceber na relação da epopeia com *Os Lusíadas*, as ideias e formas de composição também funcionam, dentro da poética de Gonçalo M. Tavares, como referências a outras obras e autores.

---

<sup>1</sup> *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino* (2012)

<sup>2</sup> A série *O Bairro* se dedica a "senhores" narrados e nomeados em homenagem a célebres escritores da literatura ocidental - *O Senhor Valéry* (2002), *O Senhor Breton* (2003), *O Senhor Brecht* (2004), *O Senhor Juarroz* (2004), *O Senhor Kraus* (2005), *O Senhor Calvino* (2005), *O Senhor Walser* (2006), *O Senhor Henri* (2008), *O Senhor Swedenborg* (2009) e *O Senhor Eliot* (2010); Além d'*O Bairro*, o livro *Breves notas sobre as ligações - Llansol, Molder, Zambrano* (2001), onde o escritor propõe um diálogo entre as três escritoras e filósofas ibéricas; em *Investigações Novalis* (2002), *A colher de Samuel Beckett* (2002) e *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004) as alusões permanecem.

Esse aspecto de sua obra, o discurso narrativo que transita entre os gêneros da escrita, assim como o trânsito desta por entre o cânone histórico-literário são os pontos ao redor dos quais gira a leitura de Júlia Studart ao que ela entende como o projeto político do autor português.

O termo *poética do movimento* é o subtítulo do primeiro livro de M. Tavares, *O Livro da dança - projecto para uma poética do movimento* (2001) - e é visto pela pesquisadora como o anúncio de todo o projeto político-literário que ali se iniciava. Segundo Júlia Studart, esse projeto seria a composição de uma "literatura como um corpo-dançarino entre a ficção e o ensaio e como um pensamento sucessivo de um passado remanescente que se apresenta no presente ativo como resistência no mundo agora." (Studart, 2012, p. 7).

Apesar de Studart não defender a construção de uma poética como modelo estilístico de composição das obras de Gonçalo M. Tavares, mas de compreendê-la antes como um projeto político que atravessa as obras que ela analisa, opto por tentar aplicar o termo e algumas ideias construídas por Studart a partir d'*O Reino* e d'*O Bairro*, como parte desse projeto político de M. Tavares, buscando, também com as suas percepções, propor uma leitura de *Uma viagem à Índia*.

## 2. Da *Poética do Movimento* e da Ironia

Como já dito, apesar das semelhanças entre *Uma viagem à Índia* e *Os Lusíadas*, ou talvez por causa delas, faz-se notar as discrepâncias entre as duas epopeias, a iniciar-se pelos tons narrativos que perpassam ambas as obras. Se no épico camoniano o ritmo, pautado em rimas e numa métrica constante, conferem à leitura um tom rebuscado e quandiloquente, no livro de M. Tavares, essa feição grandiosa assume um caráter mais prosaico pelos versos livres e brancos, bem como um olhar irônico que se estende por toda a narrativa, como nela mesma se anuncia: "Eis [...] a apresentação da velha ironia que por vezes utilizaremos para rir às gargalhadas, ou chorar" (Tavares, 2010, p.34).

Pode-se resumir a estrutura narrativa em *Uma viagem à Índia* como: um narrador melancolicamente irônico, uma personagem irônica - em ação e em discurso - cujos discursos repleto de aforismos se confundem, fazendo com que cada linha de pensamento e ações expostos no livro possa ser questionado pelo leitor; construída por diversas imagens que não acrescentam diretamente ao desenrolar da trama, mas funcionam como apontamentos filosóficos e poéticos que se insinuam, mas não se mostram completamente, restando uma ambiguidade semântica que só acrescenta ao caráter poético e filosófico da ficção:

35

Poderás estão dizer: a tempestade  
é um desentendimento entre substâncias,  
uma expressiva discussão, mas não mais do que isso.  
Sim, é certo - mas também o seu contrário.  
O facto é que uma certa tempestade surgiu,  
estava Bloom em frente ao mapa ainda a planear  
a viagem.  
Como se antecipa, a natureza!

36

Mas ouçamos uma história (outra parábola?):  
Um duro homem avança por uma rua  
que termina numa floresta como antes da infância  
avançara por uma floresta que terminava

numa rua.  
 Olha para todos os lados mas evita olhar para cima  
 pois alguém lhe dissera que os humanos  
 só participam dos acontecimentos  
 abaixo do nível do olhos,  
 e esta expressão - abaixo do nível dos olhos -  
 torna-se tão forte como a velha expressão  
 - abaixo, ou acima, do nível do mar.  
 (TAVARES, 2010, I:35-36, p.37)

A voz do narrador é irônica e, juntamente à fragmentação do discurso - no caso, a divisão em estrofes, que obriga pausas no ritmo de leitura - faz com que a interpretação da obra esteja passível ao espírito do leitor e do tempo, e que permite e prevê diversas lógicas interpretativas coerentes, tal como poesia que é. Há, porém, além da poesia, uma narrativa e eventos narrativos, que, no entanto, são "interpretados" por Bloom e pelo narrador, o que faz com que a forma como estes sejam interpretados pelo leitor - principalmente no que diz respeito à motivação das personagens para suas ações - parta, em grande parte, do lugar onde este perceberá a ironia dentro da polifonia discursiva, ou, ainda, que este se veja obrigado a encontrar passagens narradas de forma irônica - no sentido comum do termo, como o uso de palavras visando seu significado oposto - para que a linha narrativa, como um todo, seja coerente.

Por exemplo, ao encontrar os homens em Londres, no primeiro canto, Bloom não confia neles,

Os homens aproximaram-se então acenando:  
 eram três, e Bloom, embora corpulento,  
 era individual e um.  
 E assim decidiu ele esperar antes de agir  
 - sabia bem que a amizade e a paz  
 são apenas momentos intermédios  
 que, no fundo, aguardam mudanças  
 (TAVARES, 2010, I:48, p.42)

mostra-se desconfiado de três homens que aparentemente querem ajudá-lo gratuitamente, os homens se mostram amigáveis, dispostos a contar suas histórias de infância ao estrangeiro e oferecem-lhe "descanso, frutas e água" (Tavares, 2010, p.44), mas Bloom, que já não começara a viagem feliz (p.29), não confia na bondade dos ingleses, "pressente" uma emboscada e toma seu pressentimento

como a realidade, agredindo seus hospedeiros, cujas más intenções são apenas percebidas subjetivamente por Bloom, embora a "realidade" negue seus motivos de desconfiança; nem as ações dos homens, que oferecem abrigo e presentes a Bloom, nem seus discursos - a vontade de explicar a cidade a Bloom e de lhe contar suas histórias - deixam ver uma intenção maldosa.

Sua falta de empatia com a família dos homens "que pareciam desprovidos de inteligência" (Tavares, 2010, p.45), faz com que Bloom os veja como perigosos, inimigos. Por não admirá-los, ele não se identifica com eles e acaba, ele próprio, se comportando como o vilão que, sendo recebido em país estrangeiro, agride gratuitamente os que lhe ofereceram abrigo.

Daí que Bloom, por precaução, tenha agido de imediato  
como se o velho e os três filhos preparassem já  
os dentes e ele, pobre rapaz,  
fosse o causador do apetite  
(TAVARES, 2010, p.56)

Faz mister observar o jogo que se desenrola com a percepção do leitor sobre os eventos narrados, quando Bloom ataca os homens ingleses, a percepção de se os homens estão realmente planejando um ataque ou se o protagonista está pressentindo intenções que não existem fica a cargo da leitura do leitor e do seu nível de confiança no discurso e ainda em "perceber" o tom irônico do narrador. Esta interpretação desconfia do discurso narrativo, onde se anuncia a emboscada preparada pela família:

81  
Assim, esses quatro homens estranhos  
(um pai e três filhos),  
que em Londres se haviam cruzado com Bloom,  
pensavam já na gaveta onde certas lâminas permaneciam  
- imóveis mas curiosas -  
e para o chão cuspiram deixando no solo  
uma mancha que anunciava a maldade.

82  
Aquele velho mau e estranho começou assim o planeamento  
dos dias seguintes, mostrando que um assassino  
premeditado e bem-sucedido  
tem um sistema mental semelhante  
ao utilizado por um empresário de sucesso:  
ambos são meticolosos inventores do futuro.



Preparam-se, fazem gráficos e tabelas;  
de olho na mala de Bloom  
- como se afixassem uma lâmina afiam os dias seguintes.

83

O velho e seus três filhos preparam desagradáveis  
dias para Bloom,  
esse homem demasiado curioso  
que veio a Londres perturbar.  
Se um homem cair e não mais se levantar  
é sinal de que ficou sem duas pernas ou sem  
um vida. E é isso, pensaram os quatro homens maus,  
que queremos para os portadores dos bens  
que invejamos.  
Que Bloom caia e não mais se levante.  
Que só a sua mala se mantenha intacta.

84

Claro que essas vísceras especializadas em  
pressentimentos  
estavam dentro do indivíduo Bloom  
em actividade geral. Muitas vezes ignoravam o explícito,  
mas frente aos indícios minúsculos  
comportavam-se como um sábio.  
Bloom era, enfim, mau desenhador do presente  
mas extraordinário a reproduzir o que ainda não existe:  
o futuro.  
(TAVARES, 2010, I:81-84, p.54- 55)

A desconfiança dá-se em parte pelos adjetivos utilizados para descrever os  
homens - "mau e estranho" - mas, principalmente pela contradição ao caracterizar  
o próprio Bloom. Como pode Bloom ser um "homem demasiado curioso" se ele  
não teve paciência para ouvir, antes, o que os homens queriam lhe contar? Ou  
ainda, na estrofe 82, fala-se do planeamento do futuro por parte dos homens, mas,  
como exposto na estrofe 84, quem está de fato a planejar o futuro ou a "reproduzi-  
lo" é o próprio Bloom.

No episódio da revanche - canto II -, porém, onde (diz-se que) a família  
agredida contrata homens para se vingarem de Bloom, ele nada pressente - ou ao  
menos assim conta-se ao leitor - e faz amizade com seu inimigo - "um  
desconhecido com quem, ingenuamente, simpatizou de imediato" (p.60), e não  
percebe a emboscada que lhe é armada apesar de sua falibilidade: "Estranhou  
Bloom não ver no apartamento qualquer fotografia ou objecto pessoal. As paredes

completamente vazias, e as própria sintaxe entre os móveis parecia recente [...] (Tavares, 2010, p.71).

Bloom, no entanto, não se mostra tão "precavido" quanto no episódio em Londres - ou tão desconfiado, ou tão esperto - provavelmente por estar guiado por seu desejo "pornográfico" por uma das antagonistas. Mesmo "percebendo" a realidade externa a si, Bloom ainda toma seus pressentimentos ou sentimentos como mais reais e condutores do seu destino que as evidências empíricas do mundo ao seu redor.

Por sorte, o destino - ou os "receio, pressentimentos adversos e curiosidade" (Tavares, 2010, p.76) - o fez "encontrar na rua um polícia, a quem perguntou as horas e o caminho certo para ser feliz sem enganar. Da janela, os que se preparavam para ser assassinos julgaram que Bloom, havendo descoberto a armadilha, os denunciava" (p.78).

No episódio, somos levados, apesar do discurso narrativo, a não confiar na ingenuidade de Bloom, pelas ações narradas que aparentemente - pelo que se espera de Bloom - põem em contradição a descrição feita pelo narrador com o discurso de Bloom:

Será esta zona particularmente industrializada?  
- perguntou Bloom - ou foi por um acaso da mais bela sorte  
que vossa excelência comprou um apartamento de férias  
três andares mais alto que uma fábrica  
com particular tendência para poluir  
para cima?  
(TAVARES, 2010, II:9, p.72)

Seríamos nós agora os sujeitos desconfiados que não acreditamos no explícito - no narrado - achando-nos mais inteligentes que somos, como Bloom?

A busca de sentido em *Uma viagem à Índia*, é, assim, sempre uma busca que se exaure. À medida em que se começa a talvez entender, a narrativa vira sutilmente, deixando ao leitor uma hipótese infundada e uma nova pergunta, ou um novo vazio, uma nova incerteza. No exemplo acima citado, do jogo que se desenvolve com o leitor acerca da motivação para o comportamento de Bloom - o ataque à família e a "pergunta ingênua" ao guarda - deixa o leitor perdido, fazendo-o atentar não mais para o que se está narrando, mas para o próprio

discurso narrativo, numa tentativa de investigar o que dali se pode confiar: o que dito ali é ironia (e que seria, assim, seu exato oposto)? Quem fala (Bloom ou o narrador)? Como confiar em Bloom em seu discurso sobre si mesmo, se suas ações o contradizem? Como confiar em Bloom e que tanto fala e pensa e comenta, e expõe "verdade universais" se sobre o evento em que este mata a prostituta sem aparente motivo, ele (e o narrador) nada dizem senão a descrição do que ocorreu?

## 2.1. Estrutura narrativa irônica

Para o filósofo alemão Soren Kierkegaard,

A gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada, de modo que quanto mais se pergunta, tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é o *especulativo*, o segundo o *irônico*. (KIERKEGAARD, 1991, p. 42, grifo do autor)

Kierkegaard analisa os registros dos diálogos socráticos em Platão, Xenofonte e Aristófanes para traçar o conceito de ironia. O autor parte do conceito comum de ironia, da figura de linguagem que expressa algo dizendo seu exato oposto, para aprofundar-se na definição do método filosófico (socrático) de investigação: "Ocorre no discurso retórico frequentemente uma figura que traz o nome de ironia; e cuja característica está em dizer o contrário do que se pensa. Aí já temos uma definição que percorre toda a ironia, ou seja, que *o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência*." (Kierkegaard, 1991, p.216, grifo do autor).

Kierkegaard toma a imagem de Sócrates (mítica e histórica) para aprofundar a sua teoria de que a ironia, para além de apenas uma figura de linguagem e um recurso retórico, é também uma expressão da subjetividade pela negação, afirmação que constitui sua oitava tese: "A ironia, enquanto infinita e absoluta negatividade, é a indicação mais leve e mais exígua da subjetividade" (Kierkegaard, 1991, p.19).

Ora, se tomássemos os discurso de *Uma viagem à Índia* como irônico, bastaria dizer que tudo o que ali está dito visa ao seu sentido contrário, e que a negação de qualquer saída para o tédio e a inexorável injustiça da existência expressa na obra seria, na verdade, uma grande alegoria irônica para o discurso pessimista finissecular pós-moderno. No entanto, ao aprofundar-se em sua defesa, Kierkegaard observa que o objetivo final do recurso irônico não é chegar à verdade contrária daquilo a que inicialmente se pregava, mas sim, justamente, o esvaziamento de qualquer verdade possível, o que acaba por corroborar o exposto de que não há verdade alguma possível.

Assim, ao basear-nos no conceito de ironia proposto por Kierkegaard, ao afirmar que *Uma viagem à Índia* apresenta um estrutura narrativa irônica, estamos a dizer que, na verdade, a obra não diz absolutamente nada. Explico-me:

Para o propositor da tese, a figura de Sócrates, como esse emblema do conceito de irônico por ele defendido, teria sido o início de qualquer doutrina filosófica, pois é a primeira a inserir a noção de subjetividade e identidade. Nas palavras do autor, foi através da ironia socrática que "a subjetividade pela primeira vez fez valer seu direito na história universal" (Kierkegaard, 1991 p. 21). Sendo uma determinação da subjetividade, o discurso irônico evidencia, assim, todas as subjetividades envolvidas no diálogo, a do emissor e a do receptor, o que numa análise literária diria, certamente, sobre as escolhas e posicionamentos do autor e do leitor.

Esse vislumbre da discursividade dos discursos paralisa o leitor que tenta apreender um sentido da epopeia de M. Tavares, pois ele se vê obrigado ou a apreender a estrutura irônica de toda a narrativa que, enquanto negativa, nada diz sobre si mesma, ou a tomar a história, ao menos em determinados trechos, como não-irônica, e tal seria, como leitor desconfiado de um discurso que já se mostrou irônico, ignorar o máximo possível de todas as opiniões e informações subjetivas e ater-se somente aos "fatos" narrativos. No entanto, desde as considerações de Walter Benjamin *Sobre o conceito de história*<sup>3</sup>, é sabido que o testemunho dos

---

<sup>3</sup> No texto, publicado em 1940, o filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin elucida acerca da subjetividade dos discursos históricos, expondo a incapacidade de uma apreensão total de qualquer passado - deste, só restam *reminiscências* - e, portanto, a inverdade do conceito de materialismo histórico, ou de qualquer verdade totalizadora no discurso histórico.

fatos também se trata de um discurso atravessado pelas subjetividades do emissor, e que é, portanto, desconfiável.

Essa estrutura narrativa irônica que suscita a desconfiança no narrador do leitor de *Uma viagem à Índia* sobre o discurso narrativo é também o mesmo que faz com que a desconfiança do leitor volte-se a si mesma, fazendo-o - ironicamente - voltar-se à percepção da sua própria subjetividade e de como essa subjetividade interfere em sua interpretação do discurso. Não ocorre ao leitor apenas o confronto quanto à subjetividade discursiva da epopeia, mas o confronto com sua própria subjetividade, e, uma vez que ocorre esse confronto e percepção da discursividade interpretativa, o posicionamento interpretativo passa a ser consciente e a interpretação do texto deixa de ser uma consequência dos diversos atravessamentos a que está sujeito o leitor para ser uma escolha deste mesmo leitor.

Como já dito, a *poética do movimento* de Gonçalves M. Tavares incorpora um projeto político de resistência ao mundo agora através de uma literatura ficcional que tem como método o ensaio (Studart, 2012), tal projeto político como resistência não se dá de uma forma positiva - com a proposição de uma nova forma social, por exemplo -, mas, antes, de uma forma negativa, que, visando à criação de um pensamento contínuo a partir de reminiscências<sup>4</sup> deixa ao leitor a intuição de uma proposta positiva.

É justamente esse *recurso irônico* que permite a Gonçalves, usar a sua epopeia a serviço da sua poética - ou da poética do movimento -, o plano político de resistência que percebe Júlia Studart em sua obra, quando, ao invés de fechar um pensamento, ou de dar uma ideia ao leitor, apresenta imagens para fazê-lo pensar e ter suas próprias ideias:

Gonçalo M. Tavares defende a idéia de que toda arte deve ser feita a partir de uma resistência, e que a grande resistência do ser humano no mundo agora ainda é pensar, ainda é o pensamento; e que unir literatura e pensamento não é um ato de vanguarda, mas, ao contrário, é apenas uma interessante volta às raízes, uma composição da sobrevivência do pensamento como um traço da afetividade entre os homens. Ele lembra que na antiguidade clássica, por exemplo, poesia e

---

<sup>4</sup> Algo como *o que restou como discurso do passado*, tomado aqui como conceito de Walter Benjamin.

filosofia andavam juntas, elas eram uma mesma coisa, depois é que se separaram, e uni-las numa só outra vez é voltar às raízes. (STUDART, 2012, p.91)

Tal estrutura irônica, na epopeia, é percebida em vários níveis, a começar pelo próprio discurso narrativo, como visto, mas também nas possíveis formas de leitura que a epopeia apresenta e na sua relação com *Os Lusíadas* e com o cânone ocidental de forma ampla, o que será aprofundado nos capítulos seguintes.

### 3. A relação com o cânone

Um dos pontos a partir dos quais a presente análise se baseia, partindo da ideia da *poética do movimento*, diz respeito à relação que *Uma viagem à Índia* estabelece com outras obras/autores pertencentes ao cânone literário, não para estabelecer uma comparação entre esta e os textos ali referenciados, mas principalmente para entender as possibilidades interpretativas, discursivas e autorreflexivas sobre o próprio fazer poético no século XXI: "O *movimento* pensado simultaneamente como objeto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como o próprio desafio do saber que pretende dizer algo sobre elas". (Didi-Huberman, 2013, p.18, grifo nosso)

As referências extratextuais estabelecidas entre *Uma viagem à Índia* e outras vozes canônicas podem ser percebidas já a partir do nome do protagonista e "herói" da narrativa: *Bloom*. O nome, além de nomear uma (outra?) personagem em um livro anterior de M. Tavares - *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, (2004) -, compondo já uma relação intratextual na obra do autor, remete também a duas outras *personas* que figuram como referências no meio literário. A primeira delas é a personagem Leopold Bloom, protagonista do épico moderno *Ulysses* (1922), de James Joyce. A relação entre as duas personagens pode ser percebida não somente pelo nome em comum, mas também pelo fato de ambas as obras se tratarem de *épicos* que subvertem outros *épicos* clássicos com o quais dialogam claramente: *Os Lusíadas*, em *Uma viagem à Índia*, por seu tema e estrutura, e, em *Ulysses*, a *Odisseia*, obra paradigmática à classificação ocidental do gênero épico, cujo protagonista tem o mesmo nome que intitula o livro de Joyce.

Outra figura a que o Bloom de *Uma viagem à Índia* faz (ou pode fazer) referência é o crítico literário e ensaísta Harold Bloom - nome presente no livro *Biblioteca* (2009), de Gonçalo M. Tavares -, cuja ligação aqui percebida será aprofundada mais adiante.

Além das obras/autores mencionados, o livro de M. Tavares também alude diretamente ao livro sagrado indiano *Mahabarata*, que Bloom "conquista" quando na Índia; a Bíblia - outro livro sagrado e repleto de épicos; os autores Proust - que, ao seu modo, compôs também um épico da memória: *Em busca do tempo perdido* (1913-1927) -; Goethe - cujo *Fausto* (1988) é tido como uma obra chave para a leitura do movimento histórico da sociedade ocidental (Berman, 1986, p.39) -; Walt Whitman - cujos versos livres foram basilares à formação da poesia moderna (e seu espírito futurista) norteamericana (Paz, 2012, p.86) -; Sêneca e Sófocles - autores que fundaram o pensamento ocidental (Maffei, 2011, p.60) -, dentre outras referências indiretas. Note-se que os livros trazidos pelo de Gonçalo M. Tavares não são quaisquer livros, mas textos tidos como documentos culturais de suma importância histórico-literária, ou, dentro da concepção de P. Martin, épicos.

Vejo *Uma viagem à Índia* como o livro de Gonçalo M. Tavares que mais deixa ver (ou que mais se relaciona com) Portugal. Primeiramente, a história se anuncia como um epopeia - "Mas agora quem quer falar é quem escreve. Que as ninfas e as musas, e ainda a minha cabeça, me ajudem na escrita, pois escrever assim - **epopeias** - é exigência de minúcia" (Tavares, 2010, p.316, grifo nosso) -, além disso, afirma-se no prefácio do livro que este se trata de um "travestimento do texto epopaico" (Lourenço, 2010, p.10), apontando, assim, para a forma como o texto de Gonçalo M. Tavares remete ao gênero épico, mesmo que de forma subversiva.

De acordo com critério de função do gênero na concepção aristotélica, é pelo aspecto heróico que se espera das personagens, que se pode especular sobre o caráter epopaico de *Uma viagem à Índia*<sup>5</sup>. Tendo em vista a natureza anti-heroica do protagonista que, como já dito, é um assassino, faz-se perceber o título de "herói" que lhe é dado já no início da narrativa - "Falaremos de uma viagem à Índia. E de seu **herói**, Bloom" (Tavares, 2010, p.36, grifo nosso) - como irônico, e tomar Bloom como um anti-herói, mediante seu caráter não virtuoso, entendendo

<sup>5</sup> Para Aristóteles, a *epopeia* - como este denomina o "épico em forma de verso" (Martin, 2005, p.12) - é um sub-gênero dentro do *poético* - que ele define como a arte da imitação -, sendo este dividido em tragédias ou comédias, de acordo com o caráter moral de suas personagens: as tragédias conteriam temas sérios, com personagens heróicos, enquanto as comédias apresentariam personagens com caracteres menos virtuosos.



que a história de sua viagem à Índia não constitui uma epopeia, apesar de sua fábula longa estruturada em versos.

Zelia de Almeida Cardoso, em estudo sobre a Literatura Latina (*A Literatura Latina*, Martins Fontes, 2003) comenta sobre a acepção comum do termo *épico* que se alia à narrativa em verso, onde constam fatos grandiosos e personagens super-humanos, relacionando essa visão do épico à tradição grega (Cardoso, 2003, p.6); a pesquisadora aponta, no entanto, ao fato de que quase todas as culturas possuem histórias épicas, que diriam respeito às histórias do povo, ao culto de seus heróis e à preservação dos fatos que lhe constituem a história. Aliando, portanto, a tradição épica, não a uma forma ou ao caráter das personagens, mas ao fato de suas narrativas estarem relacionadas à história e à cultura de determinado povo.

Em consonância a tal percepção, Richard P. Martin, em texto introdutório a um compêndio sobre a tradição épica (*A companion to ancien tepic*, Blackwell Publishing, 2005) inicia sua definição sobre o gênero analisando justamente a impossibilidade de se classificar o épico como estrutura ou tema devido às diferentes versões do gênero surgidas ao longo dos séculos. Mesmo na era Antiga, já não havia um padrão estilístico que conferisse ao gênero uma caracterização fechada. O autor chega mesmo a questionar a possibilidade de se classificar o épico como um gênero; para ele, o termo *épico* refere-se a uma denominação de uma categoria contingente ligada à cultura, e que não se define por um conjunto de características formais ou temáticas - como o uso ou não da rima, a escrita em verso ou prosa, a presença ou não do sobrenatural, ou o tom sério e a temática bélica -. Para Martin, aquilo que qualifica o épico são suas as funções discursivas, observadas em comum entre as obras que, até o presente, foram canonizadas como pertencentes ao gênero.

Assim, tendo em vista o padrão tradicional grego, a desqualificação do pertencimento de *Uma viagem à Índia* do gênero épico poderia ser imediata, se o critério para tal fosse o caráter heroico do protagonista ou os grandes obstáculos impostos à concretização de seu objetivo. Mas, por outro lado, seria possível situar a epopeia de M. Tavares dentro das características propostas por P. Martin como positivas para a classificação do épico, ligadas diretamente ao que ele

denomina como as duas funções comunicativas primordiais: a forma com que a história se apresenta, num texto que transcende o gênero e que se situa dentro de um horizonte de expectativas<sup>6</sup> e a situação - através da remoção da experiência imediata - do leitor no contexto de informação cultural em que este se insere/foi produzido (um registro histórico). (Martin, 2005, p.11)

Nesse sentido, pode-se dizer que, por se pretender um épico, baseando-se em uma estrutura que dialoga com a estrutura do gênero, o livro de Gonçalo M. Tavares estabelece um novo ponto de contato com a cultura portuguesa, pois se trata de um texto que se pretende épico - ou que se traveste de epopeia - há, também, uma pretensão a um diálogo, mesmo que sob forma de subversão, com a cultura nacional portuguesa.

Bloom é português, e embora a maior parte da narrativa não se ambiente no país, salvo o final do último canto, quando Bloom retorna a Lisboa, a personagem remarca sua origem e a comenta:

20

Chego, pois, ou a minha voz em meu nome,  
chego, dizia, finalmente, ao sítio de onde parti:  
Portugal, Lisboa, Rua Actor Isidoro, nº 31, 1º direito  
É um bairro simpático,  
com uma mercearia em cada esquina.  
Mesmo estando no centro da cidade, barulhenta  
e com fumos de carros,  
se tens laranjas e maçãs na tua rua  
então estás praticamente no campo

21

Ausência de indústria e de fábricas significativas,  
eis a higiene de um país como o nosso.  
E quando não há chaminés importantes  
até o fumo do cigarro conta para efeitos estatísticos.  
Não é grande nem é enorme, mas é simpático, este país.  
Dois lados dão para a terra, dois lados para o mar.  
E a coisa assim quase dá certo.  
(TAVARES, 2010, p.121-122)

---

<sup>6</sup>"avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas"que visam a "conduzir o leitor a uma postura emocional" (Jauss, 1994, p.28)

Apesar de logo no início da narrativa, onde se aponta ao que ali se falará, já se informar ao leitor que "não falaremos de um povo, que é demasiado e muito" (Tavares, 2010, p.40), a narrativa de Gonçalo M. Tavares não deixa de estabelecer diálogo com a cultura e literatura portuguesa, bem como com toda a literatura e cultura ocidental, ao resgatar, ao longo de toda a narrativa, autores e obras presentes no cânone desta mesma cultura. O que me permite questionar se um épico no século XXI, de um país inserido em uma cultura global ocidental, não seria, paradoxalmente, justamente pelo caráter global dessa cultura, um épico que não falaria diretamente de suas especificidades, mas que retrataria todo um espírito de época e a relação epistemológica dessa época/cultura com a existência.

Como apontado por Benjamin, "cada vez que se pretende estudar uma forma épica, é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia" (Benjamin, 1994, p.209). Desta forma, ao construir sob forma de epopeia o seu texto, Gonçalo M. Tavares faz notar uma relação deste com a história e cultura portuguesas. Devido a uma fábula melancólica - num conceito moderno de melancolia -, uma leitura que se pode fazer da obra é a de uma alegoria ao presente histórico melancólico deste mesmo povo. No entanto, ao permear sua narrativa de ironia e ao assinalar o caráter fragmentário desta através do índice-itinerário que a segue - e que compõem, como visto, uma relação também irônica com o todo narrativo -, o autor possibilita um modo de subversão a essa visão melancólica da narrativa e, por conseguinte, do presente histórico, não através do rompimento, da negação como ausência, mas justamente a partir da criação de presenças antagônicas, possibilitando, inclusive, um diferente ponto de vista acerca da obra canônica com que dialoga.

### **3.1. *Os Lusíadas*: a primeira viagem à Índia**

*Uma viagem à Índia* faz referência à epopeia *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, através da forma como está estruturado o livro de M. Tavares, bem como às semelhanças quanto aos pontos centrais de ambas as tramas. Grosso modo, ambas as obras narram uma viagem, que se inicia em *media res*, de alguém que partiu de Portugal e tem como objetivo chegar à Índia (e que, após conseguir,

de lá retorna). A epopeia de Gonçalo M. Tavares não apenas retoma tematicamente o épico camoniano, como também estruturalmente: sendo dividida em dez cantos, cada canto da epopeia de Tavares apresenta um evento que mimetiza os eventos presentes na de Camões.

Cumprir notar que a comparação do livro de Gonçalo M. Tavares com o épico de Camões aparece como chave de leitura já em seu prefácio, escrito pelo célebre crítico e teórico da literatura portuguesa Eduardo Lourenço, para quem "As peripécias da aventura dramático-burlesca de Bloom - referência hiper-literária, só existe em diálogo com outras de *Os Lusíadas* ou encontram nele motivos de reinvenção surpreendente, ou em si mesma ou pela música (e olhar) com que o narrador (autor) as acompanha." (Lourenço, 2010, p.9). Pode-se dizer que para Lourenço tal leitura comparativa entre as obras é a principal leitura que se faz de *Uma viagem à Índia*, afinal, se tida como prólogo à narrativa, intui-se que, ao seu leitor, é importante que se saiba que esta é uma obra que tem como modelo *Os Lusíadas*. (A sua epígrafe, inclusive, é um verso do épico quinhentista: "Já se ia o sol ardente recolhendo".)

Assim, ao tomarmos *Uma viagem à Índia* como uma epopeia, faz-se imprescindível atentar à sua relação com *Os Lusíadas*, "referência mítica por excelência da cultura portuguesa" (Lourenço, 1999, p.97). Apesar das inúmeras outras referências presentes na epopeia, aqui nos ateremos mais estreitamente ao diálogo desta com o livro de Camões, baseando-nos no épico classicista tanto para investigar a relação da epopeia com o cânone literário, quanto a sua relação com a história/cultura portuguesa e ocidental como um todo.

Tida como a principal obra de enaltecimento do povo português, *Os Lusíadas* conta a história do descobrimento do caminho às Índias por Vasco da Gama e sua tripulação em 1499. Tal descobrimento deu, à época, uma enorme vantagem comercial a Portugal sobre os demais países europeus, pois a descoberta do caminho marítimo até as Índias facilitava o acesso à região, barateando os custos de viagem e ampliando as rotas marítimas, o que dava a Portugal franca vantagem mercantilista.

A epopeia de Camões narra o pèriplo de Vasco da Gama e sua tripulação, evocando o fato histórico como um ato de heroísmo, numa longa elegia ao povo

português. Para o crítico português António Saraiva (1979), há um ideário nacional dentro da obra que visa tanto a preservação da memória nacional como - e através desta - a construção, a partir da ligação desta memória com lendas e mitos, de um sentimento nacionalista e de uma nova auto-percepção (popular) portuguesa positiva:

O ideário nacional tinha por base o sentimento triunfalista de um povo consciente de ter realizado o maior feito conhecido da história do mundo. Os portugueses formavam já, desde o início do século XIV, uma nação no sentido moderno da palavra: um povo, uma língua e um Estado com fronteiras estáveis. Em menos de um século, começando pela conquista de Ceuta em 1415 tinham lançado à volta da Terra um colar de portos e feitorias que a partir do norte da África, contornava as entradas do Mar Vermelho e do Golfo Pérsico, se estendia pelas duas costas da Índia, pela Indonésia e pela China e acabava em Malaca, conquistada por Alfonso de Albuquerque em 1510. O Atlântico era um mar português, e já no tempo de Camões avançava rapidamente a colonização do Brasil. As naus portuguesas cruzavam em todos os sentidos o Oriente místico, que, segundo os livros, só o deus Baco, a rainha Semíramis e o imperador Alexandre tinham visto. Poucos milhares de homens e algumas centenas de barco bastavam a assegurar este imenso espaço e a defender a linha de comunicações por onde passava o maior comércio do mundo. E todavia os Portugueses tinham de se bater de igual para igual com os Mouros de Marrocos, e no Oriente conseguiam repelir as esquadras turcas, bem artilhadas pelos Venezianos, que possuíam a melhor tecnologia da Europa. Os intelectuais tinham plena consciência do que este acontecimento significava na história da Humanidade. Não só os feitos, mas também o saber da Antiguidade eram eclipsados. Os Portugueses viram as novas constelações do outro hemisfério e mostraram contra a opinião geralmente admitida, que havia antípodas. A esfera armilar, símbolo da unidade do mundo e do saber cosmográfico, tornou-se o emblema do rei de Portugal. (SARAIVA, 1979, p.14)

Como é possível ler na citação acima, diversos fatos históricos faziam Portugal, à época - início do século XV -, uma potência econômica que se configurava como um grande império global. Fato caro à história portuguesa, mesmo muito tempo depois do fim do Império: "Durante séculos, nem para nós mesmos [portugueses] nem para outros Portugal era outra coisa do que 'um país que tinha um império'. E esse estatuto que foi - continua sendo na nossa memória - o identificador supremo de Portugal" (Lourenço, 1999, p.95).

O épico camoniano não é um livro realista, mas uma história que se apropria de um fato histórico notável e caro ao povo português para construir o mito do marco da fundação do império, através da preservação de sua memória. A obra que tem como modelo os clássicos greco-romanos - a *Odisseia*, a *Ilíada*, a

*Eneida* - mescla, como elas, mitos e fatos históricos - "imaginação e poesia" - para enaltecer o povo português.

É possível especular que seu proposital caráter de ode, no entanto, não tivesse em vista, como principal objetivo, *o outro*, mas possuía um fim "pedagógico" em relação ao próprio povo português, fazendo dele, ao mesmo tempo, musa e ouvido do que ali se cantava. A obra não visava a enaltecer o povo português diante de outros povos, mas intencionava enaltecê-lo para si mesmo, cantando ao povo lusitano a sua bravura e conquistas como a lembrá-lo dos motivos para sentir orgulho por pertencer àquela pátria, objetivando a construção de um sentimento nacionalista no povo de Portugal, que vinha de uma constituição nacional que - embora precoce se comparada a outros países europeus - não se configurava em um grande reino, e começava a se tornar o primeiro grande império global.

Antes de 1415 Portugal fora um pobre reino da Península, com uma corte que envergonharia qualquer mediano senhor feudal de Espanha ou França, obrigado a defender-se contra um vizinho poderoso, com uma agricultura difícil, uma indústria pobre, uma tecnologia atrasada, a braços com um insolúveis problemas financeiros. A sua gesta heróica era da guerra fratricida contra Castela, cantada já em canções épicas no início da monarquia, [...] Mas com a epopeia marítima muda a sua visão da história. Castela deixou de ser um perigo urgente para Lisboa, agora capital do império. A perspectiva amplia-se no espaço e também no tempo. Como novos ricos em busca de genealogias, os historiadores portugueses procuraram antepassados ilustres na Antiguidade. Encontraram nos escritos latinos a história dos Lusitanos e de Viriato. Como se não fosse bastante, relacionaram o nome de Ulisses com o de Lisboa, e o de um companheiro do deus Baco, chamado Luso, com o dos Lusitanos. Assim, *mitificando a História, perderam de vista as particularidades locais da realidade histórica portuguesa. Releram-se as crónicas tradicionais de maneira que os feitos de armas foram focados de maneira abstracta e gratuitamente heróica, esquecendo-se que eles estão relacionados com a luta de um pequeno povo pela sua sobrevivência na Península Ibérica. Em troca, deu-se à nossa história um significado universal, dentro de uma visão que abrangia o destino da humanidade.* (SARAIVA, 1979, p.14-15, grifo nosso)

O épico de Camões celebra, portanto, o país europeu como um grande império e como potência moderna e mercantilista de um povo bravo e cuja glória repercute entre os deuses e povos:

- Eternos moradores do luzente,

Estelífero polo e caro assento:  
Se do grande valor da forte gente  
De Luso não perdeis o pensamento,  
Deveis de ter sabido claramente  
Como é dos Fados grandes certo intento  
Que por ela se esqueçam os humanos  
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.  
(CAMÕES, I:24, 1979, p.67)

É importante que se perceba que a influência da ficção de Camões se deu não somente à época de sua produção; mas, resgatada pelo Romantismo, o épico (re)instaurou - como visado por seu autor - uma influência tão forte sobre a identidade portuguesa que Eduardo Lourenço afirma, mais de quatro séculos depois da primeira publicação do épico: "Portugal existe porque existiu e existiu porque Camões o salvaguardou na sua memória como a dos hebreus se perpetua na Bíblia". (Lourenço, 1999, p.108)

Tendo isso em vista, a analogia de *Uma viagem à Índia* ao épico camoniano é suficiente para enxergarmos, na epopeia de Gonçalo M. Tavares, uma relação com o povo e pátria portugueses, bem como seu caráter epopaico que, como já dito, mesmo que para subversão, não deixa de tocar no gênero do qual uma das principais características é justamente a relação com a pátria/povo/cultura que retrata.

Ainda assim, a fábula de *Uma viagem à Índia* muito se afasta do caráter ufanista de *Os Lusíadas*. A distância entre a natureza de exortação nacional entre as epopeias faz notar, inclusive, a divergência contextual histórica entre o momento de produção da narrativa camoniana - quando Portugal iniciava a constituição de seu império - e o momento atual - primeiras décadas do século XXI -, quando este, desde aquela época, já enfrentou duas guerras, uma ditadura e, atualmente, encontra-se numa situação econômica desvantajosa em relação aos demais países europeus.

Ao se comparar as duas obras em questão, faz-se uma comparação não somente dos dois textos, mas também dos dois contextos históricos em que se ambientam e em que se produziram as narrativas. Dessa forma, o caráter *subversivo* de *Uma viagem à Índia* em relação a *Os Lusíadas* não diz respeito

apenas ao gênero ou estrutura textual, como subversão do gênero épico - como é o caso de *Ulysses*, de James Joyce, por exemplo -, mas também ao próprio espírito ufanista e o tom esperançoso que compõem o épico de Camões, e que, na epopeia de Gonçalo M. Tavares, se convertem a um espírito melancólico e a um tom irônico.

### 3.2. Um olhar irônico sobre cânone

A ironia então que perpassa o livro de M. Tavares, invoca ao leitor o mesmo espírito irônico e socrático de questionamento sobre o mundo e de, ciente de sua própria discursividade, perceber o quanto o seu próprio discurso pode ser falho e sujeito ao tempo como fator essencial de mudança, fazendo-o retornar ao postulado socrático de que não se é possível saber realmente de nada, pois tudo é discurso. Começa-se então a questionar também os discursos históricos - como é o caso d'*Os Lusíadas* - e sua confirmação e repercussão ao longo dos séculos.

Sobre a relação entre literatura e nação, o teórico brasileiro Raul Antelo comenta:

O recuo [...] em relação à identidade unitária estabelecida revela uma desconfiança do todo enquanto verdade e uma discreta esperança na significação do fragmentário. Se a totalidade é uma inverdade, o árduo trabalho da *Memória*, ao reunir a identidade do cidadão com a referência nacional, corre o risco de desabar. Mais do que uma identidade entre o letrado nacional e a natureza, começa-se a desconfiar de um incorrespondência, entre o sujeito e o mundo, brecha que define o horizonte de nossa modernidade.

Essa compreensão constrói a figura do intelectual como *outsider*, isolado e perseverante. Se a escritura não é uma experiência mimética do mundo natural, ela pressupõe maiores margens de liberdade, o que equivale a dizer que a escritura não restaura, epicamente, uma continuidade com a tradição, processo já sedimentado, muito embora interrompido por insuficiência e ineficiência dos signos compartilhados, mas, pelo contrário, ela explora o descontínuo da história na medida em que toda escritura é uma teoria do conhecimento. (ANTELO, Raúl, p.25, grifo do autor)

Pode-se dizer, usando as palavras de Antelo, que *Uma viagem à Índia* em sua estrutura irônica, fragmentária, conflituosa, poética, filosófica e caótica,



"explora o descontínuo da história", fazendo com que o olhar do leitor se volte para o discurso histórico e de construção da fábula nacional com a mesma desconfiança e percepção múltipla com as quais é levado a ler a epopeia de M. Tavares.

Julia Studart aponta a influência do pensamento nietzscheano na obra de Gonçalo M. Tavares (Studart, 2012, p. 12-13) e analisa as considerações do filósofo alemão acerca da relação entre conhecimento histórico e melancolia:

O que dá a Nietzsche uma posição especial na história da filosofia mais recente é a circunstância de, depois dela, se aprender a compreender a conexão entre pensamento histórico e melancolia. [...] A lição a tirar da história para o presente não é senão que com ela se aprende as razões para desesperar dela. A historicidade é, por isso, a senha filosófica para a depressividade; sabe-se isso desde que o jovem Nietzsche deu indicações lúcidas acerca dos inconvenientes da história para a vida (SLOTTERDIJK, 2002, P.112 Apud STUDART, 2012, p. 13)

Essa influência é apontada pela pesquisadora como indício da construção de um posicionamento político da escrita de Gonçalo M. Tavares advindo justamente do caráter de suas obras de, através da retomada explícita do cânone literário e histórico, confrontar o passado. Dentro dessa visão da historicidade como "senha filosófica para a depressividade", é possível ler a referência a *Os Lusíadas* não como um indício da melancolia contemporânea, mas como indicação de que a própria relação de referencialidade ao épico camoniano acarreta uma visão negativa sobre o presente, voltando a atenção da leitura à percepção do leitor acerca do discurso poético camoniano.

Segundo Walter Benjamin:

[...] nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? (BENJAMIN, 1994, p.222-223)

Como se lê, para Benjamin, a visão melancólica do presente não se deve tanto aos fatos históricos quanto ao discurso histórico, ou discurso historicista, como discurso narrativo, e a comparação com o passado - de onde só restam reminiscências - tende a ressaltar uma visão negativa sobre o presente. Fato facilmente perceptível se tomarmos o contexto de produção de *Os Lusíadas*, onde se anunciava a Modernidade, como sendo uma época gloriosa a Portugal e ao Ocidente, um contexto histórico que permite que se romantize a era das Grandes Navegações. É mister, porém, ressaltar que - como já dito - o livro de Camões visa uma intenção elegíaca, e, portanto, não pode ser tomado como um retrato confiável do espírito da época<sup>7</sup>:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1994, p.224)

A "óbvia" alusão a *Os Lusíadas* trazida na estrutura e na epígrafe de *Uma viagem à Índia*, e lembrada por Eduardo Lourenço em seu prefácio, apesar de funcionar como "indício" que leva o leitor a uma provável comparação entre as duas obras - e, dentro dessa comparação ter uma visão melancólica sobre o presente -, só se dá pelo peso canônico do épico de Camões.

A comparação entre as duas obras é "inevitável" devido principalmente à importância histórica do épico camoniano dentro da Literatura - e da cultura - portuguesa, e, embora o livro de Gonçalo M. Tavares não *necessite* d'*Os Lusíadas* para que sua leitura faça sentido - ou de nenhuma das referências que ali se encontram -, tais referências acrescentam possibilidades de interpretações à obra, que, sozinha - na ausência de diálogo com outras - conta "apenas" a história de um homem em uma viagem longa.

Seria ingênuo pensar que as referências presentes na epopeia e as leituras comparativas desta a essas se dão "por acaso", ou que, a partir das referências propositais feitas por Gonçalo M. Tavares em seu livro, as possíveis leituras em diálogo com as obras referenciadas, especialmente com *Os Lusíadas*, que dele são feitas lhe - ao autor - sejam ignoradas, ou, ao menos, insuspeitadas.

<sup>7</sup> Isso já é percebido por António Saraiva, como possível ver no grifo da citação nas páginas 19-20

Dessa forma, pode-se entender que a referência ao épico camoniano (aqui contemplada, mas que talvez também se aplique a referências de outras obras presentes em *Uma viagem à Índia*) se dê com o intuito de uma subversão à própria ideia da comparação direta, texto a texto - texto, como os fatos narrativos - ou contexto a contexto - dentro de uma visão de contexto histórico - que se faz, quase imediatamente, como primeira leitura para a *interpretação* da epopeia.

*Uma viagem à Índia*, então, é como uma evocação à tradição histórica e canônica através de sua relação estrutural com *Os Lusíadas*, carregando um peso diante de referências e alusões às inúmeras obras e autores canônicos ao longo da tradição literária ocidental. Esse peso, porém, é contraposto pela "leveza" da narrativa que, apesar de trazer - e levar - a inúmeras referências extra-textuais, não deixa de se apresentar uma riqueza textual interna que, justamente por estabelecer um jogo com inúmeras obras desse cânone, não se prende a nenhuma delas, deixando-se livre para a elas apontar, mas não necessariamente a elas se ligar. Permitindo, inclusive, como aqui foi posto, uma crítica à própria prática da referência e da comparação.

Julia Studart observa esse trânsito dentro de um cânone histórico e literário como uma das características da poética gonçaliana - em *O Reino e O Bairro* -, segundo a pesquisadora:

A proposta da escrita de Gonçalo M. Tavares parece interpelar o excesso de história com este dito, "meu tempo", porque se lança sobre este tempo com humor e ironia, com um esmero arqueológico para lançar um tempo contra o outro [...] e num uso proposto desse artifício da arqueologia como perturbação e corrosão de alguma marca de poder, num distanciamento provocado pelo deslocamento de qualquer sentido fixo e de qualquer permanente para se ler a história. (STUDART, 2012, p.103-104)

A narrativa de Bloom, assim, pela estrutura em que se organiza remete ao épico camoniano - texto vivo e ativo no imaginário dos leitores de literatura portuguesa, como bloco essencial da cultura canônica portuguesa - bem como a diversos outros textos e autores fixos e canonizados na cultura ocidental; aqui, no entanto, tais "referências" são lidas não como um direcionamento a um diálogo entre a obra de Gonçalo M. Tavares e a outros textos nela citados/mencionados/aludidos, mas como indicadores da própria referencialidade

- e potencial diálogo com as obras referenciadas -, como recurso de leitura da obra e, em extensão, como recurso de leitura do mundo.

O nome Bloom, por exemplo, direciona o pensamento do leitor ao livro de James Joyce, possibilitando toda uma série de especulações de comparação entre as obras - seu caráter discursivo, a forma como estas se põem como épico moderno, a relação com a pátria, para citar alguns exemplos -. Procedimento semelhante ao que é feito em *O Bairro*, com a única diferença que, na série de livros, os nomes remetidos são de autores e, na epopeia, de uma personagem. Sobre o procedimento, Julia Studart comenta:

Assim surge aquilo que pode ser lido como outra digestão, a partir de Nietzsche, quando é notória também no projeto a decisão de elaborar esses personagens que vem dos escritores, pensadores e artistas não apenas como duplos, mas também como sincros de um tempo agora para a literatura e para a arte, para a instabilidade do que são, como nomes plenos de uma história e de certos dados da cultura a que fazem parte [da língua à nação, das abreviações de uma história individual e de uma história da literatura e da arte à composição de seus planos de linguagem, trabalhos e livros numa luta com as imagens] (STUDART, 2012, p.144)

No entanto, é possível se questionar a que ponto essa referência é realmente necessária à compreensão da obra, senão como uma direção de uma interpretação dentre várias possíveis.

Como dito, além do protagonista de *Ulysses*, outro Bloom que leio como relacionado ao protagonista de *Uma viagem à Índia* é o crítico literário Harold Bloom. Em seu ensaio *The anxiety of influence* (1997), o autor norte-americano faz um estudo sobre as relações de influência entre poetas, tecendo, através das diferentes formas como estas se dão - *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* e *apophrades* - uma teoria da poesia (Bloom, 1997). A relação entre ambos os *Blooms* (o teórico e o protagonista do nosso objeto de estudo) se estabelece, ao meu ver, justamente a partir dessa relação de (problematização de) influência entre as obras poéticas. Sendo, o próprio livro de Gonçalo M. Tavares, um texto influenciado por diversos outros.

É justamente esse *clinamen* de que fala Harold Bloom o que Julia Studart observa na escrita de M. Tavares como recurso de desvio da interpretação histórica proposto por Nietzsche (Studart, 2012, p.11), método definido por

Bloom como o processo de influência onde o poeta desvia de seu precursor (de quem recebe influência), onde a referência aparece como um movimento correlativo em seu próprio (do poeta influenciado) poema, implicando que o poema precursor chegou a um ponto onde teve de ser desviado para a direção aonde aponta o "novo" poema. (Bloom, 1997, p.14).

Dessa forma, as influências percebidas em *Uma viagem à Índia* não direcionam tanto a uma leitura de tais obras, ou de uma compreensão da obra em questão mediante o que se está dito nas precursoras, como uma compreensão histórico-canônica obrigatória para se atingir "a verdade" sobre a obra influenciada. Ao contrário, ao deslocar/desviar o sentido do dito nas obras anteriores, o poema se apropria deste dito, pondo-o na direção a que este novo poema aponta, tornando desnecessário o conhecimento da obra precursora para o entendimento da que por ela se influencia.

Logo, pode-se pensar novamente na crítica feita por Nietzsche - e observada por Studart em Gonçalo M. Tavares - acerca da relação entre pensamento histórico e melancolia, onde o peso da história, gerador da melancolia contemporânea, vem, em *Uma viagem à Índia*, também através da hiper-referencialidade - ou o *excesso de referências* para estabelecer um correlato com o "excesso de história" nietzschiano - presente na epopeia.

O filósofo alemão zomba do acúmulo de conhecimento e da multiplicidade de possibilidades que, devendo deixar o sujeito contemporâneo mais leve, acaba soterrando-o sob o peso da responsabilidade da escolha "certa" e da riqueza intelectual ou erudição que se busca como respaldo para as escolhas feitas:

Satisfaça tuas melhores ou piores inclinações e, antes de mais nada, dirige-te para tua perdição; favorecerás de qualquer modo o progresso da humanidade, serás sempre o seu benfeitor e merecerás panegíricos... bem como as troças! Mas, jamais encontrarás aquele que saberá zombar de ti, a ti indivíduo, inteiramente, mesmo naquilo que tens de melhor, aquele que será capaz de representar-te com força suficiente para aproximar da verdade, pobre mosca, pobre rã, a tua incomensurável pobreza (NIETZSCHE, 1981, p. 36)

Ele anuncia a perda de referencial - a incomensurável pobreza -, inclusive moral, de que se viu refém o homem moderno, ainda que em sua incessante busca. Assim, pensando na suposta influência do pensamento nietzschiano sobre a obra

de Gonçalo M. Tavares, é possível ler a "hiper-referencialidade" presente em *Uma viagem à Índia* como uma crítica à própria busca de um referencial - que substituiria o referencial transcendental perdido - e das tendência a leituras comparativas - com as obras a que a epopeia remete - para valorar a epopeia em seu diálogo com o cânone.

Como poema e ficção, a epopeia de M. Tavares não busca um sentido, não busca sequer comunicar uma verdade ao leitor, permitindo, como poema, diversas interpretações e analogias, mesmo através da sua comparação com *Os Lusíadas*. A sua consciência auto-ficcional e a ironia estão justamente no fato de ela se anunciar desta forma - o narrador avisa (logo no início do primeiro canto), sobre a história que será narrada: "Trata-se simplesmente de constatar como a razão ainda permite algumas viagens longas." (Tavares, 2010, p.26) - exprimindo, não somente a sua total "ausência de sentido", como também a inutilidade em tentar encontrar um sentido - como resposta, como fim, como a Índia -, mas que aquela viagem trata-se do percurso em si, uma "longa viagem", mais que do local de chegada (ou Bloom teria, no século XXI, feito um trajeto direto Portugal-Índia).

Em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Nietzsche afirma: "Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados [...] nunca saberá o que é felicidade, e, pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes" (Nietzsche, 1999, p.273) e dá o exemplo de um homem que não possui a capacidade de esquecer e como tal, é também incapaz de viver, pois vive sempre a ruminação do passado, tal qual *Funes, o memorioso*, contode Borges, cujo protagonista nada esquecia e tudo lembrava, "tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito contudo que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes quase imediatos." (Borges, 2007, p.108)

Faz-se notar que a comparação com *Os Lusíadas*, além de acrescentar informações e permitir uma leitura - como a que aqui se faz - diferente sobre o *Uma viagem à Índia*, também, inversamente, leva a uma nova leitura da obra camoniana. Tendo percebido as incongruências, ou ironias, no discurso do

narrador de *Uma viagem à Índia*, e nas atitudes de Bloom, o leitor, ao retornar para o épico clássico, percebe-o também sob uma nova ótica.

Ao desconfiar do pressentimento de Bloom, como não desconfiar dos sonhos e avisos divinos que motivam as personagens em *Os Lusíadas*? Sobre o episódio da morte de Inês Pereira, torna-se irônico o fato de o povo português ser exaltado durante toda a narrativa, com exceção desse trecho, onde a culpa pelo desenlace amoroso recai sobre o povo de quem o Rei só queria fazer a vontade, embora já não quisesse realmente mandar matar Inês (mesmo que o tenha feito, no fim das contas).

Ao tornar clara ao leitor a discursividade de sua interpretação, Gonçalo M. Tavares impede que este se coloque como um leitor ingênuo, mas força-o a tomar um posicionamento diante do discurso que recebe, mesmo o discurso canônico ou histórico, fazendo-o perceber-se como cúmplice da aceitação deste, ou de seu questionamento.

#### 4. Movimento entre gêneros: ensaio épico

O gênero épico ganha destaque na obra aqui analisada. Se tomarmos as palavras de Richard P. Martin que, em texto introdutório a um compêndio sobre a tradição épica ocidental, afirma que o épico se trata de um gênero que transcende o gênero (Martin, 2005, p.15), podemos já especular sobre a qualidade entre-gênero de *Uma viagem à Índia*. Além disso, ainda que se questione o conceito de épico proposto pelo referido autor, é possível perceber na epopeia aspectos prosaicos e romanescos em sua fábula, e traços dos gênero lírico e ensaístico em sua estrutura.

Porém, para além de seu aspecto *épico*, é necessário que se exponham alguns aspectos da *poética do movimento* encontrados na epopeia de M. Tavares que contribuem à leitura da obra como esse projeto político de enfrentamento do mundo-agora a partir do resgate de reminiscências e de um pensamento continuado a partir delas.

Como indício de composição desse método literário que visa à libertação, Júlia Studart aponta justamente ao caráter ensaístico da poética de M. Tavares, cuja escrita resgata diversas imagens, referências e ideias passadas - as reminiscências - e põe sem rigidez em um texto que flui, pois, antes de tudo, é narrativa ficcional:

o ensaio [...], no trabalho de Gonçalo M. Tavares, pode ser entendido atravessando várias maneiras in-distintas e complementares: descentramento, dança, método obsessivo e arqueológico, comentário a textos perdidos, neutro e, principalmente, como método ou gênero literário, procedimento de reflexão crítica ou estudo sobre algo (STUDART, 2012, p.58)

Em *Uma viagem à Índia*, além desse feitio do movimento de resgate teórico desembaraçado, percebo também um tipo de movimento como forma alternativa de se ler a narrativa, incentivada pelo *índice-pósfácio* e pela estrutura estrófica da epopeia, lendo as estrofes relacionadas no índice de forma paratática, cujo efeito vai ao encontro do que se entende pela *poética do movimento*. Tais



feitos desse movimento de escrita livre e libertador serão os tópicos analisados neste capítulo.

#### 4.1. Ensaio: movimente-se como queira

Como já mencionado, uma característica proeminente da *poética do movimento* diz respeito ao trânsito entre os diferentes gêneros textuais e ao trânsito discursivo não fixo a uma forma. Júlia Studart observa tal característica como correlata ao gênero *ensaio*, como um texto que, fragmentado, opera livremente, sem o rigor de uma forma a ser seguida, numa escrita livre para transitar entre a poesia e a filosofia.

Para o filósofo alemão Theodor Adorno (2003, p.20), o ensaio seria o gênero livre tanto para a composição quanto para a interpretação do mundo, partindo do já feito pelos outros, sem, no entanto a esses se atrelar, objetivando, não a construção de um sentido único, total e sistemático - final -, a estabelecer um jogo dentro do próprio texto, a partir de outros textos, que levam a novas formas de pensamento ou de abstração, sem a seriedade de um modelo rígido ou científico. Caracterizado pelas fugas do pensamento tomadas pela voz que conduz o texto, numa explanação que deixa o pensamento livre para vagar pelos meandros do texto que se escreve, abrindo parênteses, divagando, fugindo do assunto principal, numa composição de caráter fluido e, embora impreciso, rico em informações tangentes - ou cuja origem do pensamento gira em torno de - ao tópico sobre o qual se escreve.

Assim, ao abordar ideias e conceitos teóricos, o ensaio seria, dentre os gêneros textuais que se destinam a esse intuito, uma forma menos rígida de abordar os temas tratados, com a intenção não de fixar um resposta, mas de por em movimento uma ideia para que se possa, a partir dessa mesma movimentação, vislumbrar possíveis e coerentes respostas. Ao compor uma obra que compreende tais aspectos, Gonçalo revela "uma linguagem poética para tornar fecunda a formulação de modelos teóricos" (Studart, 2012, p.16), tanto a partir da estrutura do ensaio, quanto de sua forma, movimentando ideias - resgatadas de diversos

autores (de diversas áreas conhecimento) do cânone ocidental - para, a partir de suas ficções, situá-las, ressituá-las ou dessituá-las.

O outro Bloom de Gonçalo M. Tavares - personagem de *A perna esquerda de Paris* -, anuncia: "Especializei-me nos ensaios" (Tavares, 2004, p.11), tal fala indica - se pensarmos que se trata da mesma personagem - um próprio caráter ensaístico nas falas de Bloom, como aqui percebido, através da forma como este constrói seus pensamentos repletos de desvios, aforismos e alusões. Não somente a personagem Bloom, mas o narrador e as outras personagens da narrativa também elaboram seus discursos da mesma forma, ao longo de toda a narrativa, como, desde o início desta já se anuncia: "e perdoe-se mais este desvio / -serão tantos, meu caro, prepara-te" (Tavares, 2010, p.36).

Em *Uma viagem à Índia*, o caráter ensaístico é localizável tanto pela estrutura fragmentada em versos onde se dispõe a narrativa e seus possíveis desdobramentos interpretativos (analisados mais à frente), quanto pelos diversos desvios discursivos que fazem o narrador e as personagens - construindo inúmeras falas que, como já dito, aludem a diversos pensamentos (autores/obras) preexistentes, sem o receio de subvertê-los ou de imitá-los, e sem, no entanto, soar pedante ou mesmo enfadonho ou rígido:

Por exemplo, na estrofe

E os poetas desapareceram.  
De facto, o que **alguém quis dizer**  
e tinha razão, foi **que a poesia limpa e belíssima é inaceitável**  
**depois do que os homens fizeram a outros homens**  
**no século XX.** É um facto, as palavras  
delicadas são inaceitáveis.  
(TAVARES, 2010, V:52, p.222)

é possível perceber a referência ao filósofo aqui comentado Theodor Adorno e sua célebre frase sobre a impossibilidade de se fazer poesia depois de Auschwitz, é interessante notar, porém que a informação sobre a referência dada concentra-se muito mais no dito e em sua interpretação livre que no autor, o que, ao meu ver, deixa a fala menos pedante e mais leve.

É essa sobreposição de observações, falas e monólogos interiores que confere um ritmo mais natural ao discurso, mesmo em sua infinidade de

referências extra-textuais, a narrativa não se apresenta de forma truncada e essas próprias referências a diversas obras canônicas são, também, típicas do ensaio que, além de não se envergonhar de se empolgar com o que os outros já fizeram, tem "felicidade e jogo" como características essenciais (Adorno, 2003, p.17)

As diferentes possibilidades de leitura que o livro apresenta também remetem ao "jogo" a que se refere Adorno, reforçando sua condição de "texto livre", que opera livremente dentro de uma forma que abrange diversos gêneros - o prosaico e o lírico, o epopaico e o ensaístico, o filosófico e o poético -, permitindo, inclusive, a liberdade de leitura e de interpretação, pois, apesar de apontar (ou justamente porque aponta) a diferentes direções, não se limita a nenhuma delas, preservando diversos potenciais de sensação e de sentido.

#### **4.1.1. O caos e o "vazio" como reflexo epistêmico contemporâneo**

O professor de filosofia Pedro Duarte, em seu texto *O ensaio como narrativa* (2015), observa, pelas características do ensaio uma relação com o discurso histórico, ou com a percepção epistemológica que, não buscando uma linearidade para a criação de um sentido único, vai de encontro a uma percepção epistemológica linear e totalizadora, com a qual ele compara a narrativa sistemática tradicional.

O autor percebe no presente uma forma de lidar com o conhecimento (com a existência) que, não tendo mais o objetivo de construir uma linha narrativa única, com início, meio e fim, constrói-se de forma fragmentária e com uma relação referencial distinta dos moldes anteriores.

O caráter ensaístico vem em contraponto a uma percepção unitária estrutural da narrativa. Por seu caráter fragmentário, a percepção da obra de Gonçalo M. Tavares como poemas, sua leitura não visa um "sentido", como linha narrativa que culminará num grande desfecho que unirá todos pontos e fatos - como se estes fossem indícios do que ali será dito - da narrativa; pelo contrário, a estrutura fragmentária tal qual a ensaística, não visa encontrar um sentido ao final

de uma linha narrativa, mas pontuar toda a narrativa de diversos sentidos, que não necessitam se somar para que formem o todo que culminará num final esclarecedor envolvendo tudo o que até ali se tinha dito.

Remarque-se que apesar de a fábula de Bloom anunciar a ausência de sentido, fechando-se, após um longo texto, em ausência, tédio e fracasso, fazendo ver esse itinerário linear e sistemático como o melancólico, é justamente através do caráter poético e filosófico do texto que se constrói uma alternativa menos melancólica de sua leitura, pois, não visando a criação de um sentido único, aponta a diversos sentidos espalhados ao longo de todo ele. Característica semelhante à do ensaio, segundo Duarte:

'Seu objetivo [do ensaio] não é nem arrebatrar o leitor, nem entusiasmar-lo', diria Benjamin, 'ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão'. Daí a descontinuidade da narrativa do ensaio, por oposição à continuidade da narrativa do sistema. Ela para, interrompe, volta, segue, se detém, aponta, assimila, retorna, retoma. (Duarte, 2015, p.198)

Compreendendo no ensaio um texto cuja "verdade" não está em seu final - onde desemboca todo o texto, como se construído para o fim -, mas em todo ele, onde a estrutura, composta por desvios, não obedece a uma regra de composição - tal qual a realidade conforme percebida no contemporâneo, como nos elucida o filósofo contemporâneo Hans Ulrich Gumbrecht, ao comentar a mudança epistemológica ao longo das modernidade, quando, no presente, a grande mudança em relação à Alta modernidade (final do século XIX ao início do século XX) seria justamente a forma como se lida com a produção de conhecimento e a representação:

A história está sendo mudada da concatenação narrativa de períodos diferentes de tempo para aquilo que os eruditos europeus denominam "antropologia histórica", ou seja, a reconstrução de um vasto leque de modelos possíveis que podem moldar e organizar a vida humana (GUMBRECHT, 1998, p.23)

e ainda,

Embora nossas observações do mundo continuem a produzir uma infinidade de representações (entre as quais é impossível distinguir entre versões mais adequadas ou menos adequadas), percebemos que elas já não se encontram sintetizadas em narrativas de desenvolvimento. Isso significa que [...] distinções como aquelas entre representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência perdem sua pertinência. Estamos

longe de conceituar (para não dizer de ter analisado suficientemente) a consequência desses colapsos conceituais. Mas podemos chamá-los, focalizando uma terceira tendência epistemológica atual, de "desreferencialização" (GUMBRECHT, 1998, p.23-24)

Segundo o autor, essa tendência epistemológica atual desobrigaria uma análise em busca de um sentido único ou mesmo a criação/descoberta de certezas acerca de qualquer representatividade.

Em compasso com tal pensamento, a obra de Gonçalo M. Tavares não se constitui numa narrativa que vise à uma volta a modelos de representação clássicos, em que a única possível apreensão se dá de forma linear e totalizadora. Mas de, como observado por Studart, jogar mesmo com essa *desreferencialização* como proposta epistemológica atual. Permitindo, mesmo em uma narrativa ficcional linear, a criação de diversos desvios de modo a mimetizar de forma mais "sincera" - caótica e passível a infinitas interpretações - o pensar e (d)escrever a realidade. Tal como apontado por Studart ao ressaltar o caráter ensaístico da obra do autor português:

Gonçalo M. Tavares se apropria do exercício do ensaio como um pensamento de composição para sua ficção crítica dando a ela alguns dilemas de enfrentamento para tentar tocar o intocável e tornar inteligível o ininteligível contexto histórico problemático do presente como um corpo violento em constante estado de deriva (Studart, 2012, p.60)

É importante ressaltar as críticas à epopeia aqui analisada, que a tomam como uma obra niilista, pessimista e que retrata um tempo de "vazio absoluto" a que a Modernidade levou o Ocidente, a começar pelo próprio prefácio do livro, escrito pelo célebre teórico português Eduardo Lourenço, onde se comenta sobre a obra:

Uma decepção à altura do desespero e da agonia ocidental no momento mesmo em que sua história e meta-história, como pulsão conquistadora e épica, converteu o Ocidente inteiro e a sua cultura sob o signo de Ulisses em êxtase vazio, fascinado pelo esplendor do seu presente sem futuro utópico, glosando sem descanso a sua proliferante ausência de sentido. (LOURENÇO, 2010, p.10)

Em consonância a tal crítica, escreve o filósofo e escritor português Miguel Real (que, assim como Eduardo Lourenço, também aparece, como um comentário de orelha, na 1ª edição da epopeia) :

É este o retrato do Ocidente prefigurado na personagem Bloom, o “herói-anti-herói-aherói” de *Viagem à Índia*: [...] - **Nenhuma** acção colectiva ou individual, **nenhuma** palavra colectiva ou individual são capazes de preencher, senão ilusória e efemeramente, o vazio de absoluto que se instaurou no coração do homem nestes momentos terminais de uma civilização que, tendo conhecido o

paraíso da crença inocente, se oferece hoje a si própria o inferno de uma aceleração histórica tão feita de presente fugaz quanto de um futuro sem-sentido [...] é o mundo inteiro que já não se oferece como salvação, é a totalidade do mundo que se encontra decadente, é o próprio Homem, a Humanidade, que se encontra decadente. (REAL, 2010, s/p, grifo do autor)

De fato, a narrativa aqui analisada não apresenta nenhuma saída ao declínio rumo à distopia e longe de propor uma solução ao pessimismo finissecular pós-moderna. Ao contrário, narra a história de um homem, Bloom, que, após ter matado o pai (depois que este mandara matar a amada de Bloom), parte numa viagem à Índia em busca de um ideal inatingível: "sabedoria e esquecimento".

Bloom tem seu desejo frustrado quando, chegando em seu destino, é assaltado pelo mestre que lhe deveria ensinar. Após revidar o ataque, Bloom se vê obrigado a fugir da Índia com medo de uma retaliação. Em Paris, ainda frustrado pelos desejo não concretizados - e agora ainda sem a consolação de uma esperança futura -, Bloom, num ímpeto de impaciência, mata uma prostituta que o acompanhava. Precisa fugir também de Paris, Bloom volta a Lisboa onde tenta se suicidar, mas um mulher o impede. "Mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom, o nosso herói" (Tavares, 2010, p.). E com esse evento e período, encerra-se a narrativa de Bloom. Melancólica, pessimista, niilista.

Dado o que se aqui mesmo se expôs sobre o tempo presente - a Pós-modernidade para Gumbrecht -, como a percepção de que já não há conceitos suficientemente fortes para serem desconstruídos, ou ainda nenhum tipo de utopia quanto ao futuro, confirma-se o que comentam os críticos portugueses quanto à glosa incessante da ausência de sentido que o livro endossa.

A visão de Lourenço e de Real atrela tal perspectiva a uma decadência humana, como uma grande tragédia. Percebo, no entanto, tal visão como, além de pessimista, bastante saudosista, nostálgica e encantada com o "paraíso da crença inocente", que aponta as mazelas e incertezas contemporâneas, mas que permanece longe de uma tentativa de proposta de uma leitura (ou mesmo de um sentimento) mais alegre, mesmo que efemeramente.

O que me pergunto de fato é qual o problema do efêmero? Ou ainda, não estaria na percepção da efemeridade e na substituição do futuro pelo presente como o tempo de centralidade e de atuação uma nova reconfiguração epistêmica, e conseqüentemente, social mais sadia? Pois justamente o que a Pós-modernidade nos trouxe foi a certeza do tempo como um atuante constante para a mudança e de que as narrativas, por partirem inexoravelmente de um discurso subjetivo, não podem apresentar um discurso da verdade ou da utopia, mas que servem para o presente - efemeramente - mesmo que com imagens a serem apreendidas pelo leitor e que, além do prazer (ou desprazer) imediato da leitura, servirão também para a percepção da alteração da própria subjetividade deste mesmo leitor, com as mudanças de interpretação sobre o texto ao longo do tempo. *Uma viagem à Índia* é um livro para se reler. E, de acordo como a *poética do movimento*, toma no ensaio essa forma de dizer que o mutável e o efêmero são, sim, dignos de filosofia.

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório [...]. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, 2003, p.25)

Assim, a *felicidade* da leitura de *Uma viagem à Índia* não estaria num texto feliz propriamente dito, que desse a ver ao leitor um sentido da existência, mas estaria justamente na possibilidade de um texto que não busca encontrar nenhum sentido fixo, permitindo sempre um retorno à leitura para novas interpretações, possibilidades de leituras e de sensações. Um livro que trazendo aforismos acerca de elementos míticos da Modernidade - a máquina, as cidades, as ruas - e da Natureza - a chuva, o mar, as pedras -, não busca um registro histórico-espacial, mas permanece sempre atual para novas releituras.

Desta forma, se a leitura feita pelos críticos baseia-se na fábula de Bloom e em seu final infeliz e tedioso, procuro analisar *Uma viagem à Índia* agora por seu aspecto de gênero lírico, ressaltando, na poesia presente nas páginas da epopeia

uma alternativa de ler a obra como um longo livro de diversos poemas. Efêmeros, mas eternos.

## 4.2. Gênero lírico

Para Octávio Paz e Alfredo Bosi, a imagem e o ritmo das palavras em sua exploração não habitual são os elementos-chave da poesia. Sendo esta a desnormalização do vocábulo, desvinculando-o do seu significado denotativo, o que faz da palavra um "instrumento do pensamento abstrato" (Paz, 2012, p.55), segundo o ensaísta e poeta mexicano:

O poema será a revelação daquilo que a exclamação indica sem nomear. Digo revelação e não explicação. Se o *desenvolvimento* for uma explicação, a realidade não será revelada, mas elucidada, e a linguagem sofrerá uma mutilação: teremos deixado de ver e ouvir só para entender. (PAZ, 2012, p.55)

Para ambos os teóricos, a *poesia* desarraiga a palavra ou o texto de seu significado literal- "a mimese inicial própria da imagem" (Bosi, 1977, p.23) - para "mutilá-la", conferindo-lhe uma nova (ou novas) possibilidade de entendimento a partir da exploração do signo verbal, tanto em seu significado - a imagem - quanto em seu som - o ritmo -.

É dessa forma, como a exploração do sentido das palavras, que percebo o caráter poético em *Uma viagem à Índia*, para além de apenas sua estrutura em versos - o que, não obstante, é fator de fundamental importância para essa exploração semântica do texto, pois é justamente o que marca o seu ritmo - pela exploração rítmica e imagética - através também das inúmeras metáforas que compõem a narrativa.

### 4.2.1. Do ritmo (que é também imagem)



Apesar de na composição tradicional helênica/romana da epopeia, bem como a de *Os Lusíadas* os versos se encontrarem dentro de um padrão métrico, o texto de Gonçalo M. Tavares apresenta-se em versos livres.

O padrão quanto à quantidade de sílabas do verso era uma recurso útil tanto ao possível e ocasional acompanhamento musical que os textos - na Antiguidade - recebiam, quanto à facilitação da memorização destes (Cardoso, 2003, p.50). Assim, o ritmo da poesia era facilmente observado como marcação silábica e padrão métrico - bem como a rima - que confeririam musicalidade ao poema. No entanto, aqui, o ritmo é percebido de outra forma, prescindindo de uma tônica regular - como marcação métrica - para sua percepção, o ritmo estaria na cesura da frase que cria a velocidade do poema ao mesmo tempo que indica, segundo Octavio Paz, uma "visão de mundo": "cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem do mundo, diferente e particular. Do mesmo modo que é impossível reduzir os ritmos a uma única medida, dividida em espaços homogêneos, tampouco é possível abstrair-los e transformá-los em esquemas racionais" (Paz, 2012, p.68).

A estrutura em versos da epopeia de Gonçalo M. Tavares amplia o potencial poético do texto quando, ao se quebrar a sentença, divida em dois ou mais versos - nos *enjambements* recorrentes ao longo de todo o texto -, expande-se o significado da frase dita, pois força uma pausa no fim do verso, criando uma primeira frase poética com um sentido, que, após a completude da frase no verso seguinte, terá um novo significado.

Assim, a divisão em versos é fundamental para esse jogo de pausas e da criação do embate de sentidos entre a frase prosaica e a frase poética<sup>8</sup>, a partir dos diferentes significados suscitados com o "acréscimo" de novas palavras ao verso anterior. Observe-se as seguintes estrofes:

71  
 Como se os acontecimentos também pudessem  
 ter uma língua particular. Mas não.  
 Não é apenas por existirem estrangeiros  
 que o que sucede em Londres não fala inglês;  
 o mundo é que foi organizado assim: para os acontecimentos,

---

<sup>8</sup> Octávio Paz define o verso como a frase poética (PAZ, 2012, p.76).

a torre de Babel não foi derrubada.

72

As línguas separam-se, mas os gestos não.

Vê um murro, o acto de penetração

numa vagina ou em outros recantos, vê ainda o forte abraço

ou o homem que no último momento

salva quem está prestes a cair de um oitavo andar.

Vê isto tudo e tudo entenderás,

não é difícil.

(TAVARES, 2010, I:71-72, p.229)

Através da cesura das frase, quando disposta em diferentes versos, força-se uma suspensão momentânea, uma pausa na leitura, onde se cria um sentido que será reiterado ou modificado no verso seguinte. Nos dois últimos versos da estrofe 71, por exemplo, se dispostos em prosa, seriam: "o mundo é que foi organizado assim: para os acontecimentos, a torre de Babel não foi derrubada", a divisão prosaica - rítmica - do sentido da oração estaria nos dois pontos - "o mundo é que foi organizado assim", pausa, "para os acontecimentos, a torre de Babel não foi derrubada", onde "para os acontecimentos" seria adjunto adnominal de derrubada. Como disposta em versos, no entanto, ocorre uma pausa no fim do verso (não tão expressiva apenas pela vírgula) - "o mundo é que foi organizado assim", pausa, "para os acontecimentos", pausa, "a torre de Babel não foi derrubada" - permitindo que "para os acontecimentos" seja lido como adjunto adnominal de "assim", e "a torre de Babel não foi derrubada" como aposto da oração anterior, alterando a percepção sobre o sentido da frase.

Na estrofe seguinte, essa ampliação de sentidos fica ainda mais evidente. Note-se a segunda oração da estrofe (a partir do segundo verso), se disposta em prosa, ter-se-ia: "Vê um murro, o acto de penetração numa vagina ou em outros recantos, vê ainda o forte abraço ou o homem que no último momento salva quem está prestes a cair de um oitavo andar."; como tal, "numa vagina e em outros recantos" é adjunto adnominal de "penetração" e "salva quem está prestes a cair de um oitavo andar" é predicado da oração cujo sujeito é "o homem". A disposição em versos, altera o sentido da frase, pois constrói novas frases poéticas; em "numa vagina ou em outros recantos, vê ainda o forte abraço" ("numa vagina ou em outros recantos" passa a ser locução adverbial de "vê ainda

o forte abraço"); e "salva" - em "salva quem está preste a cair do oitavo andar" - pode ser lido como na forma imperativa da segunda pessoa do singular e não mais como indicativo da terceira pessoa ("o homem"), da mesma forma como o "vê" no verso anterior.

Essa alteração do sentido a partir da disposição da frase, suscitando a criação de diferentes imagens a partir do mesmo texto, é o que é percebido por D. H. Lawrence nos versos livres de Walt Whitman - também citado em *Uma viagem à Índia*, diga-se - como unidade rítmica dada pela imagem e não pela métrica (Paz, 2012, p.78).

O recurso do *enjambement*, além da criação de imagens, ou da possibilidade da apreensão de diferentes imagens através do ritmo, e dos diferentes sentidos do mesmo texto, mas também, pausa, quebra, silêncio, do versos livre possibilita a brincadeira com os sons através da aliteração das palavras, onde o seu som brinca com o sentido, dando ao vocábulo um novo peso semântico. Pois que o ritmo não está dissociado do sentido da palavra, ao contrário, é justamente o que permite a sua exploração. Vejamos:

87

Bloom tinha gestos belos que havia aprendido  
com a avó paterna, mas naquele instante  
decidiu usar os gestos rápidos e úteis que aprendera  
com a outra avó. E assim da sua mão excluiu  
jeitos minuciosos (como o de conseguir agarrar  
num fio minúsculo de linha, com o polegar e o  
indicador) e de dentro dos dedos retirou,  
como de um bolso, a brutalidade de um soco,  
de uma pancada certa.

88

Eis que a luta começa. Moribunda não ia a mão  
do herói  
quando de súbito parou na face direita  
de um dos homens e, não fosse ser desaconselhada a ironia  
em certos momentos urgentes,  
diríamos que foi tão violenta tal pancada  
que o inimigo pareceu de imediato,  
ficar com duas partes esquerdas no rosto,  
pois nada nessa face ficou inteiro.  
(TAVARES, 2010, p.56-57)

Nos versos citados, narra-se uma briga em que se envolveu Bloom, onde a escolha das palavras usadas para narrar o fato como também condutoras do ritmo

que embala a leitura. Na estrofe 88, a ironia - literal no quarto verso -, é também impressa pelo ritmo que numa cadência mais lenta quando se narra um fato urgente, através das pausas desnecessárias ("do herói" num verso isolado) e da opção por "moribunda não ia", ao invés de "ia veloz" ou "ia rápida", por exemplo (o que conferiria maior velocidade à leitura). Da mesma forma a frase "a brutalidade de um soco", por estar isolada e por seguir a uma série de palavras com cadência leve - "minuciosos", "minúsculos" - e a aliteração - que cadencia pausadamente - de "indicador) e de dentro dos dedos retirou" -, percebo cair, de fato, com a brutalidade de um soco.

É observável, portanto, em tais estrofes, o que comenta Paz acerca da relação indissociável da forma e do conteúdo, ou da palavra e do ritmo, conteúdo verbal, rítmico e imagético. É claro que isso não se dá por acaso ou aleatoriamente, há uma intenção rítmica do autor, que se pode verificar na escolha lexical, na pontuação e na divisão dos versos.

É preciso que diga que tais *sutilezas* ou pequenas belezas poéticas requerem uma leitura lenta que atente aos melindres do texto, às palavras utilizadas e as cesuras da frase (os choques entre a frase poética e a frase narrativa) para a percepção dos diferentes sentidos do texto, podendo passar despercebida a um leitor que vise apenas "chegar à Índia", acompanhando os eventos da fábula - como uma leitura desta apenas -, sem se reter no caminho.

A poesia, ou o poético, como o acima exposto, perpassa toda a narrativa, não estado paralela à fábula de Bloom, percebo, porém, um outro modo de leitura que, baseado no índice-itinerário que sucede a narrativa, explora o aspecto poético dos fragmentos - estrofes - que compõem a narrativa, numa outra perspectiva acerca da poesia em *Uma viagem à Índia*, e que, juntamente ao caráter abstrato do texto, ampliam o que vejo como a estrutura fragmentária da obra.

#### 4.3. O índice-iterário: o lírico pontual no narrativo

Após a última estrofe de *Uma viagem à Índia*, sucede um "posfácio": *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, onde se indicam algumas das estrofes presentes na narrativa. Vejo esse posfácio - índice-itinerário - como uma espécie de mapa que sugere um novo itinerário de leitura na epopeia de M. Tavares.

Composto por 20 páginas, cada duas destinadas a um canto da narrativa, de forma que a face aberta do livro mostra "um mapa" do canto. Em cada mapa, há na margem superior uma linha com uma sequência numérica decimal que vai de "0" a uma dezena ("120" nos cantos I, II e IV; "100", nos cantos VI, VII, VIII e XI; e "160" nos cantos III e X), que varia de acordo com o canto e sua respectiva quantidade estrofes; na margem esquerda da página esquerda, verticalmente, lista-se o alfabeto. Essas sequências (numérica e alfabética) formam os eixos das coordenadas para localizar estrofes específicas dentro de cada canto. A identificação da estrofe se dá por um conceito/ideia (geralmente uma única palavra, embora com exceções), e de acordo com o número da estrofe, há uma linha vertical que desce à altura de onde está a letra inicial do vocábulo que a identifica.

Não há uma ordem numérica - ou um padrão matemático - do número das estrofes e, aparentemente, nenhuma ordem conceitual para sua presença; os conceitos ali expostos (cerca de 389) variam enormemente tematicamente - parecem mesmo aleatórios - dentro de cada canto, alguns deles se repetindo em mais de um canto; vão desde "avião" a "contradições", passando por "desejo de contacto", "presente", "sabedoria", "ilegibilidade", "Europa", "embelezar", "2o sol", "engenharia", "amor", "ligar/desligar", dentre vários outros<sup>9</sup>.

Não percebo, portanto, nenhuma relação matemática ou temática entre as estrofes relacionadas no itinerário, salvo a sua própria presença neste. O que percebo, porém, à princípio, é a eleição de estrofes que, ao serem nomeadas e elencadas no mapa, são isoladas do restante da narrativa, ganhando assim, uma certa "autonomia" em relação a ela.

Em *Lógica da sensação*, o filósofo contemporâneo Gilles Deleuze analisa a poética do pintor francês Francis Bacon, tomando, como centro de análise, a ideia de suas imagens como produtora da sensação de movimento. Deleuze nos

<sup>9</sup> Anexo 2: Relação dos conceitos presentes no *índice-itinerário*

aponta que nos quadros de Bacon há sempre uma área delimitada que concentra a personagem, criando um espaço - fator fundamental para que haja um movimento -, que isola a figura. "É um procedimento muito simples, que consiste em isolar a Figura. Há outros procedimento de isolação: pôr a figura em um cubo [...], colocá-la num trilho, numa barra estirada [...] (Deleuze, 2007, p.11); observo no livro de Gonçalo M. Tavares, procedimento semelhante ao observado por Deleuze nos quadros de Bacon, onde, através do *índice-itinerário*, isolam-se as imagens (estrofes), ao assinalá-las com números e as identificar.

Como já dito, o discurso de *Uma viagem à Índia* é composto de diversos desvios, digressões, *pensamentos* e observações, feitas tanto pelo narrador quanto pelas personagens. Tais digressões, que constituem a maior parte do texto da narrativa, funcionam como apontamentos filosóficos e poéticos a partir dos eventos que envolvem as personagens. No segundo canto, por exemplo, da estrofe 30 à 59, não há nenhum evento fabulosos envolvendo as personagens, o conteúdo delas, portanto, em nada acrescenta à trama narrativa, são "apenas" as digressões poético-filosóficas do narrador; outro exemplo é o terceiro canto, onde, em todo ele, tem-se Bloom discursando a seu amigo francês, Jean M., acerca de sua origem. O que ali está dito, embora tenha um pouco de rememoração, é posto de forma (através de aforismos e metáforas) mais distante de um caráter de testemunho memorial que de ensaio sobre a vida a partir de suas memórias -

71

Meu pai perdeu fortunas ao tentar ganhar  
ainda mais, o que demonstra que a vontade  
e suas consequências práticas  
nem sempre têm ligações amigáveis.  
Quando o nosso Destino não funciona  
(como um motor) o melhor é inventar-se  
uma nova máquina ou uma nova crença.

72

Repare que o mais vertical sólido se pode dissolver  
de uma vez ou evaporar-se. Antes era apenas a Natureza  
que o podia fazer, neste momento temos também a tecnologia.  
O facto é antigo - os sólidos sempre se dissolveram no ar, como dizia um velho  
senhor -  
agora tal facto tem duas origens possíveis - e é só.  
(TAVARES, 2010, p.138)

- não contribuindo muito para os eventos narrativos como ação das personagens ou da natureza, nem ao menos para a sua explicação.<sup>10</sup>

É desse teor poético e filosófico, que se afasta da fábula ou de um caráter pragmático narrativo - os fatos -, que partilham as estrofes elencadas no índice-itinerário, distanciando-se da história de Bloom para serem pequenos "ensaios" ou poemas sobre os temas - ou sob os títulos - expostos no *um itinerário* (a última estrofe citada - 71 - por exemplo, consta no índice sob o título "tecnologia").<sup>11</sup>

Segundo Bakhtin (2010) e também Octávio Paz (2012), uma das principais características do gênero lírico está justamente no seu caráter de o texto ser também o seu contexto: "Todo poema é uma totalidade fechada em si mesma: é uma frase ou um conjunto de frases que formam um todo" (Paz, 2012, p.58). Assim, ao ler as estrofes isoladas, amplia-se o potencial poético do texto e elas deixam de ser estrofes de um longo poema sobre a história de Bloom, para serem, elas mesmas, poemas completos sobre os mais diversos temas.

Apesar de um procedimento simples, a criação de uma área isolada tem um objetivo de não forçar a Figura a se imobilizar, "pelo contrário, devem tornar sensível uma espécie de itinerário, de exploração da Figura no lugar, ou em si mesma." (Deleuze, 2007, p.12), pois separada de seu contexto narrativo, ou seja, de tudo o que está fora dela mesma, potencializa-se a abstração das palavras ali usadas, ampliando o contexto em que se inserem ao desvinculá-la de um contexto específico, desobrigando-a de uma interpretação pautada na fábula contada e aumentando a possibilidade de exploração semântica do texto, potencializando, dessa forma, seu caráter de poesia.

Observe-se a estrofe 97 do canto IV, assinalada no índice-itinerário por "Tragédia":

E um homem não conhece a sua verdadeira ambição

<sup>10</sup> Perceba-se, na estrofe 72, a possível referência à frase de Karl Marx ("Tudo o que é sólido se desmancha no ar"), bem como ao título homônimo de Marshall Berman

<sup>11</sup> Não percebo no índice a sugestão de uma leitura linear das estrofes relacionadas, apesar de deixarem ver a fábula de uma viagem à Índia feita por um homem chamado Bloom (tal qual a fábula principal) - o que acontece principalmente pela repetição do nome do protagonista -, ficam diversos buracos na trama, que não permitem uma leitura coerente, ou estabelecimento de uma narrativa completa. O que me incentiva a perceber no índice um roteiro de leitura paratática das estrofes.

até passar por uma tragédia forte,  
uma tragédia individual. Só se sabe olhar, depois  
de se aprender. E olha-se melhor no primeiro momento  
a seguir ao sono. Ter os olhos fechados é afinar a pontaria  
é preparar a íris negra para a rápida  
clareza que nos foge  
(TAVARES, 2010, p.196-197)

O discurso é proferido por Bloom enquanto conta sobre a sua partida de Lisboa depois de ter matado o pai, explicando o intuito e motivos de sua viagem à Índia para Jean M.. Dentro desse contexto, a "tragédia individual" de que fala Bloom é a sua própria tragédia, envolvendo as mortes de seu pai e de Mary, referindo-se a um contexto específico; a "sua verdadeira ambição" é ir adquirir sabedoria e esquecimento, encontrar a felicidade espiritual.

Lendo a estrofe isolada, porém, desvinculada da história de Bloom, a "tragédia individual" é a tragédia de qualquer indivíduo, não mais do indivíduo específico Bloom, e a leitura da estrofe não é mais a fala de uma personagem específica de uma história que conversa com outra personagem específica, mas um poema que, proferido por um *eu-lírico*, comunica um sentido contido na própria imagem e que será resgatado a partir das experiências extra-textuais do leitor.

Deleuze afirma que há duas formas de desvincular uma imagem dessa função: por isolamento ou por abstração (Deleuze, 2007, p.12). Partindo dessa premissa, é possível que dizer que no livro de Gonçalo M. Tavares as duas formas estão presentes.

Nesse processo de isolamento e abstração, o nome próprio "Bloom", recorrente em diversas das estrofes assinaladas no índice e que, como já dito, tende a estabelecer uma relação entre as estrofes entre si, bem como entre as estrofes e a fábula, perde, segundo Deleuze, sua especificidade e sua relação com uma persona, para assumir um lugar de universalidade inerente ao texto poético.



Bloom deixa de ser um personagem de uma narrativa para ser o *Ícone*<sup>12</sup> de um fato isolado. Observe-se:

[Amizade]

Que belo quadro - diga-se, anote-se, aponte-se, admire-se.  
Quando os homens assim se cruzam, amigavelmente,  
parecem, afinal, ser animais  
com tendência para os números pares  
e não para o egoísmo da unidade,  
que sozinha dá conta por inteiro do banquete  
e de um caixão.

**Bloom**, sem dinheiro, aceita tudo - até em Paris.

Mas que belo quadro, este.

(TAVARES, 2010, II:89, p.103, grifo nosso)

Tal estrofe, numa leitura prosaica, fala sobre o momento em que Bloom e Jean M. se conhecem em Paris e ficam amigos - dividindo um guarda-chuva -. Na estrofe, diz-se que Bloom não tem dinheiro, e que pode vir a influenciar um leitor na interpretação dos eventos narrativos. Ao lermos como um poema completo - figura isolada -, Bloom deixa de ser uma *personagem* ligada a uma narrativa para ser qualquer homem. Perdendo seu caráter individual para assumir um tom universal, "um homem, sem dinheiro, aceita tudo", justamente porque não há mais uma narrativa que especifique "Bloom", mas apenas um fato dito sobre esse um homem. "A relação da figura com seu campo isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a figura, assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone." (Deleuze, 2007, p.12).

Percebo o mesmo recurso, de forma talvez mais explícita, usado por Gonçalo M. Tavares em outro livro. Em *Breves notas sobre as ligações*, no fragmento "*Perdem-se os pensamentos que guardamos para nós.*", lê-se:

Lilith atravessou um caixão aberto, correu de um lado ao outro do caixão aberto. Apenas dois metros de comprimento: duas sensações estranhas: correr em espaço tão curto e esse movimento intenso feito para correr dentro de uma caixa de guardar a imobilidade. Um exercício filosófico: *correr dentro de um caixão*. (M. TAVARES, 2010 - b, p. 28, grifo do autor).

<sup>12</sup> Termo usado por Deleuze (2007, p.12) que se oporia a "personagem", esta vinculada a uma sucessão narrativa, aquela a uma imagem isolada.

A "personagem" aparece nesse e em alguns outros fragmentos do mesmo livro; sobre ela, diz-se: "Lilith tinha tendências nefastas e uma cadeira de pinho", "Lilith apreciava animais e números", "Lilith entrou num símbolo e engrossou-o até ele se tornar visível e material. Depois disse: agora já não me interessa" (M. Tavares, 2010b), tais frases - citadas entre aspas - aparecem também isoladas em um quadro dividido em compartimentos; alguns deles estão vazios, e outros comportam frases como essas sobre Lilith, citações ou outros aforismos poéticos/filosóficos. Aparentemente, não há nenhuma relação entre as frases no quadro, no entanto, justamente por figurarem no mesmo quadro, e por apresentarem um nome em comum, permitem a percepção de uma relação entre elas, feitas pelo espectador e seu potencial de abstração mais que pelo texto verbal de fato.

A partir de Lilith, portanto, criam-se imagens não necessariamente vinculadas entre si, pois o único ponto de ligação é o nome da Figura que pratica os atos. Como, se num quadro, tratasse-se da mesma figura que, no entanto, não é necessariamente a mesma "personagem", visto que não há uma narrativa comum às três, o único elemento em comum, de fato, é o próprio nome. "Lilith", assim como "Bloom", passam então a ser alcunhas para representar tipos universais e comuns - não específicos, atrelados a uma *persona* em particular - como "a mulher" ou "um homem".

Assim, ao entender Bloom como Ícone e não como personagem, potencializa-se o caráter universal e poético do que é dito nas estrofes isoladas - lembrando que o Ícone é a *figura* da imagem isolada -, concentrando no fragmento o início das viagens de pensamento, dos novos movimentos mentais elaborados pelo leitor a partir do dito pelo narrador. Fortalecendo a possibilidade da leitura paratática da epopeia.

#### 4.4. De volta à ironia

A ironia como estrutura da obra é justamente percebida nesse choque entre as partes que compõe a narrativa, que entram em conflito. No caso do discurso

narrativo, essas partes conflitantes podem ser pensadas como o discurso e as ações das personagens (especialmente de Bloom), mas também no conflito entre as partes que compõem a narrativa, pode-se ver essas partes exterior e interior como a composição da epopeia entre a grande narrativa e as estrofes-poemas, em cuja a relação, visto que apontam a direções diferentes, pode-se perceber a ironia estrutural.

Tal estrutura, que passando por um discurso narrativo que só se faz coerente - ou faz sentido - se percebido em certos momentos como irônico, aponta a diferentes interpretações, por vezes opostas, a partir de um mesmo texto é o que aqui se denomina a *estrutura irônica* da narrativa. Tal recurso da ambiguidade de interpretação é muito válido e recorrente na poesia, visto que a poesia não está ligada diretamente a uma materialidade factual ou a uma verdade de um contexto narrativo; no entanto, essa é uma história também em prosa, e tende-se a analisar uma história em prosa, a narrativa, procurando uma linearidade - ou uma coerência - de sentido.

Para Adorno,

A verdade de uma poesia não existe sem sua estrutura, totalidade de seus momentos. Porém, é ao mesmo tempo o que a essa estrutura, como a da aparência estética, transcende: não proveniente de fora, através de conteúdo filosófico expressado, mas graças à configuração dos momentos, os quais, em seu conjunto, significam mais que a estrutura supõe. (ADORNO, 1991, p.77)

A poesia é sempre verdadeira, verdadeiro ou falso não são critérios que se aplicam a ela, mas de uma narrativa em prosa, esse caráter de veracidade ou de verossimilhança é esperado, pois esta está ligada a uma materialidade factual, a uma *história*, a fábula. Pode-se pensar que a poesia trabalha e constrói sensações, enquanto a prosa narrativa estaria mais ligada à construção de sentido.

Assim, em *Uma viagem à Índia*, ao escrever um longa história a partir da concatenação de pequenos poemas, o autor permite conferir essa característica da ambiguidade discursiva, que seria mais característica da poesia, à prosa, numa relação onde entram em conflito o fragmento - poemas/estrofes, poesia, sensações - e o todo - história de Bloom, epopeia inteira, sentido - da obra, fazendo com que

esta presente também um conflito, ou uma relação complexa de multiplicidade interpretativa entre a história narrada e a estrutura do discurso narrativo.

Esse diálogo entre a estrutura e o conteúdo do texto de Gonçalo M. Tavares é o que chama o pesquisador Allison Leão ao analisar a tetralogia do autor português, *O Reino*, de uma relação estrutural metonímica conflituosa, onde:

A relação entre suas [dos livros que compõem *O Reino*] estruturas e as formas pelas quais se expressam é metonímica. O conflito está no embate entre os modelos, como dois grandes blocos a se chocar. Porém, no que se refere ao fora e ao dentro de cada modelo, **o que se avulta é a ideia de contiguidade, uma interioridade e uma exterioridade que se acatam mutuamente. [...] Os mesmos elementos, justamente quando vistos em sua totalidade, paradoxalmente assumem uma reversibilidade irônica do que era funcional, dissolvendo seu caráter primário em meio à progressiva percepção do fragmentar e do disperso**, que aliás, subterraneamente sempre estiveram presentes." (LEÃO, 2012, p.13-14, grifo nosso)

Na epopeia, tomo esses eixos apresentados por Leão como - como exposto no capítulo anterior - o fragmento da poesia, as estrofes como poemas isolados, e a prosa, a fábula contada do início ao fim da epopeia. É possível então perceber esses dois eixos em choque na percepção/apreensão do leitor sobre o que está dito no livro, partindo do princípio de que o fragmento como poesia aponta para verdades e sensações, enquanto a grande narrativa aponta para uma busca (ou falta) de sentido, e onde a incoerência é lida como inverdade ou inverossimilhança.

No entanto, é justamente pelo caráter poético e filosófico, e portanto, verdadeiro do micro, que se depreende o caráter verdadeiro e verossimilhante da narrativa, apesar de sua incoerência na macroestrutura, o que dificulta a tarefa do leitor de encontrar - para além dos exemplos mais claros - em que ponto da narrativa há um tom irônico. Visto que esse ponto seria irônico dentro da macroestrutura, mas verdadeiro em si mesmo, como fragmento/poema.

Se analisado, porém, o conflito ou a incoerência entre os atos/ações de Bloom e o discurso narrativo - tanto o de Bloom em relação a suas ações, como em relação ao discurso dúbio do narrador - à despeito do caráter "verdadeiro" da poesia e das sensações que se depreendem da obra, somos voltados a atentar, para compreensão da narrativa e das ações da personagem, não mais ao fatos

narrativos, como ações das personagens, mas ao discurso "traíçoeiro" que volta a atenção à interpretação do discurso.

Essa relação de auto percepção do leitor como parte do discurso força-o a um posicionamento, e aqui, novamente, amplia-se a leitura de *Uma viagem à Índia* à suas consequências extranarrativas, ou ao - como trazido pela *poética do movimento* - seu caráter político de contestação de um discurso histórico fixo - ou de uma aceitação passiva do discurso histórico.

Sobre o já citado texto de Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história*, Marie Gagnebin comenta:

Se nos lembrarmos que o termo "*Geschichte*", como "*história*", designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreenderemos que as teses "Sobre o conceito de história" não são apenas uma especulação sobre o devir histórico como "enquanto tal", mas uma reflexão crítica sobre o nosso discurso à respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática. Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade de narração. (GANGNEBIN, 1994, p.07, grifo do autor)

É por esse viés de compreensão do discurso historicista como um discurso, antes de histórico, sujeito às problematizações e às "questões mais amplas da prática política e da atividade de narração" que se percebe, em Gonçalo M. Tavares, inversamente, na prática da construção de um discurso ficcional onde se problematiza a narração - como já explicado -, através de uma narrativa "não confiável", fazendo o leitor voltar-se não mais aos fatos narrativos, mas, justamente, à sua própria relação com o discurso dado.

Em *O destino das imagens*, Jacques Rancière aponta as duas formas como a imagem afeta o observador, que ele denomina como *punctum* - a forma pontual, imediata, "imagem como presença sensível bruta" (Rancière, 2012, p.20) - em oposição à *studium* - a "imagem como discurso cifrando uma história" (Rancière, 2012, p.20) -. O filósofo francês, em sua análise da imagem que visa a compreender o regime imagético que se instaura depois do anúncio da morte das imagens - que se mostrou equivocado -, afirma que está justamente nesse caráter dual da imagem o seu potencial artístico.

Para o autor,

Não há uma natureza própria das imagens da arte que as separe de maneira estável da negociação das semelhanças e da discursividade dos sintomas. O trabalho da arte é, portanto, jogar com as ambiguidades das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. (RANCIÈRE, 2012, p.34)

Essa dupla potência da imagem - que culminaria em uma terceira: "a capacidade combinatória do signo, capaz de associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens" (Rancière, 2012, p.41) -, como "destino das imagens", é percebida na epopeia de Gonçalo M. Tavares tanto em sua estrutura - nas diferentes possibilidades de leitura que a obra indica -, quanto em seu discurso que referencia claramente ao cânone histórico.

## 5. Conclusão

Um dos modos comuns de leitura num processo investigativo é a releitura de teorias - autores - anteriores, como antecedentes intelectuais à formação de uma nova doutrina de pensamento (Russel, p.73). Tal investigação dos "antecedentes intelectuais" pode vir ao encontro de ou de encontro à nova leitura que se faz do objeto analisado, contribuindo, de toda maneira, à formação e à defesa do novo pensamento.

Nos estudos da Literatura, num processo de investigação - como *interpretação* - sobre determinado texto, a escolha dos antecedentes intelectuais é uma tarefa sempre difícil, principalmente por estarmos - hoje, em 2016 - expostos a uma quantidade sem-fim de métodos e referências intelectuais.

Ao longo da história dos estudos literários, ou que propunham a análise de obras literárias, encontraram-se diversas formas de "ampliar" um texto, relacionando a contextos exteriores a "simples história" contada no livro. A "distância" entre a história dada e a relação a contextos extra-textuais é permitida e incentivada, de muita forma, também por essa relação científica, ou investigativa, com a literatura.

A questão, no entanto, que não se pode esquecer, é que essas relações que se observam a partir de determinado texto ficcional levando-o a outro contexto - para além do próprio texto - é sempre subjetiva, pois se baseia - como não se trata de uma ciência exata - numa escolha individual do cientista, e cuja validação/validade, depende muito grandemente de dois fatores principais: a capacidade da argumentação lógica de defesa da relação entre os indícios dentro do texto com o contexto escolhidos - "O que conta é a eficiência e a engenhosidade do texto e, assim por dizer, quantos irão morder a isca" (Said, p.18)-, e a popularidade - como afinidade subjetiva - da nova forma de leitura (seja reafirmando ou modificando leituras anteriores), dada, em grande parte,

também pela afinidade subjetiva ou popularidade dos antecedentes intelectuais utilizados para sua defesa.

Aos investigadores de literatura - ou especialistas em estabelecer relações entre textos e contextos não intrinsecamente relacionados -, os antecedentes intelectuais são muito caros, pois são o que validam - muito pelo tempo - e ampliam - muito pela qualidade - a intelectualidade do discurso presente, funcionando tanto como norteadores quanto como ratificadores de pensamento.

Observou-se aqui, a utilização de uma estrutura irônica de construção da narrativa de *Uma viagem à Índia*, a partir do conceito proposto por Kierkegaard sobre análise da ironia no discurso socrático, onde este define: "O abstrato de Sócrates é uma designação completamente sem conteúdo. Ele parte do concreto e chega ao que há de mais abstrato, e lá onde a investigação deveria começar, ela termina." e ainda "O abstrato enquanto negativo tem sua verdade no irônico " (Kierkegaard, 1991, p. 49)

A ironia aqui lida em *Uma viagem à Índia* não diz respeito ao dizer algo para significar o seu oposto, mas, em como a narrativa se constrói de forma a apontar concomitantemente a direções opostas a partir do mesmo texto, através do conflito entre o todo narrativo e as partes que compõem o discurso, numa relação em que o macro e micro, por apontarem a sentidos distintos, se anulam (ou se somam infinitamente?).

Tal conflito é observado no *Uma viagem à Índia* como a relação entre a grande narrativa - a leitura em prosa - e as partes que a compõem - a leitura dos poemas/estrofes fechados em si mesmo -, onde se observa um conflito entre a veracidade e o tom do discurso: verdadeiro e poético, se lermos o micro, zombeteiro e traiçoeiro (incoerente, inverossímil) se lermos o macro. No entanto, sabe-se, o macro é composto pelo micro, e daí a riqueza e complexidade do discurso narrativo da epopeia de M. Tavares, onde "a fragmentação não quebra o encadeamento narrativo, simplesmente opera um jogo duplo em relação a ele" (Rancière, 2012, p.14).

A partir desse jogo entre as partes que compõem o discurso, a atenção do leitor volta-se a sua própria interpretação deste, numa tentativa de estabelecer um



leitura coerente e, percebendo o jogo que se desenrola, é levado a atentar (ou, no meu caso, a descobrir) a responsabilidade de um posicionamento, como escolha, do leitor de uma linha interpretativa coerente diante de um discurso que se apresenta incoerente justamente por sua impossibilidade de apreensão de uma única - ou num único sentido - interpretação coerente (visível).

Se falta à narrativa uma relação dialógica entre as personagens - como discursos que se chocam -, apontada por Bakhtin como enriquecedora do discurso, pois visa um posicionamento do leitor; a própria estrutura narrativa da epopeia exerce essa função dialógica de oferecer ao leitor mais de uma linha de discurso - e, portanto, mais de uma via de aceitação ou refutação do discurso -, através desse embate entre as partes que a compõem, através de recursos textuais e discursivos que jogam com as imagens semânticas.

Como visto, a riqueza do discurso de *Uma viagem à Índia*, ou a sua dificuldade, está em que tudo ali pode ser como pode não ser. Desde sua forma - como gênero -, às referências ali presentes, passando mesmo pela percepção dos eventos narrativos. Não há um discurso verdadeiro. Não há uma verdade que dali se apreenda - como bem nos anuncia o narrador logo no início da viagem -, o que existe é a possibilidade de se construir a partir dos fatos dados, uma linha interpretativa que, a partir da eloquência do discurso de quem a defende, seja vista como verdadeira.

Afastando-nos um pouco do discurso literário, percebemos que a falta de sentido, ou inverossimilhança ou incoerência faz também parte da realidade do mundo, ou da realidade histórica. Onde há fatos para os quais há a mais diversa ordem de interpretação e interpretações bastante coerentes. A tentativa de uma análise da verdade diante de um fato que não é exato (mas humano) requer um posicionamento, requer uma escolha - e que, como escolha, implica na seleção de algo em detrimento de outro -, subjetiva, dos antecedentes intelectuais que ali serão trazidos e do modo como se escolherá ver - e interpretar e julgar - o fato sem explicações (e observar, com sorte, como essas interpretações mudam ao longo do tempo).

Tal necessidade de posicionamento diante dos discursos e fatos dados pode ser interpretado - e, aqui mais uma possibilidade interpretação - como o ponto

central gerador da melancolia contemporânea (desdobramento da melancolia moderna): a falta de um referencial como verdade absoluta. No entanto, como visto mesmo por Benjamin, é justamente a partir da falta de um referencial absoluto, que se pode criar - escolher - uma nova realidade, ou novos pontos de vista, ou novos referenciais - econômicos, políticos, ontológicos... -.

Ao se constituir em um texto que não se fixa ou não se encaixa "adequadamente" a nenhum gênero ou modelo de escrita, construindo uma relação com o cânone, mas que questiona essa mesma necessidade de um cânone como âncora, Gonçalo M. Tavares, também em *Uma viagem à Índia* compõe uma escrita em que ressalta a "cesura e a contingência como fundamento da vida moderna" (Studart, 2012, p.73) versus "a tradição como casa de acolhimento e também rota de fuga" (Studart, 2012, p.74).

É através da ironia - não uma ironia melancólica -, mas uma ironia que joga, a ironia do paradoxo, que (me) faz perceber em *Uma viagem à Índia* a possibilidade de sempre achar um novo discurso, ou de sempre ver uma saída em um discurso consolidado - e de ver, paradoxal ou ironicamente, na barbárie, uma esperança. Ler (*Uma viagem à Índia*) não como o leitor profissional - tradicional - que vise tachar a obra, mas como o leitor comum, como o que nos fala Todorov, que enxerga na Literatura paixão, esperança, combate político e saída *para* a vida.

## 6. Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In. \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Parataxis*. In. \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura III*. Trad. Celeste Aída Galeão & Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* In. \_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANTELO, Raúl. *Memória e nação*. In. \_\_\_\_\_. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. CAPISTRANO, Tadeu (Org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *Experiência e Pobreza*. In. \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. In. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito de história*. In. \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In. \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

CALVINO, Ítalo. *O coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição SARAIVA, António José. Porto: Livraria Figueirinhas, 1979.

CARDOSO, Zélia. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos, tomo I*. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. - 2a ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O saber movimento (o homem que falava com borboletas)*. Prefácio a MICHAUD, Philippe-Allain. *AbyWarburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado [et al.]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DUARTE, Pedro. *O ensaio como narrativa*. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. IX, n. 17 (juldez/2015), p. 188-199.

FREUD, Sigmund. *Deuiletmélancolie*. In. Sigmund Freud, « Deuiletmélancolie. Extrait de Métapsychologie », Sociétés 2004/4 (no 86), p. 7-19.

GAGNENBIN, Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta*. Prefácio a BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX : 1914-199*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo : Companhia das Letras, 1995. p.7-198

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia - constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luís Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEÃO, Allison. *O Reino e os estilhaços: ironia como estrutura em Gonçalo M. Tavares*. In. SCHOLLHAMMER, Karl Eric & SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Org.). *Memórias do presente*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p.9-23.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Uma viagem no coração do caos*. Prefácio a TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. São Paulo, Leya: 2010.

MAFFEI, Luis. *Gonçalo M. Tavares, uma viagem ao valor com Camões ao fundo e alguns problemas contemporâneos*. In. *Revista Via Atlântica*. No 20, 2011. Publicação virtual, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50787/54888>. Acesso em: março de 2016.

MARTIN, Richard P. *Epic as genre*. In. FOLEY, John Miles (Org.). *A companion to ancient epic*. Blackwell publishing, 2005.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Márcio Pugliesi, Edson Bini, Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981.

\_\_\_\_\_. *Considerações intempestivas*. In: \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman & Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Os Filhos do barro : do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

PIRES DE LIMA, Isabel. *Portugal, cais de chegada (identidades em trânsito na imigração portuguesa)*. In. RIOS, Otávio (Org.). *Arquipélago Contínuo: literaturas plurais*. Manaus: UEA Edições, 2011.

RANCIÉRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REAL, Miguel. *Viagem à Índia - do ser ao nada*. In. *Plural pluriel - revue de cultures de langue portugaise*. 2010. Disponível em: [http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-ada&catid=55%3Areste &Itemid=1](http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-ada&catid=55%3Areste &Itemid=1). Acesso em: março de 2016.

RUSSEL, Bertrand. *A genealogia do fascismo*. In. \_\_\_\_\_. *Elogio ao Ócio*. Trad. Pedro Jorgensen Júnior. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. RosauraEichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAIVA, António. Prefácio a CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição SARAIVA, António José. Porto: Livraria Figueirinhas, 1979.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SISCAR, Marcos. *A soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

STUDART, Júlia. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*. Florianópolis, UFSC: 2012. Tese de doutorado em Teoria Literária.

TAVARES, Gonçalo M. *A perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio d' Água, 2004.

\_\_\_\_\_. *Aprender a rezar na era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Breves notas [sobre ciência, medo e ligações]*. Apresentação Júlia Studart. Florianópolis: Editora Ufsc / Editora da Casa, 2010.

\_\_\_\_\_. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Uma viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VECCHI, Roberto. *Restos indissolúveis da crueldade - considerações sobre violência, mal e escrita literária*. In. *ContraCorrente: revista de estudos literários*. - v.2 n2 (2011) -. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2011.



## 7. Anexo

### **Lista de referência dos conceitos presentes no *índice-iterário* (postácio a *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, 2010)**

Canto I: acontecimentos, agir, aborrecimento, alma, beleza, contradições, destino, dias, desejo de contato, desejo, esquecimento, educação, excitação, erotismo, felicidade, fuga, ironia, inutilidade, indecisão, insólito, maldade, nudez, objectivo, os outros, progresso, pressentimento, presente, razão, recuar, sabedoria, tédio, tédio surpreendente.

Canto II: alegria, amor, alegria/tristeza, ações, avião, amizade, arquitetura, beleza, coração, canções, cidade, capitalismo, deuses, decisão, destino, dias, espaço, futuro, grande/pequeno, identidade, memória, medo, multidão, notícias, narrativa, ódio, perigo, poesia, Paris, precaução, presente, recuar, sentir, voo, vida, vaidade.

Canto III: amor, altura, bolsos, cidades, corpo, cair/levantar, combater, centro, cultura, cavalo, contrastes, cabeça, derrotas, domingo, distância, Europa, erotismo, economia, homem, infância, leis, memória, moral, mulheres/homens, mundo, mudança, mansidão, mulheres, medo, natureza, ódio, país, Portugal, paisagem, pobres, progresso, religiões, sentimentos, tempo, tecnologia, velhice, vingança.

Canto IV: atacar, astronomia, amizade, avançar, coragem, cansaço, cidade, curiosidade, declarações, distância, dimensões, delicadeza, decomposição, fracasso, fuga, grandes feitos, gênio, herança, impaciência, linguagem, memória, média, mulher, noite, natureza, otimismo, possibilidades, pobreza, parar, preparação, queda, religião, sonhos, tragédia, vida, viajar.

Canto V: amizade, amor, acontecimentos, ação, brutalidade, cheiro, caminho, casa, consumir, calendário, corpo, destino, doença, educação, Europa, esquecimento, floresta, fazer, grandeza, instantes, incompleto, incompetência, infância, jardim, juventude, ligar/desligar, luz, linguagem, mar, movimento,

mudez, mistura, máquinas, natureza, observação, olhos, pormenor, progresso, pedras, Praga, paciência, solidão, televisão, velhice, Viena, verdade.

Canto VI: ação, atualidade, animalesco, crueldade, coragem, centro, fotografia, geometria, isolamento, Índia, Lisboa, linguagem, mentiras, mitologias, mar, morte, nada, natureza, pressa, resistência física, rezar, salvação, sabedoria, sedução, sofrimento, teorias, tédio, tempestade, técnica.

Canto VII: avançar, alma, afinidades, calma, crença, consumo, desconforto, diversidade, experiência, embelezar, espírito, espera, ensinar, força, fissura, Ganges, História, Índia, infância, local, lucidez, medo, mistura, medicina, música, números, o importante, objetos, olhar, país, pacifismo, progresso, religião, ruína, sábio, surpreendente, 2o sol, salvação, tranquilidade, técnicas, tradução.

Canto VIII: arrumação, amigos, cidade, crápulas, doenças, documentários, deslealdade, dinheiro, eterno, ética, Europa, frio, faca, fotografia, fraqueza, grandeza, história, hábitos, idealismo, instintos, lei, livros, movimento, matéria, máquina, milagres, maldade, mistura, melancolia, noite, núpcias, notícias, passado, perigo, perceber, pormenores, pressentimento, rosto, regressar, sombra, sol, unidade, viver.

Canto IX: amor, atualidades, água, bosque, bondade, cidadão, cova, corpo, canções, cultura, dança, desejo, esconderijo, excitação, fornicação, imaginação, ilegibilidade, identidade, Lisboa, mundo, natureza, ócio, pele, prazer, pensar, perversões, regresso, realidade, símbolos, tédio, tato, um passeio.

Canto X: atenção, alucinações, alegria, ação (finalmente) bicicleta, beleza, brutalidade, corpo, consumo, cheiro, dor, drogas, dança, desenho, dádiva, engenharia, ensinar, experiências, estranhezas, epopeia, erros, experimentação, festa, indiferença, Lisboa, morte, movimento, milagres, muralha, maldade, morte, nojo, nostalgia, Ocidente/Oriente, porta-moeda, peso, palavras, riso, rádio, regresso, regresso, sentimento, separação, santidade, terrível, tranquilidade, tato, tempo, tédio, visões, viagens.