

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

Vanessa Hack Gatteli

Rumos épicos: a arquitetura intertextual de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares

Porto Alegre  
2016

Rumos épicos: a arquitetura intertextual de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre

Área de Concentração: Estudos de Literatura  
Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt

### CIP - Catalogação na Publicação

Gatteli, Vanessa Hack

Rumos épicos: a arquitetura intertextual de Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares / Vanessa Hack Gatteli. -- 2016.

96 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Uma Viagem à Índia. 2. Pós-modernismo. 3. Literatura Comparada. 4. Gonçalo M.Tavares. 5. Epopeia. I. Bittencourt, Rita Lenira de Freitas, orient. II. Título.

Pra mãe, pra Nini e pro Dênis

## AGRADECIMENTOS

Preciso agradecer à CAPES e à UFRGS por terem me proporcionado uma bolsa pelos últimos dois anos, o que possibilitou que eu me dedicasse exclusivamente ao mestrado, algo que, dentro do contexto socioeconômico brasileiro, é um dos maiores privilégios que um estudante de pós-graduação pode ter.

A minha mãe e a Nini, as verdadeiras culpadas pelo meu vício de ler.

Ao Dênis, minha parceria dos últimos 12 anos e a quem devo a possibilidade de largar tudo para me dedicar à vida acadêmica.

Aos amigos, de agora e de outrora, em especial a Chaos, pela assistência em ABNT; a Renata, pela edição das fotos (e por me obrigar a dar uma folga nos estudos de vez em quando); a Amanda, pelas revisões; a Sara, pelos pães, pelas revisões, pelas traduções do capeta e por todo o resto <3

Ao Marcus Rovere, por sempre cuidar tão bem dos gatinhos^^

Às @'s do Twitter, pelas tretas, pelos memes e pelas problematizações.

Aos amigos do mestrado, com quem compartilhei angústias e cervejas, em especial ao Davi Tomm.

Aos colegas de pesquisa, por todas as discussões, em especial à Gabriela Semensato, por sempre me socorrer nas mais diversas tarefas acadêmicas.

Aos colegas, funcionários e professores da PUCRS, que acolhem nós, estudantes da UFRGS, tão bem, proporcionando uma troca saudável e produtiva entre os dois programas de pós-graduação. Ao Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik da PUCRS, que gentilmente me recebeu no grupo de pesquisa Cartografias Narrativas, com quem tanto aprendi sobre Literaturas em Língua Portuguesa.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação, em especial à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Terezinha Schmidt, pela acolhida e pelo exemplo em excelência acadêmica e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Maggio, por ter me ajudado a (tentar) desvendar o *Ulysses* de James Joyce.

Por fim, à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt, minha orientadora e amiga que sempre comprou e investiu em minhas ideias.

*Deixe de frescura  
Reescreva  
Toda a literatura*

André Stolarski

## RESUMO

Essa dissertação trata da intertextualidade na obra *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares, com narrativas e personagens épicos da Literatura Universal, desde Homero até a contemporaneidade. O objetivo é descobrir como a epopeia, um gênero literário em desuso, funciona no século XXI. Também investigo o protagonista do poema narrativo não consegue se libertar de seu passado e o de sua pátria, mesmo buscando tanto por “sabedoria e esquecimento”. Diferente da metaficção historiográfica, termo cunhado por Linda Hutcheon para apontar uma tendência da literatura pós-modernista, a epopeia de Tavares não consegue se redimir do seu passado. Por meio de uma pesquisa teórica da epopeia, a dissertação analisa o gênero épico a partir de autores como Hansen (2008) e Staiger (1997). As definições teóricas são cruzadas com obras de diferentes épocas, como a *Ilíada* (2011), a *Odisseia* (2014), *Os Lusíadas* (2002), *Ulysses* (2000), dentre outros, sempre tendo em vista o diálogo com a obra *Uma Viagem à Índia*. O paralelo com a arquitetura também é uma constante, já que teóricos como Hutcheon (1988) e Jameson (1997) usaram-na para teorizar sobre o pós-modernismo. *Uma Viagem à Índia*, sendo uma obra pós-modernista, aqui é comparada à arquitetura de motéis de algumas cidades brasileiras, cujo visual – deslocado na geografia e no tempo – não é apenas anacrônico, mas também artificial, assim como a epopeia no século XXI. O episódio da “Ilha dos Amores” é analisado em uma leitura mais próxima ao texto, feita com embasamento na obra *O Erotismo* (2013), de Bataille, e permeada por diferentes intertextos. Por fim, após todo esse cruzamento de intertextos, o conceito de pós-humanismo de Sloterdijk (2010) se mostra como chave para uma possível compreensão do porquê a obra de Tavares não tenta “reescrever” o passado como a metaficção historiográfica: em um mundo pós-humanista, onde já se sabe que o próprio homem também é culpado das atrocidades que lhe acometem, resgatar vozes silenciadas por meio de obras metaficcionalis talvez não faça mais sentido.

Palavras-chave: Uma Viagem à Índia, epopeia, pós-modernismo, Literatura Comparada, Gonçalo M. Tavares

## ABSTRACT

This study addresses intertextuality in the work *Uma Viagem à Índia* [A Trip to India] (2010), by Gonçalo M. Tavares, with epic narratives and characters of Universal Literature, from Homer to contemporary times. The objective is to find out how epic, a literary genre that fell into disuse, works in the 21<sup>st</sup> century. I also investigate the protagonist of the narrative poem, who is not able to break free from his past and the past of his homeland, despite his extensive search for "wisdom and oblivion". Unlike historiographic metafiction, term coined by Linda Hutcheon to point to a trend of postmodern literature, Tavares' epic is not able to redeem itself from its past. Through a theoretical research of epic, the paper analyzes this genre from authors such as Hansen (2008) and Staiger (1997). The theoretical definitions are contrasted with works from different periods, such as the *Iliad* (2011), the *Odyssey* (2014), *The Lusíads* (2002), and *Ulysses* (2000), among others, always considering the dialogue with the work *Uma Viagem à Índia*. The parallel with architecture is also constant, since theorists such as Hutcheon (1988) and Jameson (1997) used it to theorize about postmodernism. Considering that it is a postmodern work, here *Uma Viagem à Índia* is compared to traits of epic in texts of the 21<sup>st</sup> century and to the architecture of love hotels of some Brazilian cities, whose aspect, geographically and chronologically displaced, is not only anachronistic but also artificial. The episode named "Ilha dos Amores" [Island of Loves] is analyzed with a reading that is closer to the text, based in the work *Eroticism* (2013), by Bataille, and permeated by different intertexts. Finally, after all this intersection of intertexts, Sloterdijk's (2010) concept of posthumanism is featured as key to a possible understanding of why Tavares' work does not try to "rewrite" the past as historiographic metafiction: in a posthumanist world, where humans themselves are known to also be guilty of the atrocities that affect them, rescuing voices that are silenced through metafictional works may not make much sense anymore.

Keywords: *Uma Viagem à Índia*, epic, postmodernism, Comparative Literature

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Detalhe de motel temático .....	30
Figura 2 - Motel Baviera .....	31
Figura 3 - Contrastes .....	32
Figura 4 - Entrada do motel Camelot .....	32
Figura 5 - Iluminação futurística .....	33
Figura 6 - motel de temática chinesa .....	34
Figura 7 - Motel remete a um palácio chinês .....	34
Figura 8 - Decoração interna de motel chinês .....	35
Figura 9 – Esquema do Ulysses.....	60

## SUMÁRIO

1 PROPOSIÇÃO .....	10
1.1 ALGUNS ESCLARECIMENTOS .....	13
1.2 O DILEMA DA TEORIA.....	14
1.3 GONÇALO M. TAVARES, UM AUTOR NO LIMAR ENTRE FICÇÃO E TEORIA LITERÁRIA .....	16
2 INVOCAÇÃO .....	19
2.1 LINDA HUTCHEON – PÓS-MODERNISMO COMO FORÇA PROBLEMATIZADORA .....	19
2.2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E A POÉTICA DOS PÓS-MODERNISMO .....	22
2.3 EAGLETON .....	25
2.4 ARQUITETURA, PÓS-MODERNISMO, MOTÉIS E ILHAS DOS AMORES .....	27
3 DEDICATÓRIA.....	36
4 NARRAÇÃO.....	56
4.1 O BLOOM PORTUGUÊS.....	56
4.2 BLOOM DENTRO DO CONTEXTO PORTUGUÊS .....	64
4.3 CENAS DE DESNUDAMENTO NA ILHA DOS AMORES DE GONÇALO M. TAVARES .....	70
4.4 ILHA DOS AMORES DE GONÇALO M. TAVARES, O PARAÍSO PERDIDO .....	83
5 EPÍLOGO .....	86
5.1 <i>UMA VIAGEM À ÍNDIA</i> E O PÓS-HUMANISMO.....	86
5.2 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES.....	88
REFERÊNCIAS .....	93

## 1 PROPOSIÇÃO

O projeto inicial dessa dissertação era investigar duas obras da literatura contemporânea que se dirigissem para obras consagradas do cânone e que, de uma forma ou de outra, tentassem “reescrever” a história ou, mais especificamente, a história da literatura. Inicialmente, meu objeto de estudo era também o romance *Foe* (1986), de J.M. Coetzee, além da epopeia *Uma Viagem à Índia: Melancolia Contemporânea (um Itinerário)* (2010), de Gonçalo M. Tavares, que narra a viagem do personagem principal, Bloom, de Portugal à Índia, assim como o retorno do protagonista à Lisboa. Inevitavelmente, outras obras de problemática semelhante são trazidas para a discussão, mas sempre com a intenção de levantar problemas da obra do escritor português.

Ao longo dos dois anos de mestrado, como já era de se esperar, à medida em que me aprofundava no assunto, fui fazendo recortes em meu objeto de estudo. Primeiro, foquei somente em *Uma Viagem à Índia*. Por fim, minha análise mais próxima ao texto literário recaiu sobre os dois últimos cantos da epopeia. Certamente esse “zoom” que foi feito em meu recorte de estudo não foi um aspecto negativo, mas permitiu que eu tivesse o mínimo de aprofundamento no estudo da obra. Aspectos gerais, principalmente quanto à pesquisa sobre o gênero épico, foram feitos tomando a obra como um todo.

Como embasamento teórico, parto da obra de Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1988), já que a problemática que a autora canadense propõe nesse livro contribui para levantar questões sobre a epopeia *Uma Viagem à Índia*. Outros pressupostos teóricos são trazidos para este trabalho. As justificativas para tais adições serão apresentadas oportunamente.

Em síntese, o objetivo desta dissertação é responder à seguinte questão: por que *Uma Viagem à Índia*, mesmo levantando questões teóricas, históricas e literárias, não consegue, para usar as palavras de Benjamin (1994), dar voz a nenhum eco emudecido pela história? Mesmo partindo de intertextos como *Os Lusíadas* (2002), de Camões, e *Ulysses* (2000), de James Joyce, a obra não consegue dar voz a nenhuma minoria, diferentemente da chamada metaficção historiográfica, definição cunhada por Linda Hutcheon.

O romance *Foe*, de Coetzee, é citado várias vezes como exemplo de metaficção historiográfica na obra da teórica. A narrativa dialoga diretamente com a obra *Robinson Crusoe* (2004), de Daniel Defoe. No entanto, o romance tenta dar outra perspectiva do clássico inglês ao levantar a possibilidade de a história de Crusoe ter sido escrita por uma mulher que foi silenciada pela história, gerando, assim, questões teóricas, históricas e literárias. Nesse sentido,

minha hipótese é a de que *Uma Viagem à Índia* seja uma narrativa que aponte para a impossibilidade de dar voz a certos ecos emudecidos pela história, ou seja, talvez seja impossível reparar os erros do passado. A decisão de refazer a gloriosa viagem de Vasco de Gama talvez não traga nada além de frustrações. A metodologia usada, própria da Literatura Comparada, é simples: olhar para alguns dos intertextos da obra, como *Os Lusíadas* de Camões e o *Ulysses* de James Joyce (além de vários outros) e ver quais os desdobramentos que eles têm dentro do texto de Tavares. Sempre, claro, sob a perspectiva de diversos teóricos, apresentados oportunamente.

Tal hipótese se deve a uma primeira leitura que tive dessas obras. Em *Uma Viagem à Índia*, após assassinar o próprio pai, o personagem principal da epopeia, Bloom, faz uma viagem à Índia, à procura de sabedoria e esquecimento, como uma forma de se reconciliar com o seu passado e com o passado de seu país. No entanto, alegoricamente<sup>1</sup>, acaba por repetir a história do século XVI, roubando um raro livro sagrado de um sábio indiano:

Shakra foi, assim, atirado  
contra Bloom. Bloom quer roubar a tua sabedoria,  
disseram-lhe, e quer roubar os teus livros  
valiosos, de cepear a cabeça da tua biblioteca,  
enervar-te – quer fazer de ti um guerreiro em vez  
de um sábio tranqüilo. Bloom vem da Europa  
para colher daqui as melhores flores.  
Não o permitas, sábio Shakra,  
livra-te dele (TAVARES, p. 341–342).

A partir desse problema, escrevo minha dissertação, mas temo que a metodologia científica acabe por aqui. Escrevo este trabalho para tentar responder a questões que realmente me inquietam. Mas, diante da impossibilidade de chegar a respostas contundentes e definitivas, acabo por ceder à tentação da tergiversação. Acredito que esse problema não seja apenas negligência da minha parte, antes seja uma consequência natural de trabalhar com uma obra contemporânea que levanta tantas indagações sobre o pós-modernismo.

Diante da impossibilidade de uma metodologia científica rígida, opto pelo caos da fruição. A maior conquista desta dissertação não é nenhuma descoberta científica, antes é a celebração da minha paixão por literatura. Levei tempo para gostar dos meus textos acadêmicos. Desde o início da vida escolar, sempre tive meus textos elogiados pelos professores. Durante toda a faculdade de Letras, travei uma guerra comigo mesma nesse sentido. Já no primeiro semestre, ficava desconfortável com tantas críticas e comentários que meus textos recebiam. O mesmo se referia a análises de textos literários: sempre fui convicta de minhas impressões, até

---

<sup>1</sup>Por alegoria, tomo o conceito do *Dictionary of Critical Theory*, de Ian Buchanan, segundo o qual a alegoria é uma obra de arte cuja aparência sugere um significado escondido, geralmente através de símbolos.

chegar à graduação. Ao longo do curso, tranquei, retornei, tive problemas em conciliar os horários da faculdade com o trabalho. Ainda por cima, trabalhava em um banco, o que não dava muito lugar para criatividade nos textos produzidos no dia a dia. Escrever o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi doloroso. Na maioria das vezes, ao prezar pela concisão, acabava sendo “telegráfica”, em uma definição genial da minha orientadora.

No entanto, sinto que talvez o maior legado que vou levar do mestrado é este: voltei a ter o mesmo gosto pelos meus próprios textos que tinha no ensino básico, tanto em relação ao ato de escrever quanto ao produto da escrita. O motivo? Reaprendi que nossos textos são profundamente pessoais e provisórios. Certo dia, na sala de estudos da pós-graduação em Letras da PUCRS (a quem tanto devo, como comentei nos agradecimentos), vi que uma pilha de dissertações era usada como suporte para o monitor de um computador. Alguém pesquisou, leu, estudou e dolorosamente escreveu aqueles trabalhos. Noites insones e crises existenciais foram necessárias para que algum dia aquelas dissertações nascessem. Agora, todo aquele esforço, condensado em algumas dezenas de páginas, está ali, servindo de apoio para o monitor de um computador. Em um primeiro momento, parece algo um tanto patético, mas, por outro lado, é um alívio. Saber que aquilo que escrevo é provisório, que posso mudar de ideia logo adiante, é libertador.

Como Eagleton (2008, p.177) já afirmou, não são as nossas opiniões que são avaliadas, mas sim o nosso letramento na capacidade de produzir textos de acordo com a lógica acadêmica. Nossos posicionamentos até podem ser questionados, mas sempre temos o argumento último da idiossincrasia. O que realmente precisamos mostrar em uma dissertação é a capacidade de desenvolver esses pontos de vista de acordo com certas regras (que, no caso das Letras, Artes e Humanidades em geral, tendem a ser mais flexíveis do que nas ciências cartesianas).

Formalmente, um mestrado deve produzir conhecimento. No entanto, todos sabemos o quanto esse conhecimento é transitório. Em um primeiro momento, isso pode ser desolador. Para mim, contudo, foi libertador. É confortador saber que posso mudar de ideia sem que sinta estar “traindo” minhas ideologias. Isso não significa que não tenha sido doloroso escrever – acho que a dor é intrínseca ao texto –, mas aprendi a conviver com minhas inseguranças, dúvidas e com a possibilidade de mudar de opinião logo ali adiante.

Não por acaso, é uma questão semelhante que desenvolvo nos capítulos teóricos deste trabalho, quando discuto algumas teorias sobre o pós-modernismo. Ao contrário do meu TCC – e de tantos outros trabalhos que escrevi durante a graduação –, as ideias para a dissertação transbordaram. A cada releitura do meu objeto, extraía inúmeras possibilidades de leituras. Se, na graduação, tinha que batalhar para fazer uma análise, no mestrado, tive que me controlar

para não exceder o limite da tergiversação, para tentar dar um mínimo de unidade à análise que aqui tento fazer.

Mesmo assim, não sei se obtive sucesso. As ideias levantadas pelas obras ficcionais e teóricas que fazem parte deste estudo se prismam em várias direções. Tanto o objeto quanto o viés teórico adotado induzem a isso. Se a obra de Tavares possibilita infinitas interpretações, a teoria de Linda Hutcheon permite também inúmeras possibilidades de apreciação. Tive que fazer várias escolhas para produzir um trabalho minimamente coeso e homogêneo, sobre as quais comentarei agora.

Como é possível perceber, não consigo escrever nada sem explicar os motivos que me levaram a tomar essa ou aquela decisão no momento de fazê-lo. Sem isso, parece que falta honestidade ao meu trabalho. Além disso, é uma saída para quando o método científico exige “justificativas”. Respondo que optei pela obra *Uma Viagem à Índia* com o argumento que aprendi com o professor Ricardo Barberena em uma disciplina da pós-graduação: meu método é o desejo. Se, nessa área do conhecimento, lidamos com tantos dramas humanos, por que deixar de lado a paixão que nutrimos por certas obras? Nunca parei para pensar a sério no mérito dessa premissa, mas com certeza é um belo recurso retórico. Combinemos assim: meu método é a afeição que tenho por essas histórias e personagens. Se a banca achar necessário, insiro um adendo.

## 1.1 ALGUNS ESCLARECIMENTOS

Colocarei aqui alguns esclarecimentos acerca da organização desta dissertação. Optei por dividir os capítulos da dissertação de forma um pouco diferente. Já que estou estudando uma obra ficcional cujo gênero é o épico, que dialoga tanto com *Os Lusíadas* (2002), achei interessante usar a estrutura dessa epopeia para nomear os capítulos. Oportunamente (nos capítulos “Invocação” e “Dedicatória”) comentarei a estrutura da epopeia camoniana, cujas divisões “peguei emprestadas” para estruturar esta dissertação.

Sendo assim, este capítulo, cujo título é “Proposição”, se mostra como uma introdução, na qual tento delimitar o tema e explicar o recorte de análise efetuado sobre a obra (já que é impossível trabalhá-la na íntegra). Comento também brevemente a estrutura da dissertação, além de apresentar o problema e as questões norteadoras do trabalho. Como já mencionei anteriormente, faço isso relatando minha trajetória de estudos, que, em minha opinião, são as maiores justificativas de um trabalho acadêmico. Não acredito que exista melhor justificativa

para um trabalho do que as questões que sinceramente nos perguntamos ao longo de nosso estudo.

No capítulo chamado “Invocação”, como o próprio nome diz, invoco vários teóricos para me ajudarem a enfrentar essa grande empresa que é analisar um livro tão instigante como *Uma Viagem à Índia*. Entretanto, dada a natureza híbrida do corpus que escolhi, não acredito que seja possível restringir a teoria a apenas um capítulo, assim como não é possível escrever um capítulo teórico sem mencionar o corpus ficcional. Portanto, esse é um capítulo predominantemente teórico, que serve apenas para justificar minhas opções teóricas, além de esclarecer de que lugar teórico estou falando quando uso um ou outro termo.

No capítulo de número três, vulgo “Dedicatória”, retorno novamente a discutir o gênero épico, justamente a partir dessa estrutura oriunda da epopeia camoniana. Assim, pensando nas dedicatórias de diversas epopeias e considerando a falta de dedicatória de *Uma Viagem à Índia*, levanto uma série de questões acerca dos problemas teóricos que essa obra de ficção suscita. Meu embasamento teórico são os autores Hansen (2008) e Staiger (1997), sobre os quais discorrerei oportunamente.

Em “Narração”, procuro fazer uma análise mais detalhada e próxima ao texto. Ainda que me atenha a um viés intertextual, procuro fazer isso de forma mais minuciosa, escavando sentidos do texto. Temi que o trabalho se tornasse genérico demais. Por isso, ainda que traga cantos diferentes a todo o momento, tentei me deter aos cantos IX e X, que dialogam diretamente com o episódio d’*Os Lusíadas* conhecido como Ilha dos Amores. Por fim, comento também os episódios da “Profecia de Sirena” e “A máquina do mundo”, por serem um desdobramento da Ilha dos Amores.

Por fim, o “Epílogo” serve para retomar as ideias discutidas ao longo do texto, partindo do teórico Sloterdijk (2000), pensando a que direções essas análises me levam. Em outras palavras, seria o que a metodologia científica tradicional chama de conclusão.

## 1.2 O DILEMA DA TEORIA

O aporte teórico de que dispomos ao alcance de alguns cliques é quase opressivo. Ao pensar em alguma temática que supostamente fosse relevantes para trabalhar na dissertação de mestrado, o dilema se impunha. Muitas abordagens teóricas se mostram produtivas, e várias delas se sobrepõem em diversos aspectos. Ao longo do mestrado, observei como diferentes teóricos dissertam sobre a visão quase apocalíptica do fim da literatura e das narrativas. Ainda que eu concorde que, desde meados do século XX, as narrativas demonstrem certa crise, sempre

me conforto com a paráfrase que Enrique Vila-Matas faz de Blanchot: “Para onde vai a literatura?, perguntaram. ‘Vai em direção a si mesma, em direção a sua essência, que é o desaparecimento’, respondeu Blanchot, impassível” (VILA-MATAS, 2009, p. 20).

Considero essa citação uma síntese dos problemas teóricos da literatura contemporânea que discutirei adiante: a intertextualidade, a autorreferencialidade e as fronteiras sem aduana entre teoria, ficção e história, áreas do conhecimento nas quais o contrabando é bem-vindo.

Tarefa tão espinhosa quanto a escolha do viés teórico, como já expliquei anteriormente, foi a definição de um *corpus* ficcional. Como a área de Literatura Comparada permite, raramente me prendo a textos ficcionais originários de uma única língua. Tenho interesse em literatura contemporânea e me preocupo em trazer diversidade para minhas leituras. Por limitações de proficiência linguística, acabo por me deter em obras de língua portuguesa e inglesa. Tais leituras me fazem levantar uma série de suspeitas sobre os rumos da literatura, mas tenho consciência da superficialidade e insignificância de minhas leituras perante a quantidade de textos literários que são produzidos hoje.

Como já foi dito anteriormente, meu projeto de mestrado original incluía também a análise da *Foe*, de J. M. Coetzee. Já que a análise das duas obras não caberia em apenas uma dissertação, acabei excluindo o romance de Coetzee do *corpus* ficcional. Foi um pouco doloroso fazer isso, pois acabei por me afeiçoar por alguns temas e personagens, mas esse corte foi necessário para evitar um trabalho demasiadamente superficial.

Não sei se tenho um escritor(a) favorito, mas certamente Gonçalo M. Tavares não seria um deles. Meu interesse por esse autor se dá pelo fato de sua obra me instigar, pois provoca minha obsessão por extrair acepções de textos que em um primeiro momento não fazem sentido. Sei que esse não é um raciocínio muito lógico, mas acho que a lógica muitas vezes também não faz sentido, como já dizia o senhor Valéry:

O senhor Valéry andava pela rua com um sapato preto no pé direito e um sapato branco no pé esquerdo.  
Um dia disseram-lhe:  
- Trocou os sapatos.  
E riram-se.  
O senhor Valéry olhou, então, para os pés, e batendo na cabeça, exclamou:  
- Que disparate!  
Voltou à casa, trocou de sapatos e, regressou à rua, mais tarde, com um sapato preto no pé esquerdo e um sapato branco no pé direito.  
Quando lhe disseram, cada vez se divertindo mais: - Trocou de novo os sapatos!, Valéry enervou-se.  
Porém, recordando os princípios da lógica que havia aprendido, fincou os dentes, e para si próprio, enquanto continuava o seu passeio, exclamou:  
- Não. Agora têm de estar certo.  
O senhor Valéry explicava a si próprio:

- Parece um paradoxo, mas é mesmo assim: se estão trocados, é necessário trocá-los de novo para ficarem direitos (TAVARES, 2004, p. 25).

Assim, evito o esforço do senhor Valéry: prefiro deixar a lógica de lado e trabalhar com um escritor cuja leitura não necessariamente me traz uma fruição. Antes, é uma necessidade destrinchá-lo, desossá-lo, para assim alimentar minha obsessão por desvendá-lo. No entanto, o interesse que temos por nosso *corpus* ficcional não elimina os obstáculos que enfrentamos ao estudá-lo. Dedicar-se ao estudo de uma obra recente pode ser desconfortável. Ainda que existam alguns trabalhos sobre a epopeia *Uma Viagem à Índia*, eles são desenvolvidos nas mais diversas direções, proporcionando novos (e inúmeros) questionamentos.

Depois de algumas releituras, tanto de Linda Hutcheon quanto de *Uma Viagem à Índia*, minhas dúvidas sobre a historicidade sobre esse livro aumentam cada vez mais. É inviável a leitura de que *Uma Viagem à Índia* seja uma tentativa de reescrever *Os Lusíadas*, de Camões (ou qualquer outra das tantas obras que compõem a complexa teia intertextual desse livro).

Entretanto, por mais que qualquer texto possa ser lido independentemente de seus intertextos, também não consigo ignorá-los. Acredito que a leitura de um texto sob a luz de seus intertextos tende a revelar sentidos desconhecidos. Quase inevitavelmente, trago *Os Lusíadas* (e algumas outras obras épicas) para a discussão.

### 1.3 GONÇALO M. TAVARES, UM AUTOR NO LIMIAR ENTRE FICÇÃO E TEORIA LITERÁRIA

Roland Barthes já matou o autor, e sei que o importante é discutir a obra, não quem a escreveu. No entanto, acho necessário comentar um pouco sobre a obra do autor apenas para situar a minha análise de *Uma Viagem à Índia* e também para colocar a própria visão que eu tenho do escritor como um todo. Não pretendo fazer um levantamento completo de sua obra aqui, até mesmo porque, sendo bastante jovem (ele nasceu em 1970), já publicou mais de 35 livros. Participei de uma oficina com o escritor em 2013, e, ao contrário do que possa parecer, ele é acessível e atencioso. Garantiu que tem mais livros escritos ainda por publicar do que obras já publicadas, pois escreveu durante dez anos antes de publicar o primeiro livro.

A estreia de Gonçalo M. Tavares veio em 2001, com a obra *Livro da Dança*, centrada na dança e mesclando poesia e ensaio. Porém, o escritor ficaria realmente conhecido pelo público apenas em 2005, quando recebeu o prêmio literário José Saramago, no qual, em seu discurso durante a cerimônia de entrega, o vencedor do Nobel disse as seguintes palavras: “Gonçalo M. Tavares não têm o direito de escrever tão bem com apenas 35 anos. Dá vontade

de lhe bater” e “Vaticinei-lhe o prêmio Nobel para daqui a 30 anos, ou mesmo antes, e penso que vou acertar. Só lamento não poder dar-lhe um abraço de felicitações quando isso suceder”<sup>2</sup>.

De lá para cá, o autor vem publicando assiduamente, mais de um livro por ano, inclusive. Seus livros são distribuídos entre os mais diversos gêneros, às vezes difíceis de classificar, como por exemplo no caso do projeto “O Bairro”. O projeto é composto por uma série de livros que, por sua vez, é baseada em um desenho: o desenho do bairro. Nesse bairro, “vivem” a Sra. Woolf, o Sr. Borges, o Sr. Kraus, o Sr. Walser, o Sr. Eliot, o Sr. Brecht e vários outros. Alguns desses moradores já tiveram livros publicados, outros ainda não. Esse não é um projeto fechado de Gonçalo M. Tavares, pois moradores podem se mudar ou deixar o bairro. Os personagens dessas narrativas guardam traços estilísticos e biográficos de grandes pensadores da cultura mundial, em sua maioria escritores.

Por se negar a classificar suas obras dentro de gêneros específicos, o autor prefere agrupar seus livros em séries, como o próprio “Bairro” e também a “Enciclopédia”, constituída de três livros: *Breves Notas sobre o Medo* (2010), *Breves Notas sobre Ciência* (2010) e *Breves Notas sobre as Ligações* (2010). Mesmo algumas obras mais tradicionais, como os romances da série “O Reino” (*Um Homem: Klaus Klump* (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2008)), o autor preferiu nomeá-las como uma “tetralogia”, por guardarem características comuns entre si.

Algumas obras esparsas, para as quais supostamente não se espera uma sequência, também desafiam uma classificação definitiva dentro de um gênero literário, como por exemplo, a obra *I* (2005), que reúne poemas do autor. No entanto, boa parte desses poemas são pequenas narrativas, como o poema os “grupos”:

Mas é estranho isto, e receio o que a vida vai  
Fazendo de mim sem a minha autorização.  
Com 18 anos adorava mesas grandes, divertia-me,  
Via no grupo movimentos e excitações a que  
Não chegava sozinho. Como se a alegria entre  
Vinte pessoas fosse uma língua que um ser vivo  
Isolado não conseguisse formular.  
Não morrerei ignorando essa língua, mas agora  
Fujo dela: cinco pessoas numa mesa assustam  
Como um assalto: dá-me!, sinto que dizem,  
E a expectativa dos outros em relação à frase,  
Ao silêncio ou à minha imobilidade,  
Encosta o frio à camisa que trago,  
Como o punhal discreto de um bom assaltante.  
Não gosto de grupos, de aglomerações intermédias  
Entre a amizade e o exército. A amizade faz-se de um  
Para um, por vezes de dois para um; em matéria de sinceridade

<sup>2</sup> Discurso de José Saramago em 2005, durante a atribuição do Prêmio José Saramago a Gonçalo M. Tavares.

O número assusta-me (TAVARES, 2005, p. 160).

É possível argumentar que a classificação de obras literárias dentro de gêneros específicos é muitas vezes questionável, que isso não seria nenhuma característica específica de Gonçalo M. Tavares. No entanto, essa insistência do autor em ficar entre limiares de um ou de outro gênero convida a uma reflexão sobre os gêneros literários na pós-modernidade. Sob a perspectiva de teóricos como Linda Hutcheon, Terry Eagleton e Fredric Jameson, cujas ideias serão discutidas nesta dissertação, é possível observar que o lugar do pós-modernismo é justamente esse, essa zona de contato entre uma coisa e outra, sem podermos aplicar rótulos estanques e definitivos.

Além disso, venho estudando a obra do autor desde 2011, quando pesquisei a série “O Bairro” durante dois anos de iniciação científica, além de ter escrito meu TCC sobre a mesma série de livros. Nesse período, observei que essa zona de contato entre um gênero literário e outro produz também uma visão teórica sobre os gêneros literários dentro da própria ficção. Não é diferente do que acontece nesta dissertação, na qual a análise de uma obra épica produzida em pleno século XXI acaba se tornando também um fazer teórico.

## 2 INVOCACÃO

### 2.1 LINDA HUTCHEON – PÓS-MODERNISMO COMO FORÇA PROBLEMATIZADORA

Se me fosse dada a opção, fugiria da discussão sobre o pós-modernismo e seus sinônimos, como “modernidade líquida” e “capitalismo tardio”, entre tantos outros. Contudo, ao pensar em um *corpus* ficcional contemporâneo pelo viés próximo ao da metaficção historiográfica, sobre a qual a teórica canadense Linda Hutcheon compõe sua poética do pós-modernismo, algumas considerações se fazem necessárias.

A primeira delas é bastante pessoal, fruto de diferentes leituras sobre o assunto que, não raramente, são contraditórias. Sob meu ponto de vista, trabalhar com o pós-modernismo não é tomar partido de suas contradições ou levantar incoerências, antes é conviver com elas, se adaptar ao provisório. Essa aceitação vai ao encontro da discussão de Hutcheon, que elabora sua poética por meio dos paradoxos inerentes ao pós-modernismo. Para a teórica, se o pós-modernismo é alguma coisa, ele é antes de tudo uma força problematizadora.

Ao escrever sua “poética do pós-modernismo”, Linda Hutcheon parte de autores como Jameson e Lyotard. Ela tenta não tomar partido de um ou de outro nem enaltecer ou ridicularizar seu objeto, antes prefere articulá-lo em uma “estrutura conceitual flexível” (HUTCHEON, 1988, p. 11).

Segundo a autora canadense, a arte pós-modernista é, em geral, autorreflexiva e paródica, o que seria um entrave para o mundo histórico, pois a paródia seria “desistoricizante”, algo que a teórica contesta. O argumento é que, ao final da Primeira Guerra Mundial, o fracasso do modernismo em ser algo inovador já era visível. Nesse contexto, o pós-modernismo já questionaria esse ideal modernista totalizante (ao menos na arquitetura) e, por isso, não poderia ser “desistoricizante”.

Por ser autorreflexivo e autorreferente, o pós-modernismo poderia ser introspectivo, falar de si mesmo – mas não é isso que ocorre. Paradoxalmente, seu discurso problematiza os limites entre os discursos da história, da ficção e da teoria. Cabe aqui uma das tantas contradições do pós-modernismo: mesmo sendo paródica e autorreflexiva, a literatura pós-modernista se preocupa com a história:

E, embora a corajosa afirmativa de que o pós-moderno é “desistoricizado” tenha contribuído para que se desse uma grande atenção a esses críticos e também a certos críticos marxistas, trata-se de uma afirmação que pouco se relaciona com aquilo que venho chamando de metaficção historiográfica, pois esse termo se refere a romances cuja auto-reflexividade atua em conjunto com o que parece constituir seu oposto (a referência histórica) tendo por objetivo revelar os limites e poderes do conhecimento

histórico. O desafio à história ou a sua escrita não é a negação de nenhuma das duas (HUTCHEON, 1988, p. 280).

Obviamente, essas não são prerrogativas da literatura pós-modernista: a novidade ficaria por conta da ironia associada a essas contradições, além de, claro, sua presença obsessivamente repetitiva. A obra de Linda Hutcheon é de 1988, portanto, mais de um quarto de século se passou desde sua primeira publicação. Até 1988, a quantidade de obras consideradas dentro da estética do que a autora chamou de metaficção historiográfica (ou que pelo menos flertam com ela) era enorme. Ainda que seja arriscado fazer generalizações, acredito que, de lá para cá, principalmente durante os anos 90, várias obras de estética semelhante foram publicadas, em diferentes línguas e países. Por essa razão, acredito que usar a autora como suporte teórico seja válido, pois se mostra atual e produtiva.

Além disso, me interessa também partir da teoria de Hutcheon para expandi-la, talvez atualizá-la. Não tenho pretensões de me equiparar à teórica aqui, mas acho que dentro do recorte a que me proponho, as leituras e as reflexões realizadas durante os dois anos de mestrado me permitem fazer algumas afirmações. Além disso, a própria autora já previu essa possibilidade e propôs essa prática em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1988):

Precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma “poética”, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais (HUTCHEON, 1988, p. 31–32).

Percebo que a problematização da história, da teoria e da ficção ainda é muito forte na literatura dos últimos 15 anos (portanto, relativamente já distante dos anos 80 em que Linda Hutcheon escreveu sua teoria). É também já afastada dos anos 90, nos quais ainda é possível perceber algum fôlego da produção de romances a que chamamos de metaficção historiográfica.

Na primeira parte do livro *Poética do Pós-Modernismo*, a autora discute seu principal argumento: a problematização da história pelo pós-modernismo. Em linhas mais gerais, acredito que seja aqui que eu tenha mais afinidades de raciocínio com a autora. Segundo ela, autores como Hayden White, Fredric Jameson e Edward Said, dentre muitos outros (cito apenas aqueles que me são mais familiares),

levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza (HUTCHEON, 1988, p. 14).

Obras pós-modernistas discutiriam a história ao questionar a linearidade de um suposto “eu unificado”, postulado por uma ideologia dominante a que simplisticamente se coloca o rótulo de “humanismo liberal” (HUTCHEON, 1988, p. 15). Por isso, *Uma Viagem à Índia* não pode ser lido apenas como paralelo de *Os Lusíadas* – ainda que ele seja inevitável. Do contrário, o protagonista se chamaria Vasco da Gama ou Camões. No entanto, seu nome é Bloom, o personagem de James Joyce que remete a Odisseu. Ou seja, ele é uma ressonância literária universal, não apenas portuguesa. O fato de uma personagem que tanto busca respostas sobre si mesmo remeter a uma personagem tão única em sua identidade como Odisseu (ao chamar-se Bloom, ele automaticamente também é uma referência a Odisseu) é uma questão que será discutida ao longo de toda a dissertação.

Ainda no prefácio de *Poética do Pós-Modernismo*, Hutcheon lembra que a cultura pós-modernista sabe que não tem como escapar de tendências econômicas e ideológicas, o capitalismo tardio e o humanismo liberal, respectivamente. Não existe ponto de vista externo acerca do pós-modernismo. Tudo que é dito sobre a cultura pós-modernista, é dito senão de dentro desse contexto. Nas palavras da autora, “o presente estudo é uma tentativa de verificar o que ocorre quando a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida” (HUTCHEON, 1988, p.16).

Em síntese, diferentemente de outros contextos histórico-culturais, o pós-modernismo não apresenta ruptura. Linda Hutcheon arrisca a falar em “nenhuma ruptura” (HUTCHEON, 1988, p.16). Não sei se eu iria tão longe assim em uma afirmação, mas é interessante pensarmos sob esse ponto de vista. O pós-modernismo antes questiona aquilo que sempre se tomou como verdade, que sempre fez parte do senso comum. Ninguém jamais havia questionado as palavras de Robinson Crusó em seu relato. Pelo contrário, a obra de Daniel Defoe se tornou o arquétipo do espírito pragmático do homem inglês.

A obra *Foe*, de J. M. Coetzee, questiona essa “verdade” ao colocar uma mulher narrando a história. Assim, a cultura pós-modernista abre a possibilidade de a história de Robinson Crusó ter sido narrada por uma mulher que foi apagada pela história. Linda Hutcheon classifica essa obra dentro do que ela chama de metaficção historiográfica, pois, ainda que não esteja lidando com fatos necessariamente históricos, ao questionar um texto literário consagrado pela historiografia, considerado clássico, ela aponta para o fato de que a própria história possa ter silenciado várias vozes ao longo da história. Obviamente, essas vozes silenciadas são, quase sem exceção, as vozes de minorias: mulheres, negros e homossexuais.

Dessa maneira, a produção ficcional de Coetzee vai ao encontro de diferentes linhas teóricas de pensamento, como o feminismo, o pós-colonialismo e a desconstrução. O exemplo

do romance *Foe* é apenas um dentre tantas obras que, através da ficção, levantam problemas teóricos e questionam o senso comum e as verdades históricas que até pouco tempo se pensavam imutáveis.

Hutcheon defende que o termo pós-modernismo não pode ser usado como um simples sinônimo para o contemporâneo. Eu acredito que o pós-modernismo guarde grandes afinidades com a contemporaneidade, mas concordo que os termos não podem ser usados indiscriminadamente como sinônimos. Segundo a teórica, o termo “pós-modernismo” teria sido reconhecido na arquitetura na Bienal de Veneza de 1980, cujo conceito seria a “presença do passado”:

de forma paradoxal, em sua paródia histórica – mostra como a arquitetura tem repensado o rompimento purista do modernismo com a história. Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado (HUTCHEON, p. 20).

Mais adiante, alguns tópicos sobre a relação entre o pós-modernismo e a arquitetura serão retomados. Não por acaso, o termo surgiu a partir da arquitetura. É justamente nela que se consegue enxergar com mais clareza e compreender melhor as contradições do pós-modernismo.

## 2.2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E A POÉTICA DOS PÓS-MODERNISMO

Segundo a autora que venho citando, as contradições pós-modernistas se manifestam nas mais diversas formas da arte e da cultura, mas no romance elas se sobressairiam, particularmente naquela forma que a teórica batiza de “metaficção historiográfica”, cuja definição, nas palavras dela, é a seguinte:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos: *A Mulher do Tenente Francês*, *Midnight's Children* (Os Filhos da Meia-Noite), *Ragtime*, a *Lenda de “Legs”*, *G., Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais). Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, p. 21–22).

Ou seja, a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon se refere especificamente a romances com as características descritas na citação acima, que incorporam literatura, história e teoria. Contudo, mais adiante, veremos que, mesmo quando aplicado aos romances, esse conceito é flexível. Partindo desse pressuposto, já podemos diferenciar a metaficção

historiográfica da poética do pós-modernismo: a metaficção historiográfica é pós-modernista, mas o pós-modernismo não se reduz apenas à metaficção historiográfica, ele se manifesta em outras áreas da arte e da cultura.

Com esse conceito em mente, é interessante pensar em uma *Uma Viagem à Índia*. A obra certamente envolve os três domínios da metaficção: literatura, teoria e história. Literatura, pois dialoga com toda uma tradição literária universal, como já mencionei anteriormente, desde *Os Lusíadas*, passando por *Ulysses*, *Odisseia* e infinitas outras referências intertextuais. *Uma Viagem à Índia* explora a teoria não só por incorporar todos esses intertextos mas também por fazer uso de um gênero literário que muitos acreditavam morto – a epopeia –, renovando o gênero na pós-modernidade. Ao se declarar uma epopeia, *Uma Viagem à Índia* é um tratado teórico. A épica de Gonçalo M. Tavares, como analisarei em detalhes mais adiante, não é a mesma épica clássica. Essa, por sua vez, é diferente da épica antiga. Os problemas e os questionamentos que essas diferenças acarretam serão também observados mais adiante, quando faço alguns apontamentos acerca da obra *A Poética*, de Staiger, assim como também analiso outras particularidades do gênero épico.

A cultura pós-modernista teria uma relação contraditória com nossa cultura dominante – predominantemente “humanista liberal”, para usar os termos da canadense. Nesse sentido, modernistas como T. S. Eliot e James Joyce eram considerados extremamente humanistas, pois atingiram valores estéticos e morais estáveis. Nesse sentido, o pós-modernismo parece ser diferente:

O pós-modernismo se distingue disso, não em suas contradições humanistas, mas no caráter provisório de sua reação a elas: ele se recusa a propor qualquer estrutura ou, como denomina Lyotard (1984a), qualquer narrativa-mestra – tal como a arte ou o mito – que serviria de consolo para esses modernistas (HUTCHEON, p. 23).

Curiosamente, é isso que Tavares faz: escreve uma epopeia, mas não se trata de uma narrativa-mestra. A meu ver, acredito que o autor, ao escrever *Uma Viagem à Índia*, jamais se propôs a escrever *Os Lusíadas* do século XXI. Seu objetivo não é trazer o ufanismo e o nacionalismo do século XVI para o século XXI. Em síntese: não consigo imaginar que em algum momento a epopeia de Tavares se torne um “clássico” do século XXI, diferentemente de *Ulysses*, que é considerado um clássico do século XX.

Hutcheon (1988) ainda observa que a teoria tenta questionar as narrativas-mestras do liberalismo burguês. Teóricos como Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo e Baudrillard (ainda calcados nas ideias de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud) desafiaram pressupostos totalizadores e empiricistas. Assim, não teríamos mais verdades absolutas; o consenso estaria em aceitar as diferenças e em admitir a concomitância de ideias plurais:

Agora, todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiram julgar que poderíamos definir. De forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionados pela aceitação das diferenças – na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar (HUTCHEON, 1988, p. 24).

Será que a obra *Uma Viagem à Índia* seria aquilo que Linda Hutcheon chama de paródia? Para ela, o conceito de paródia não tem aquele tom necessariamente burlesco que o senso comum talvez lhe possa atribuir. A paródia englobaria o seu intertexto, mas ao mesmo tempo o enfrentaria, o questionaria. Nesses termos, não resta dúvida de que *Uma Viagem à Índia* é também um texto paródico.

Arriscando cair em generalizações, me pergunto se nos anos 10 do século XXI ainda haveria alguma obra canônica (literária ou de qualquer outra natureza) que ainda não tenha sido questionada. Talvez exista certo esgotamento dessa obstinação em questionar o passado e o cânone, como se já não existisse mais nada a ser contestado, vide resenhas críticas que desvalorizam obras literárias por serem apenas “mais um livro metaficcional”.

Gonçalo M. Tavares talvez esteja renovando a metaficção, incorporando uma estrutura (a épica) e cruzando com vários outros intertextos, sem necessariamente apontar “erros” do passado nem sugerir alternativas, como, por exemplo, Coetzee faz em *Foe* ao suscitar a suspeita de que Robinson Crusoe havia sido originalmente escrito por uma mulher.

Talvez nossa sociedade continue sendo eurocêntrica, branca, masculina e heterossexual, apesar dos esforços da literatura – e das artes em geral – de mostrar o oposto. Existe a possibilidade de *Uma Viagem à Índia* estar mostrando simplesmente que quando um homem europeu, branco e heterossexual tenta consertar o seu passado, fazendo uma viagem em busca de conhecimento e retratação, o resultado é catastrófico, a história se repete.

Tenho essa leitura devido à escalada de outros escritores que têm fugido dessa tendência a que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica, quando afirma que o marginal não quer ser o novo centro. A autora afirma isso citando outro autor:

O questionamento do universal e do totalizante em nome do local e do particular não envolve automaticamente o fim de todo consenso. Como nos lembra Victor Burgin: “É claro que as moralidades e as histórias são “relativas”, mas isso não quer dizer que não existam” (1986, 198). O pós-modernismo tem o cuidado de não transformar o marginal num novo centro, pois sabe – nas palavras de Burgin – que “[o que] expirou foram as garantias absolutas oferecidas por sistemas metafísicos tiranizantes” (HUTCHEON, 1988, p. 30).

Linda Hutcheon busca um argumento interessante na obra *Mitologias* (1973), de Roland Barthes, na qual ele sugere que há a necessidade de primeiro questionar, desmistificar, para

depois trabalhar pela mudança. Desvirtuando um pouco o contexto em que Hutcheon cita o autor, acredito que talvez estejamos vivendo esse segundo momento de “trabalhar pela mudança”. A metaficção historiográfica talvez tenha se esgotado enquanto subgênero literário para dar lugar a obras diferentes, mas que ainda assim se sustentam no questionamento de ideias. Explico.

A obra *Beloved* (2004), de Toni Morrison, é citada por Linda Hutcheon como um dos tantos exemplos de metaficção historiográfica. Porém, na mais recente obra da escritora, *God Help the Child* (2015), já é possível perceber uma série de diferenças. Nesse romance, apesar de toda uma problematização de raça e gênero, já há um novo conceito de personagem: uma mulher negra, bem sucedida e empoderada. Não existe o questionamento da história através de uma tentativa de reescrevê-la, como observamos na obra *Beloved*. No entanto, ao colocar uma mulher negra como executiva (e não, necessariamente, como marginal, como acontece em outras obras), há uma implicação demandada por teorias feministas e de estudos culturais.

Na mesma direção, estão autoras como Chimamanda Adichie e Tayie Selasi, cujas obras, sim, ainda apresentam narrativas de guerra, de trauma, mas também mostram mulheres empoderadas e uma África para além da fome e da miséria. Essas obras não estão mais tentando reconstruir ou questionar um passado. Elas parecem estar mais focadas em mudanças no presente, mudanças essas que só foram permitidas porque esse passado já foi questionado.

Por mais distante que pareça, Gonçalo M. Tavares está na mesma esteira. *Uma Viagem à Índia* tem um diálogo com a literatura e com a história, mas não há, necessariamente, uma reescrita da história, ao menos do ponto de vista mimético. Diferentemente, no entanto, de escritoras como Chimamanda e Toni Morrison, não há uma tentativa de mostrar o empoderamento de gênero, de classe ou de raças desfavorecidas. Pelo contrário, tem como protagonista um homem branco europeu completamente em crise, perseguido por todas as barbáries que cometeu. Em síntese, é uma metáfora do imperialismo das nações hegemônicas. Bloom carrega todo o peso da tradição em suas costas. Ele é Portugal, ele é a Europa que hoje sofre as consequências das atrocidades que cometeu em seu passado.

### 2.3 EAGLETON

Inúmeras vezes, Linda Hutcheon se refere a obras de Eagleton e de Jameson para discutir a sua teoria sobre o pós-modernismo. Por isso, julgo que vale a pena ressaltar alguns pontos da obra desses dois autores. Comentarei aqui alguns aspectos da obra de Eagleton que julgo importantes. O teórico Jameson será trabalhado mais adiante.

Em 2008, Eagleton escreve um novo prefácio para sua obra *Literary Theory – an Introduction*, cuja primeira edição foi publicada em 1983. Esse novo prefácio foi feito especialmente para a edição comemorativa dos 25 anos desse trabalho, que, embora acadêmico por natureza, acabou virando best-seller e obra referência no assunto para quem estuda outras áreas do conhecimento.

Nesse breve prefácio, Eagleton admite que muitas coisas mudaram nas últimas décadas e comenta vários erros a que a academia acaba nos induzindo. Por fim, admite que a teoria já não tem o mesmo prestígio de outrora. Ainda que não traga nada de novo, Eagleton faz uma afirmação digna de nota: “Properly understood, then, literary theory is a kind of metadiscourse. Rather than figuring as one way of speaking about literature among others, it adopts a critical stance to other forms of critical analysis” (EAGLETON, p. viii, 1983)<sup>3</sup>.

Ainda que pareça manter a divisão entre ficção e teoria, viés tão criticado por Linda Hutcheon, Eagleton admite que a teoria literária é um metadiscurso, é uma crítica de um outro discurso que por si só já é reflexivo e questionador, o que, em minha opinião, não exclui a possibilidade de a própria literatura ser um discurso teórico sobre si mesma.

Ao final de sua obra *Literary Theory: an Introduction*, mais especificamente no capítulo *Conclusion: Political Criticism*, a posição de Eagleton em relação à teoria literária vai ao encontro do que Linda Hutcheon defende acerca do pós-modernismo: ambos são, por natureza, políticos. Para Eagleton, a política é intrínseca à teoria literária:

What has international politics to do with literary theory? Why this perverse insistence on dragging politics into the argument? There is, in fact, no need to drag politics into literary theory: as with South African sport, it had been there from the beginning (EAGLETON, 1983, p. 169)<sup>4</sup>.

Mais adiante, quando fizer uma discussão mais detalhada do meu corpus ficcional, esse fato ficará mais claro, pois, através das opções que faço – seja escolhendo uma obra literária para analisar, seja escolhendo essa ou aquela linha teórica para embasar as minhas leituras –, eu deixo transparecer minhas ideologias. Consequentemente, acabo me posicionado politicamente frente às questões que estou discutindo.

Assim, aproveito para ressaltar qual vai ser minha “metodologia”, que pode ser lida nas entrelinhas do que escrevi até agora: parto de uma obra literária e, tendo em mente aonde

---

<sup>3</sup> Propriamente dita, a teoria literária é um tipo de metadiscurso. Em vez de figurar como uma maneira de falar sobre literatura entre tantos outros, ela adota uma postura crítica frente a outras formas de análise crítica.

<sup>4</sup> O que a política internacional tem a ver com a teoria literária? Por que existe essa insistência perversa em introduzir a política na discussão? De fato, não há necessidade de introduzir a política na teoria literária: como com o esporte sul-africano, ela estava lá desde o início, (EAGLETON, 1983, p. 169, tradução minha).

gostaria de chegar (ou, ainda, quais questões gostaria de tentar responder), trago referências teóricas que me ajudem a chegar a tal fim. Nas palavras de Eagleton:

It is not a matter of starting from certain theoretical or methodological problems: it is a matter of starting from what we want to *do*, and then seeing which methods and theories will best help us to achieve these ends. (EAGLETON, 1983, p. 183)<sup>5</sup>.

Além disso, é de outro problema levantado por Eagleton que retiro a justificativa para trazer intertextos não verbais para a discussão, como a fotografia. Segundo o teórico, a crítica literária não possui um objeto específico, como já foi mencionado anteriormente. Ela é um metadiscurso, não teria um objeto necessariamente específico: “Methodologically speaking, literary criticism is non-subject. If literary theory is a kind of ‘metacriticism’ a critical reflection on criticism, then it follows that it too is non subject”<sup>6</sup> (EAGLETON, 1983, p. 172).

Particularmente, penso que não é possível falar de política sem falar de conjuntura econômica, de capitalismo e de desigualdades. Nas palavras de Eagleton,

liberal humanism has dwindled to the impotent conscience of bourgeois society, gentle, sensitive and ineffectual; structuralism has already more or less vanished into the literary museum. The impotence of liberal humanism is a symptom of its essentially contradictory relationship to modern capitalism. [...] Capitalism’s reverential hat-tipping to the arts is obvious hypocrisy, except when it can hang them on its walls as a sound investment (EAGLETON, 1983, p. 174)<sup>7</sup>.

Concordo com Eagleton nesse sentido, pois é nesse mesmo capítulo que ele vai trazer à tona a expressão “humanismo liberal”. Seria justamente esse um dos problemas da teoria literária: ela não consegue derrotar nem se juntar às ideologias dominantes do capitalismo industrial tardio.

## 2.4 ARQUITETURA, PÓS-MODERNISMO, MOTÉIS E ILHAS DOS AMORES

Segundo Hutcheon (1988), a arquitetura foi a primeira a utilizar o termo pós-modernismo. É também através da noção de pós-modernismo aplicado à arquitetura que conseguimos ter uma melhor compreensão do fenômeno. Uma obra arquitetônica pós-modernista é uma versão em 3D, é um holograma de páginas e páginas de textos teóricos sobre o assunto.

---

<sup>5</sup> A questão não é partir de certos problemas teóricos ou metodológicos: é partir do que queremos *fazer* e então ver que métodos e teorias melhor nos ajudarão a atingir essas metas (EAGLETON, 1983, p. 183, tradução minha).

<sup>6</sup> Metodologicamente, a crítica literária é uma não-matéria. Se a teoria literária é um tipo de metacrítica, uma reflexão crítica sobre a crítica, então ela também é uma não-matéria.

<sup>7</sup> O humanismo liberal decaiu para a consciência impotente da sociedade burguesa, gentil, sensível e ineficaz; o estruturalismo já praticamente desapareceu no museu literário. A impotência do humanismo liberal é um sintoma de sua relação essencialmente contraditória com o capitalismo moderno. [...] O fato de que o capitalismo tira o chapéu reverencialmente para as artes é, obviamente, hipocrisia, exceto quando é possível pendurá-las nas paredes como um bom investimento (EAGLETON, 1983, p. 174, tradução minha).

Obviamente, não pude e nem acho que poderia me furtar a obrigação de discorrer sobre o assunto no capítulo teórico desta dissertação. No entanto, já que Linda Hutcheon e Fredric Jameson usaram a arquitetura como modelo para discutir seus problemas teóricos, acredito que seja interessante trazer a arquitetura para dentro desta dissertação.

Hutcheon (1988) discorda de Jameson (assim como discorda de Eagleton) acerca da visão de pós-modernismo. Contudo, a própria teórica afirma que o pós-modernismo é, antes de mais nada, uma força problematizadora. Logo, não há problema nenhum em trazer ideias diferentes das de Hutcheon, desde que elas contribuam para a análise que faço aqui. Assim, trago algumas reflexões de Jameson acerca da arquitetura pós-modernista que me ajudam a explicar a analogia – aparentemente bizarra – que fiz de *Uma Viagem à Índia* com a arquitetura de motéis brasileiros.

Nas palavras de Jameson, o pós-moderno come hambúrguer no intervalo de suas refeições gourmet em Las Vegas. Na visão dele, com suas passagens<sup>8</sup>, o moderno tentou expressar o espaço interno por meio do externo e vice-versa. O pós-modernismo teria ido além e abolido a distinção entre um e outro através das lojas de departamento. Particularmente, eu discordo dessa visão de Jameson, talvez porque eu pense nos *shoppings centers* brasileiros – que não deixam de guardar semelhanças com as passagens sobre as quais Walter Benjamin tanto teorizou –, talvez porque Jameson esteja preocupado demais em achar diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo. Ainda que possam ter diferenças – assim como semelhanças –, não os vejo como completos opostos. Sucintamente, para Jameson, o pós-modernismo rompeu com o modernismo ao deixar de ter uma visão utópica e radical das coisas:

Até que ponto podemos ainda descrever a originalidade da construção espacial no pós-moderno, quando este renunciou explicitamente ao grande mito modernista de produzir um espaço utópico radicalmente novo, capaz de transformar o próprio mundo? (JAMESON, 2007, p. 125)

A questão que realmente me interessa naquilo que Jameson tem a dizer sobre a arquitetura pós-modernista (e que interessa à conclusão deste trabalho, obviamente) é, em síntese, o seguinte: “Talvez então a arquitetura pós-moderna seja, no fim das contas, propriedade dos críticos literários e seja textual em mais de um sentido” (JAMESON, 2007, p. 121). Em outras palavras, talvez a arquitetura pós-moderna seja mais passível de nos fazer refletir do que pensamos. Dito isso, é por isso que quero usar aqui um exemplo de arquitetura,

---

<sup>8</sup> “Passagem” se refere às galerias parisienses sobre as quais Walter Benjamin teorizou na obra inacabada *Arcades Project* (1999).

mais precisamente a arquitetura de motéis de algumas cidades brasileiras<sup>9</sup>, para explicar algumas das conclusões a que cheguei acerca de *Uma Viagem à Índia*.

Este capítulo trabalha mais com a obra de Jameson porque aqui eu faço uma análise relativamente parecida com a que ele faz: analisar construções arquitetônicas específicas. Jameson analisa apenas uma, a moradia do arquiteto Frank Gehry na cidade americana de Santa Mônica. A arquitetura sempre se modifica de acordo com as mudanças na sociedade. Assim, uma casa pós-moderna certamente não é construída para atender as demandas de uma família tradicional burguesa, certamente existem diferenças.

O próprio Jameson admite que a sua análise a respeito da casa, discutindo o espaço da arquitetura no pós-modernismo, pode ser feita sobre outras estruturas arquitetônicas pós-modernas. Portanto, minha análise sobre motéis não é tão absurda assim. Ele mesmo fala em uma rede internacional de motéis (ainda que a palavra “motel” tenha outra conotação em inglês). Jameson também cita o exemplo de Robert Venturi, que teria analisado algumas lojas de Las Vegas, nas quais existe uma grande oposição entre a fachada e os fundos, onde há um galpão que funciona como depósito. Jameson optou pela análise da casa para ir além dessa oposição, para analisar a criação de um outro espaço que vai além da dicotomia interior/exterior:

De forma mais articulada, ele nos confronta com as paradoxais impossibilidades (aí incluídas as impossibilidades de representação) inerentes à mais nova mutação evolutiva do capitalismo tardio em direção a “algo diferente” que não é mais a família ou a vizinhança, a cidade ou o estado, ou mesmo a nação, mas algo tão abstrato e dessituado como o anonimato de um cômodo de uma rede internacional de motéis, ou o espaço neutro dos terminais de aeroporto que desfilam sua mesmice em nossa memória (JAMESON, 2007, p. 137).

Originalmente, a casa de Gehry era uma casa tradicional dos subúrbios americanos da primeira metade do século XX, toda revestida de madeira, com dois andares, dependência para empregada e um jardim. Quando Gehry adquiriu a casa, décadas depois, passou a modificá-la, sem alterar sua estrutura anterior, acrescentando paredes, grades e vidros, mas tornando-a totalmente diferente. As partes envidraçadas deixam o interior todo à mostra, o que torna quase impossível definir qual é a parte interna e qual é a parte externa da casa. A fachada nova deixou à mostra a parte antiga, criando um diálogo entre as duas. Durante o dia, os vidros dão a impressão de um espaço vazio; durante a noite, dão a impressão de algo sólido, como um farol. Essa tensão entre interno e externo, novo e antigo, vazio e sólido é justamente aquilo que

---

<sup>9</sup> Não foi possível levantar dados concretos de fontes seguras, mas os motéis como os conhecemos no Brasil (temáticos, por hora e que aceitam entrada sem registro) parecem ser próprios da nossa cultura.

chamamos de pós-moderno. Esse novo espaço criado entre um e outro espaço, segundo Jameson, ainda precisa ser refletido e analisado:

De qualquer modo, todas essas características – o estranho sentimento novo de uma ausência do externo e do interno, o desnortamento e a perda da orientação espacial nos hotéis de Portman, a desordem de um ambiente no qual nem as pessoas nem as coisas têm mais seu “lugar” – oferecem uma série de abordagens pertinentes da natureza do hiperespaço sem nos dar nenhum modelo ou explicação da coisa em si (JAMESON, 2007, p. 138).

Os motéis brasileiros, aos quais me refiro aqui, não são estruturas erguidas sobre construções mais antigas, são na verdade estruturas novas, criadas com um fim próprio, que pressupõem relações extraconjugais ou pessoas que não estão interessadas em outro contato que não seja o sexual com seus parceiros, sejam fixos ou eventuais. Ou ainda, acolhem pessoas que preferem manter sua vida sexual o mais privada possível. A entrada e o acesso aos quartos são similares aos “*drive-thru*” de lanchonetes americanas, não é sequer preciso descer do carro. A chave é retirada em um guichê com um funcionário que faz o mínimo de perguntas possíveis, para assegurar o anonimato do cliente. O veículo é deixado em uma garagem fechada, com acesso direto ao quarto, garantindo, assim, que o carro não será identificado por ninguém.



*Figura 1 - Detalhe de motel temático*  
*Fonte: elaboração da autora.*

Além da entrada e da saída, não há nenhum contato com os funcionários. Caso seja solicitado algum serviço de quarto, como comidas ou bebidas, a entrega é feita através de uma espécie de passa-pratos, com portas em ambos os lados, para que não exista nenhum contato

entre o atendente e o hóspede. Até mesmo o pagamento da hospedagem de poucas horas pode passar despercebido. Quem opta por pagar com cartões de débito ou de crédito não precisa se preocupar com a identificação do pagamento: a descrição do lançamento na fatura não traz o nome do estabelecimento.

Motéis temáticos adicionam adereços que pretendem criar fantasias para seus clientes. Um exemplo é o motel Baviera, localizado em Novo Hamburgo (RS), cujos ornatos remetem à região homônima da Alemanha. Os detalhes de portas e janelas internas vagamente lembram torres e arcos de castelos bávaros:



*Figura 2 - Motel Baviera  
Fonte: elaboração da autora.*

Como é possível observar na foto, luzes negras e vermelhas complementam a decoração do quarto, transmitindo um ar de erotismo para o ambiente. O motel mimetiza um estilo “antigo”, já não usado mais na arquitetura (referência ao estilo bávaro), com o “novo” (o tipo de iluminação futurística, mas que remete aos já longínquos anos 80). Esse espaço criado pelo “antigo” e pelo “novo” é justamente o lugar do pós-moderno. Não é algo necessariamente revolucionário, pois lembra um hotel, apenas com algumas características diferentes demandadas pela sociedade contemporânea. Na foto abaixo, é possível verificar esses contrastes através da decoração. No mesmo quarto, o gesso rebaxado em contraste com a parede de pedra. As algemas de uma suposta masmorra junto a uma TV de LCD.



*Figura 3 – Contrastes*  
*Fonte: elaboração da autora.*

Abaixo, pode-se ver o corredor de acesso ao motel Camelot, situado no município de Portão (RS). As garagens são dispostas lado a lado, e, enquanto em uso, os quartos ficam com as garagens fechadas. O diferencial – o que certamente conquista clientes – é a fachada com pedras à vista, além dos detalhes das janelas e do telhado, que lembram um castelo medieval.



*Figura 4 - Entrada do motel Camelot*  
*Fonte: elaboração da autora.*

*Uma Viagem à Índia* também se situa nesse espaço limiar. O espaço ocupado pelo gênero em desuso da épica está em constante tensão com a temática contemporânea, resultando em um gênero que não é mais a épica do século XVI. A viagem de Bloom poderia ter sido em

um voo direto de Portugal para a Índia, o que impediria as aventuras do caminho percorrido até o destino. Esses percalços, em paralelo com *Os Lusíadas*, fazem a trajetória de Bloom acontecer sempre em movimento, sempre se desenrolando de um lugar a outro. Ele não parte de Portugal para simplesmente chegar à Índia; quase toda a narrativa se dá em trânsito. E essa talvez seja a única coisa que realmente defina a trajetória de Bloom como uma épica, ainda que no século XXI. Nas palavras de Staiger (1997, p. 93), “pela mesma razão, o épico raramente escolhe o caminho mais rápido. Não lhe aborrece absolutamente fazer divagações ou até voltar e recuperar isso ou aquilo”.



*Figura 5 - Iluminação futurística*  
 Fonte: elaboração da autora.

Voltando à análise de Jameson, ele lembra que Gehry procurou usar materiais baratos na ampliação da casa (metal corrugado, vidro e grades), o que também desafia a especulação imobiliária e a situação econômico-social dos Estados Unidos. O arquiteto comprou a casa por 160 mil dólares. Um ano antes, ela custava 40 mil. O livro de Jameson foi originalmente publicado em 1991. Hoje, certamente essa casa possui um valor muitas vezes maior, até porque ela e o próprio arquiteto se tornaram famosos, lembrando outra característica do capitalismo: a valorização de coisas sem valor real, igual à transição de metais preciosos para o dinheiro. Sobre o uso desses materiais, Jameson afirma o seguinte:

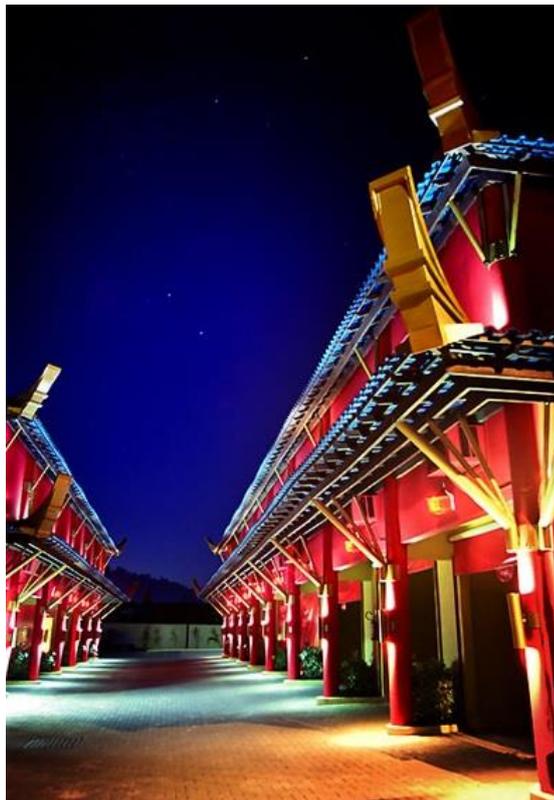
O alumínio corrugado, o terraço superior gradeado são, eu diria, a sucata ou o Terceiro Mundo dentro da vida americana de hoje – produção da pobreza e da miséria, as pessoas não só sem trabalho, mas também sem teto, os marginalizados, os detritos e a poluição industrial, esqualidez, lixo e máquinas obsoletas (JAMESON, 2007, p. 147).

Motéis também dizem muito acerca de seu público: a classe média emergente brasileira, que sonha com ideias vendidas pelo capitalismo, como os castelos luxuosos na Europa ou os palácios chineses, mas que só tem condições de pagar pela ilusão deles, materializada na forma de motéis temáticos. Esses motéis vendem a ideia de requinte e sofisticação, mas um olhar mais

atento deixa à mostra a sua subalternidade, com seus estofados sintéticos imitando couro e com detalhes pintados em tinta dourada descascada, já gasta pelo uso.



*Figura 6 - motel de temática chinesa*  
*Fonte: <http://www.motelxangai.com.br/>*



*Figura 7 - Motel remete a um palácio chinês*  
*Fonte: <http://www.motelxangai.com.br/>*



*Figura 8 - Decoração interna de motel chinês*  
*Fonte: <http://www.motelxangai.com.br/>*

O motel é um lugar de passagem, outra tendência da arquitetura pós-moderna, na qual os espaços já não são tão definidos. Essas mudanças na dinâmica dos espaços arquitetônicos refletem a mudança na divisão dos papéis na sociedade contemporânea. Bloom já não é mais filho, nem marido, sequer amante de alguém. Não sabemos sua profissão, apenas que ele vaga pelo mundo procurando por respostas. Ele não possui o seu próprio espaço, assim como o espaço em que se encontra transitoriamente lhe pertence e não é seu.

### 3 DEDICATÓRIA

Uma dissertação que se propõe a discutir o épico no contemporâneo precisa olhar para trás para analisar as implicações de uma epopeia pós-modernista. Ao invés de uma longa e detalhada pesquisa histórica da épica, prefiro comentar o trabalho de alguns teóricos que já fizeram isso anteriormente. João Adolfo Hansen (2008) faz uma análise mais estrutural, olhando para as funções básicas da épica, enquanto Staiger (1997) se preocupa mais com questões conceituais do gênero, comparando-o com o lírico e o dramático. Neste capítulo, me baseei nos dois autores para discutir alguns fundamentos do gênero épico.

Também trago a minha própria leitura acerca de algumas epopeias lidas durante os dois anos de mestrado. Assim, além de uma reflexão teórica, trago à baila minha leitura particular das epopeias. Logo, não tenho a intenção de fazer uma leitura aprofundada e histórica dessas obras – para isso me faltaria tempo e conhecimento. Quero, sim, trazer o meu ponto de vista, o de uma leitora da épica no século XXI.

Inicialmente, porém, é importante trazer algumas considerações de Georg Lukács sobre épica, a epopeia e o romance, que estão no livro *A Teoria do Romance: um Ensaio Histórico-filosófico sobre as Formas da Grande Épica* (2009). O próprio teórico admite que sua obra, inicialmente escrita entre 1914 e 1915, possui algumas limitações, visto que as obras fundamentais para o gênero romance se tornaram conhecidas na Alemanha (e também para o autor) somente após 1920. Entre elas está *Ulysses*, de James Joyce, cujo personagem principal empresta o nome ao protagonista de *Uma Viagem à Índia*, Bloom. Outro problema da obra, ainda na visão do próprio autor, são algumas generalizações feitas com base em uma visão estreita:

Virou moda formar conceitos gerais sintéticos a partir de alguns poucos traços, a maioria das vezes apreendidos pela mera intuição, de uma escola, de um período, etc., dos quais a seguir se descia dedutivamente aos fenômenos isolados, e assim se acreditava alcançar uma visão abrangente do conjunto. Esse foi também o método da Teoria do romance. Cito apenas alguns exemplos. Na “tipologia da forma romanesca”, a alternativa intelectual entre a alma do protagonista ser demasiado estreita ou ampla em relação à realidade cumpre papel decisivo. Essa bipartição altamente abstrata presta-se, na melhor das hipóteses, para elucidar alguns aspectos de Dom Quixote, apontado como representativo do primeiro tipo. Mas ela é por demais genérica para apreender genericamente toda a riqueza histórica e estética até mesmo desse romance em particular (LUKÁCS, 2009, p. 9–10).

Ainda assim, a obra de Lukács pode ser considerada um clássico da teoria literária e contribui para a conceituação não só do romance mas também para a conceituação do épico, que tento fazer neste capítulo. Entretanto, a citação acima é a visão do autor em uma introdução escrita no ano de 1962, do qual já nos distanciamos há algumas décadas. Sabemos que hoje é

praticamente impossível termos uma visão total da literatura e da teoria, por isso o mais provável é que tentemos efetuar recortes em nossas análises.

A noção de “grande épica” para Lukács se divide em epopeia e romance. Lucidamente, ele não faz uma diferenciação apenas baseada em verso e prosa. De acordo com o autor, o conceito de romance é o seguinte:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 55).

Assim, o romance tentaria descobrir uma totalidade da vida, enquanto a epopeia daria a totalidade a partir de si mesma. Lukács também confirma algo que é praticamente senso comum sobre a epopeia: seu herói nunca é apenas um indivíduo, mas uma nação, uma comunidade. Talvez seja por isso que James Joyce tenha optado pelo romance: em seu texto, está falando apenas de um homem, assim como ocorre em *Uma Viagem à Índia*. James Joyce pode ter escolhido o gênero burguês para renová-lo, já que usa tantas técnicas inovadoras para a sua narrativa, como o fluxo de consciência. Possivelmente, foi por isso que James Joyce não adotou a épica: lhe interessava mostrar apenas a crise da identidade do homem moderno, mas não lhe pareceu apropriado subverter nenhum gênero literário, apenas inová-lo. Também é provável que esse seja um dos principais motivos para a épica não fazer mais sentido na modernidade e na pós-modernidade.

O Bloom de *Uma Viagem à Índia* já está em um mundo globalizado, pós-nacional, onde o nacionalismo já provou ser perigoso. É justamente o nacionalismo/imperialismo de sua nação que vai se mostrar destruidor para o protagonista. De acordo com Staiger,

uma comparação com fatos posteriores traz essas frases à luz: o homem moderno é cidadão, membro de uma igreja, de uma nação. Trabalha numa profissão determinada e com isso enfileira-se para ganhar a vida. Pertence a instituições em bases de interesses. Mais do que ele próprio tem consciência, sua existência se perde funções políticas, econômicas, morais, sociais, funções de âmbito geral para os quais ele tem que necessariamente preparar-se. Um herói homérico não conhece nada semelhante. Vive e atua por conta própria. Sua pequena terra – em nossos conceitos um latifúndio – pode alimentá-lo. Nenhuma prescrição regula sua ação ou omissão, pois não há prescrições. Sua motivação provém de seus “sentimentos”, aperfeiçoados por sua índole e pela tradição. Assim ele forma um mundo para si – nada mais do que é, para falar objetivamente – cada verso épico (STAIGER, 1997, p. 105).

Não sei se concordaria totalmente com essas afirmações de Staiger, já que o fato de o herói homérico seguir tradições significa que existem prescrições, sim. Fora esse detalhe, Staiger traz importantes definições. O herói épico é feito de identidade, que ao mesmo tempo é o seu modo de ser e de estar no mundo. A qualquer lugar que Odisseu, Aquiles ou Vasco da

Gama cheguem, eles sabem quem são, o que querem e para onde vão. O Bloom de James Joyce já apresenta um problema de identidade, passa o dia a vagar por Dublin sem destino certo. O Bloom de Gonçalo não é diferente, é a total perda de identidade inserida em uma narrativa que demanda pertencimento, daí seu fracasso enquanto epopeia. Fracasso esse totalmente planejado pelo autor.

*Uma Viagem à Índia* é construído sobre a estrutura da epopeia, mas, como tantas vezes já foi mencionado, a própria narrativa informa que aquela é a epopeia de um homem só, logo, uma contradição. Esse paradoxo mostra mais uma vez que a epopeia em *Uma Viagem à Índia* tem uma função diferente daquela que o gênero tinha na antiguidade e nos séculos XVI e XVIII.

Em respeito à épica, João Adolfo Hansen escreveu a introdução da obra *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca-Pirama* (2008). Em uma longa introdução, ainda que breve, se consideramos a amplitude do assunto, Hansen faz um apanhado abrangente sobre a estrutura do épico, ainda que sempre se direcione para as épicas portuguesa e brasileira. Além disso, é uma obra relativamente recente sobre o assunto, de 2008. Segundo a pesquisa bibliográfica que fiz em diferentes bases de dados, não há material posterior sobre o gênero épico em língua portuguesa.

Em *Conceitos da Fundamentais da Poética*, Emil Staiger procura conceituar os gêneros literários, dividindo-os em três: lírico, épico e dramático. Staiger também não tem uma preocupação tão histórica, pensa mais na conceituação dos gêneros. Para ele, a épica trata de atos heroicos, grandiosos. Hansen pondera que, desde a segunda metade do século XVIII, o dinheiro passou a ser a moeda de troca universal para todos os valores. Assim, em um mundo onde tudo possui um valor monetário, não há mais espaço para o heroísmo, ele se tornou “improvável e inverossímil” (HANSEN, 2008, p.17).

Na antiguidade, cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras. Da antiguidade até hoje, os modelos multiplicaram-se indefinidamente. No momento em que um novo escritor surge com um modelo diferente, o conceito perde sua validade. Muitas vezes, contesta-se a possibilidade de uma poética, já que se corre o risco de qualquer sistematização tornar-se dogma.

Segundo Staiger, é possível chamar um drama de lírico e um romance de dramático, pois temos em mente o que cada um significa. Não podemos concluir que pode existir uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. A obra de Staiger, pelo contrário, tenta mostrar que uma obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três grandes gêneros literários.

O épico teve alguns apelos românticos e frustrados de resgate ao longo dos séculos, mas, na prática, ele só pode ser visto *arqueologicamente*<sup>10</sup>:

Obviamente, a epopéia não é pop e o tempo frio da narração dos arcaísmos heroicos alheios às alegrias do marketing entendia mortalmente o leitor já bastante animado pelo tédio do espetáculo global. A extensão e a estranheza do intervalo podem diminuir, no entanto, se a lê como objeto histórico tentando refazer as operações do pensamento do seu enunciador. (HANSEN, 2008, p. 18)

A épica de Gonçalo M. Tavares contém todos os elementos de uma epopeia clássica e/ou renascentista, mas, diferentemente de Homero, Virgílio e Camões, o herói mostra todas as suas fraquezas; é confuso e egoísta, não compartilhando da valentia e da noção de coletividade de Odisseu ou de Vasco de Gama. Talvez por isso o título de *Uma Viagem à Índia* mencione o destino e enfatize o deslocamento, diferindo do costume de se buscar o título do poema no herói ou no lugar da ação, como na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Buscar essa comparação com as epopeias gregas, como faço aqui, é questionável, já que a epopeia homérica seria o grande modelo a ser seguido ou que, como diz Staiger (1997), jamais haverá uma épica como a de Homero. Entretanto, justamente por ela ser o grande modelo que pode ser inserida em uma abordagem comparativa por qualquer teórico. É esse ponto de vista que assumo aqui.

Para conceituar outros aspectos da epopeia, Hansen (2008) vai buscar as observações de Aristóteles. Assim, a épica estaria próxima da tragédia. No que concerne à métrica, a tragédia usaria diferentes metros; a epopeia, apenas o hexâmetro:

O verso heroico é o único adequado à epopéia, porque é o mais amplo e grave, por isso o mais apropriado para imitar ações ilustres. Épico e trágico também se aproximam pelas mesmas coisas que imitam: homens, superiores, melhores que o leitor e o espectador. Mas diferem nos modos imitativos: a tragédia é dramática; a epopéia é narrativa e dramática, pois faz os personagens falar diretamente, dotando-os de caracteres específicos para que seu discurso seja verossímil: Aquiles colérico, Nestor sábio, Ulisses astuto (HANSEN, 2008, p. 26).

Sobre a estilística, na épica de Homero existem versos onomatopaicos, como o verso que descreve a relação amorosa de Ulisses e Calípsio. Nesse trecho da epopeia, as possibilidades sonoras da língua são aplicadas a um evento, a língua reproduz algum acontecimento. Entretanto, no gênero lírico, não ocorre essa “re”-produção de um episódio. Staiger cita o exemplo da “Waderers Nachtlid”, no qual, de um lado, estaria a imagem do crepúsculo e, no outro, estaria toda a riqueza sonora da língua.

Ou seja, Staiger se mostra contrário à análise estilística, considerando que o valor da poesia lírica estaria justamente nessa unidade entre o significado e a musicalidade das palavras.

---

<sup>10</sup> Na palavra “arqueologicamente”, o grifo é do autor.

Por esse motivo, cada palavra (e até cada sílaba) de uma poesia seria insubstituível. Nessa mesma linha, os versos épicos seriam mais resistentes, mais flexíveis. Assim, a tradução da poesia lírica seria potencialmente impossível.

Ao contrário da poesia épica, na lírica, não há diferença entre a forma e o conteúdo. No épico, a forma não muda ao longo do poema. Homero é regular, utiliza sempre o verso hexâmetro, independentemente do tom daquilo que está sendo contado, tanto nos relatos de combate quanto de retorno do herói ao lar: “Uma única unidade métrica, o hexâmetro, conserva-se da primeira à última linha da *Ilíada* e da *Odisseia*, ou melhor, em toda a épica grega” (STAIGER, 1997, p. 76).

Claro, existem sempre exceções à regra. Ainda de acordo com Staiger (1997, p. 160), não há uma obra genuinamente lírica, épica ou dramática. Obviamente que um dos gêneros sempre vai predominar, mas nada impede que uma obra épica tenha momentos dramáticos. *Uma Viagem à Índia* (ou qualquer outra epopeia), com certeza, também tem seus momentos líricos. Ou ainda, dito de outro modo, sobre o que caracteriza cada um dos três gêneros, pode-se dizer que a “lírica recorda, a épica torna presente, a dramática projeta” (Staiger, 1997, p. 171). Mesmo assim, é possível considerar que a épica “recorde” em momentos líricos ou ainda “projete” em momentos dramáticos.

Existe uma simetria, uma regularidade no verso de Homero, assim como no de Camões. Homero usa o verso hexâmetro, Camões, o decassílabo. Ambos usam diferentes métricas, mas que se adequam aos seus respectivos contextos históricos e culturais. James Joyce não faz uso do gênero épico, apesar de escrever uma obra calcada na *Odisseia*. Ele escreve um romance, logo, não existe métrica e sim a regularidade rítmica da escrita em prosa.

Gonçalo M. Tavares opta pelo verso livre, o que não significa que seus versos não tenham ritmo. A opção pelo verso livre é compreensível. Escrever uma epopeia com uma métrica regular em nossos dias me parece quase um paradoxo. Segundo Staiger,

a simetria equivale à inalterabilidade de ânimo do escritor que não é dado aos altos e baixos da inconstante “disposição anímica”. Homero ascende da torrente da existência e conserva-se firme, imutável frente às coisas. Êle as vê de um único ponto de vista, de uma perspectiva determinada. A perspectiva situa-se na rítmica de seus versos e lhe assegura sua identidade, sua constância frente ao fluxo de aparências (STAIGER, 1997, p. 77).

Eu não diria que o verso livre de *Uma Viagem à Índia* seja fruto do “ânimo do escritor”, mas pode, sim, ser fruto do ânimo do narrador e mais um reflexo da fragmentação do “herói” dessa epopeia. Nitidamente, Staiger ainda ignora a noção de narrador e não a separa da figura do autor. Porém, acredito que seu ponto de vista é válido, se trocarmos o “autor” Homero pelo narrador de Homero. O narrador de *Uma Viagem à Índia* é em terceira pessoa, mas ele não

parece ser onisciente de todos os fatos ao redor da trajetória de Bloom. Se sabe de mais informações, se nega a repassá-las para o leitor, às vezes especulando sobre os rumos da personagem.

Se Homero lança mão do hexâmetro para mostrar a inalterabilidade de ânimo de Odisseu, Tavares usa o verso livre para mostrar a inconstância do ânimo de Bloom. Além do verso, existe um distanciamento do narrador da Odisseia em relação aos fatos (sem contar, claro, quando o relato se dá em primeira pessoa, e o próprio Odisseu conta sua história). Esse distanciamento não existe em *Uma Viagem à Índia*. Pelo contrário, o narrador parece se envolver emocionalmente com a personagem. Nas palavras de Staiger,

esse distanciamento pode diminuir em algumas passagens da obra. Mas não desaparece totalmente em parte alguma. Homero e Tróia, Homero e as aventuras de Ulisses conservam-se sempre distanciados. Não se pode dizer por isso que o autor desapareça atrás da história. Muito ao contrário. Ele se deixa notar nitidamente como narrador. Dirige-se às musas. Não raro interrompe um relato para intercalar uma observação ou um pedido aos céus (STAIGER, 1997, p. 78).

Essa citação de Staiger se adequa perfeitamente a *Os Lusíadas*. A epopeia rememora vários fatos heroicos e históricos do povo lusitano, como a história de Inês de Castro, por exemplo. Contudo, o mesmo não se dá em *Uma Viagem à Índia*. Diferentemente da metaficção historiográfica, que não pretende necessariamente rememorar, antes tenta reescrever a história, *Uma Viagem à Índia* parece afirmar a impossibilidade de rememorar e também de reescrever.

Outra diferença residiria ainda na extensão: a epopeia é muito maior que a tragédia. A epopeia tem a capacidade de abranger diversas ações. Por esse motivo, a tragédia seria superior, pois contém todos os elementos da épica, mas é sintética, exemplar. Quanto à duração, diferente da tragédia (que deve transcorrer ao longo de um dia), a epopeia não tem um limite específico, ainda que geralmente transcorra dentro de um ano.

O épico dos séculos XV e XVI segue os preceitos aristotélicos e se inspira na *Ilíada* e na *Odisseia*, mas pode vir permeado por temas feudais, como a vassalagem e a honra. A partir do Concílio de Trento, diferentes virtudes passam a ser tão heroicas quanto a guerra, como, por exemplo, o amor. Os poetas luso-brasileiros dos séculos XVI–XVIII tinham Camões como modelo, poeta que lança mão da mitologia como alegoria.

Em relação à matéria histórica com que lidam, a *Ilíada* e a *Odisseia* são narrativas históricas que se tornaram lendas orais no contexto homérico. Conforme Hansen (2008), principalmente a partir da *Eneida*, de Virgílio, até o século XVIII, enquanto os preceitos da *Poética* aristotélica têm legibilidade, a epopeia estiliza o discurso da história escrita como sua matéria principal. Nessa imitação, ela é, já se viu, um discurso narrativo longo, quase sempre em verso heroico, o hexâmetro datílico, e, principalmente a partir de *A Divina Comédia*, de

Dante, em verso decassílabo heroico, imitando a ação inteira e perfeita de personagem guerreiro ou heroico em situação de guerra. A guerra seria a ação de uma nação através de seu exército, tendo um herói representativo. O Bloom português, por sua vez, não busca nenhuma conquista para o seu povo ou o seu país, não quer conquistar nada em nome de ninguém, foge apenas de si mesmo, tendo perdido, talvez, sua guerra interna.

Hansen defende que a épica prefere temas históricos a fictícios, pois a imitação de ações escritas e guardadas na memória dos pósteros seria verossímil. Esse ponto de vista é delicado, já que está sujeito às objeções do binarismo história X ficção. Porém, o próprio teórico pondera a afirmação ao dizer que “a poesia nunca é a história, ainda que sempre histórica” (HANSEN, 2008, p. 42). Ainda assim, *Uma Viagem à Índia* não deixa de ser baseado também na história, se pensarmos em todas as narrativas históricas em que ele se baseia. Mesmo que o narrador se esforce para negá-las, é um jogo de afirmação por meio da negação.

Hansen dá duas grandes classificações para o gênero épico, as partes de quantidade e as de qualidade. As partes de qualidade são subdivididas em fábula, costume (costumes do herói, mais especificamente), pensamento e elocução. As partes de quantidade são divididas da maneira tradicional, conforme os preceptistas<sup>11</sup>, em seis partes: título, proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. A dedicatória e o epílogo seriam acessórios, enquanto as outras seriam fundamentais para a estrutura da epopeia.

Quando às partes de qualidade, a fábula é o grande feito do herói. De acordo com os preceptistas, deve ser inigualável e grandiosa. É simples apontar as fábulas da *Ilíada* (vencer o cerco de Tróia), da *Odisseia* (retornar à Ítaca) e de *Os Lusíadas* (contornar a África para chegar à Índia). Em um primeiro momento, a fábula de *Uma Viagem à Índia* pode ser tida também como a chegada à Índia, mas o destino final é adiado de diferentes maneiras, pois não faz sentido chegar ao destino logo. Assim, uma outra possibilidade de fábula seria a sabedoria e o esquecimento buscados por Bloom. O detalhe, porém, é que esse objetivo não é atingido pelo “herói”, mais uma vez colocando em cheque a possibilidade de uma epopeia no século XXI.

Os costumes (ou hábitos) do herói são mostrados aos poucos ao longo da epopeia, por meio das suas atitudes. Odisseu é facilmente visto como astuto, como, por exemplo, ao enganar o Ciclope e ao chegar de volta à Ítaca para retomar a seu reino. Aquiles, apesar de não conseguir controlar sua cólera em certos momentos, é um guerreiro exemplar, sem o qual os gregos não poderiam vencer os troianos. Camões não elege Vasco da Gama como o típico herói épico, mas dá esse estatuto à toda esquadra portuguesa pelos seus grandes feitos. Em *Uma Viagem à Índia*,

---

<sup>11</sup> Hansen usa o termo “preceptistas” para se referir a diversos autores que teorizaram sobre o épico, como Joseph Bedier, Ignacio de Luzán e Torquato Tasso, entre outros.

os costumes do herói também são mostrados aos poucos. Essas virtudes, porém, são avessas àquilo que tradicionalmente se chama de virtudes: o “herói” precisa ser motivado pelo narrador para que siga a sua trajetória, não tem rumo certo, age de acordo conforme as circunstâncias mais banais. O costume não se separa completamente da fábula, são conceitos entrelaçados:

Assim, pintando o herói, caracteriza nuclearmente seu costume seu costume como unidade que ressalta entre outros caracteres, permitindo reconhecer que ele é o mesmo em todas as ocasiões. Logo, a unidade do caráter e do pensamento do herói é também homóloga da unidade da ação da fábula: o caráter e o pensamento heroicos correspondem à ação heroica, doutro modo o poema é inverossímil, pois tipo baixo não age heroicamente, nem tipo ilustre age vulgarmente, como se sabe pela experiência do costume (HANSEN, 2008, p. 60).

É preciso ressaltar que essa configuração do herói por tipos baixo e ilustre, de acordo com suas ações de heroicidade e vulgaridade, não se aplica ao Bloom de Tavares, pois ele as desconecta, as desmonta: parecendo ser de uma família tradicional (e de assassinos), ele mesmo é um parricida e está em busca de sabedoria. Ou seja, a ética aristotélica e a verossimilhança não se aplicam mais a essa personagem.

A parte de qualidade chamada de pensamento pode ter como sinônimo apenas a figura do herói. Entretanto, é importante chamar a atenção para o fato de que a epopeia não versa apenas sobre aspectos morais do herói. Ela não tem a função única de pregar as virtudes heroicas por meio da poesia. Para ser poéticas, deve adequar-se à fábula, ao caráter e ao pensamento do herói e das demais personagens. O herói não tem a obrigação de ser pronto, seu caráter pode evoluir e se firmar durante a narrativa. Assim, ele também pode cometer erros graves:

Ao crime do herói sucede a purificação, pois a função guerreira e seus motivos relacionam-se sistemicamente com noções ordenadoras das outras funções, soberania e fecundidade. Logo, na função guerreira convergem de maneira exemplar os princípios que estruturam a vida do grupo (HANSEN, 2008, p. 67).

N’*Os Lusíadas*, a “Ilha dos Amores”, além de ter outras funções dentro da narrativa, também é uma espécie de purificação para os marinheiros, assim como a “Máquina do Mundo” o é para Vasco da Gama. A reflexão acerca da purificação do herói talvez mostre a real dimensão da força poética das epopeias. Prefiro não trazer um exemplo apontado pelo cânone, mas antes um trecho da *Ilíada* que me levou a pensar sobre a dimensão da epopeia: é a união perfeita entre a poesia e a narrativa. Formalmente, talvez não seja uma purificação, mas ao menos essa foi a leitura que fiz ao ler a *Ilíada* na íntegra e em verso. No canto XVI, Pátroclo chora, implorando para que Aquiles volte ao combate, pois os gregos haviam perdido várias batalhas seguidas contra os troianos. Mesmo diante das lágrimas do amigo, Aquiles se nega a lutar. Diante da negativa, Pátroclo responde:

Ó grande Aquiles Pelida, o primeiro entre os fortes Acaios,  
não me censure por ter aos Aqueus grande exício atingido.

Quantos, primeiro, na pugna, bravura e valor demonstravam,  
 ou por espada ou por seta feridos, às naus se acolheram.  
 Asseteado se encontra o Tidida valente, Diomedes;  
 jaz Odisseu vulnerado por lança, assim como Agamémnone;  
 na coxa Eurípilo foi por um dado, também vulnerado.  
 Conhecedores dos simples, os médicos tentam curá-los,  
 a lhes pensar as feridas. No entanto, prossegues, Aquiles,  
 inexorável. Jamais se apodere de mim tão grande ira.  
 Metes-me medo. A quem podes, depois, ser de alguma vantagem,  
 se não proteges os nobres Argivos na ruína iminente?  
 Sem coração! Não provéns do ginete Peleu, por sem dúvida,  
 nem do regaço de Tétis; geraram-se as ondas cerúleas  
 e os escarpados rochedos, que tens implacável espírito.  
 Se te retrais, porventura, em virtude de algum vaticínio  
 pela mãe nobre contado da parte de Zeus poderoso,  
 ao menos deixa que eu leve as falanges dos fortes Mirmídones  
 para lutar; hei de ser para os Dânaos a luz salvadora (HOMERO, 2011, p.  
 335–336).

Penso em todo o significado por trás das lágrimas de um guerreiro. Pátroclo é um dos grandes guerreiros da *Iliada*, menor apenas que Aquiles, talvez se igualando a Odisseu, Agamémnone e ao rival Heitor. Não sei as implicações do choro masculino no contexto histórico dos tempos de Homero, mas, nas leituras que fiz, elas me parecem ser mais raras. Normalmente, vemos mulheres chorando, como, por exemplo, o choro de Andrômaca sobre o corpo de Heitor no canto XXII da *Iliada*. Além do choro, chama a atenção a audácia de Patróclo: ele xinga o grande herói da *Iliada*, questiona inclusive sua origem, dizendo que, por suas atitudes, não pode ser filho da ninfa Tétis.

Ao tomar as armas de Aquiles emprestadas, os adversários pensam que ele é Aquiles. Quando mata Pátroclo, Heitor pensa que na verdade está lutando contra Aquiles. Já no canto XVIII, o próprio Heitor tem noção do sentimento de vingança por Pátroclo que Aquiles sente; ele sabe que essa toda essa cólera será demonstrada através da ira e que esses sentimentos só serão purgados com a morte de Heitor pelas mãos de Aquiles:

Ora me sinto receoso de Aquiles de pés muito rápidos.  
 Sendo impetuoso como é, com certeza não há de no campo  
 por muito tempo ficar, onde os Teucros e os fortes Aquivos  
 com sorte várias equilibram os duros sucessos da guerra.  
 Não, lutará para os muros tomar-nos e as nossas mulheres.  
 Para a cidade voltemos; assim há de dar-se, é certeza: (...) (HOMERO, 2001, p. 387)

O fim da epopeia se dá quando Aquiles finalmente expurga toda sua cólera, inicialmente contra Agamenon e, por fim, contra Heitor, por ter matado Pátroclo. Aquiles parece se livrar da cólera somente depois de arrastar o corpo de Heitor ao redor do corpo de Pátroclo. Isso lhe permite, já no canto XXIII, ter uma espécie de sonho com o amigo Pátroclo, no qual pede que seu corpo insepulto seja enterrado, pois do contrário ele não pode atravessar o rio que o separa de Hades. O sonho de Aquiles parece ser um equivalente da descida ao Hades, como na

*Odisseia* e na *Eneida*, pois o herói pode ter uma ideia de como é esse mundo, passando a ter certeza de que no Hades se encontram as “almas e imagens dos vivos” (HOMERO, 2011, p. 461).

Sobre essa purificação, Hansen afirma ainda que

na epopéia, o restabelecimento do equilíbrio da ordem natural põe o herói em contato com poderes infernais e celestes, que aparecem nas *nekyia*, as descidas aos infernos, com que o personagem busca conselho nas sombras de antepassados para antever o futuro que lhe reserva o Fado, como fazem Ulisses, na *Odisséia*, e Enéias, na *Eneida*. Ou nas ascensões a lugares altos, depois de o personagem ultrapassar obstáculos, matas cerradas, lugares escuros, desertos pedregosos e mais sítios áridos, mortos e perigosos, como ocorre no canto X de *Os Lusíadas*, na escalada do monte íngreme e coberto pela espessa mata, alegoria platônica do mundo sensível no *Sonho de Polifilo*, de Francesco Colonna, para finalmente obter a contemplação beatífica, puramente inteligível, da grande máquina do mundo. Ou sonhos proféticos, como o prognóstico de Merlim em *Orlando Furioso*; o sonho do herói do *Vila Rica*; o da índia Tanajura em *O Uruguai* etc. (HANSEN, 2008, p. 68).

Contrariamente, em *Uma Viagem à Índia*, ao invés de contemplar as profecias de Sirena, como ocorre com a esquadra de Vasco da Gama n’ *Os Lusíadas*, Bloom apenas enxerga o corpo sem vida da mulher a quem matará em seguida. Ele apenas reencontra o equilíbrio após realizar um sacrifício, voltando ao ponto inicial de sua jornada: “Procurou o Espírito na viagem à Índia,/encontrou a matéria que já conhecia” (TAVARES, 2010, p. 449). Sem conseguir a sabedoria e o esquecimento que tanto buscava, Bloom apenas repete o erro que o fez iniciar sua viagem, o assassinato. E assim, sem possibilidade de expiação, o personagem e a narrativa “épica” parecem girar em círculos.

Outro traço marcante do herói épico tradicional é a sua força física, que reflete o seu caráter. Essa característica é facilmente vista em Aquiles, Odisseu e Enéias. Vasco da Gama talvez seja a exceção que fuja à regra. Hansen cita o crítico Antônio José Saraiva para comentar essa particularidade do herói português:

Críticos portugueses, principalmente Antônio José Saraiva, afirmaram que ele pouco age como herói épico: ora o narrador fala doutrinariamente, declarando suas virtudes, ora ele mesmo fala com dignidade e prudência constantes, sem as fúrias e indecisões patéticas dos heróis de Homero e Virgílio (HANSEN, 2008, p. 75).

Mesmo assim, Vasco da Gama não deixa de ser uma espécie de herói épico: ele é valente, mas sempre age com prudência e é submisso aos valores católico-cristãos, nunca pedindo ajuda a deuses gregos, sempre se dirigindo a Deus em suas orações e agradecendo toda vez que suas graças são alcançadas, pois sabe que nada acontece a não ser pela vontade de Deus, diferentemente de alguns heróis greco-latinos, que seguidamente desafiam os deuses. E não é só na épica portuguesa que essa adoração e fidelidade ao deus cristão-católico acontece. Nas epopeias sobre o Brasil, como *I-Juca-Pirama* e *Vila Rica*, o herói indígena brasileiro (ou

português), como o *Caramuru*, sempre está disposto a lutar contra tudo que não é cristão: bárbaros e gentios do Brasil, da Ásia e da África, sejam eles indígenas, árabes, judeus ou pertencentes a qualquer outra ideologia que não seja a cristã. Hansen (2008, p. 64) define essa idiosincrasia da épica luso-brasileira da seguinte maneira: “o mal cristão é a infinitude de não-ser.”

Ao lado da força física e da bravura, o herói épico também é marcado pela unidade de caráter. Talvez essa seja a única característica em comum de todos os heróis épicos mencionados até aqui. O herói tem obstáculos em seu caminho, se perde, volta a encontrar o equilíbrio, mas não altera o seu caráter. Suas atitudes podem ser distintas em um ou outro momento, mas sua essência é sempre ser levado por sua qualidade de caráter dominante. Odisseu nunca deixa de ser astuto e esperto e Aquiles se torna colérico mas não deixa de acreditar em seus valores.

As virtudes mais comuns do caráter do herói, segundo Hansen, são a humanidade, a generosidade, a prudência, a força e o valor guerreiro-militar. Aquiles é feito de bravura guerreira. Sem a prudência e a astúcia, Odisseu jamais teria voltado ao seu lar. No texto de Tavares, entretanto, Bloom não apresenta nenhuma dessas características. Não tem valor guerreiro coletivo – as únicas lutas que trava são por ele mesmo, não em nome de um povo ou de uma nação. Prudência e/ou humanidade jamais o definiriam. Sua força só é exercida para provocar a morte, seja ela por vingança ou por nenhum motivo claro aparente.

Ainda sobre virtudes, de acordo com Hansen, Tasso propõe, no século XVI, que a epopeia é uma espécie de epítome dos valores cristãos. Assim,

os personagens épicos são heróicos da mesma maneira que toda virtude é heroica. A extensão do conceito de “virtude heróica” tem consequências na definição da fábula, que passa a admitir episódios cujos motivos amplificam e moralizam a ação principal, funcionando como alegorias de virtudes católicas consideradas heroicas – prudência, temperança, caridade, generosidade etc. É o que já ocorre, antes da definição de Tasso, no episódio da máquina do mundo, no canto X de *Os Lusíadas*. (HANSEN, 2008, p. 52)

Por fim, a elocução. A epopeia deve ser grandiosa, eminente, recorrer a palavras majestosas, à altura dos fatos que estão sendo narrados. Essa linguagem é comum em praticamente qualquer epopeia. Em *Uma Viagem à Índia*, não se pode dizer que ela é inexistente, mas sim que, quando palavras pomposas são usadas, elas estão à serviço da ironia, não engrandecendo alguma personagem ou algum fato. Nesse sentido, as convenções tradicionais do gênero também são desobedecidas.

Quanto às partes de quantidade, a proposição deve apresentar a ação, uma guerra ou uma navegação, sendo aconselhável evitar o estilo inchado de lugares-comuns, algo difícil, já

que os modelos clássicos trazem sempre as mesmas referências e que o ufanismo é intrínseco ao épico. A proposição também não deve antecipar nenhum fato da narrativa, apenas situar o leitor (ou ouvinte, no caso de Homero) para contextualizar o que será então contado. As proposições de Homero são posteriores à invocação, pois a Musa deve preceder o herói, além de tornar o tom mais grave e majestoso, modelo não seguido pelos outros poetas discutidos aqui. As partes de quantidade também não são tão destacadas da estrutura do texto quanto em Virgílio e Camões. Na *Eneida*, o poeta ainda se apresenta nos quatro primeiros versos, porém essa parte, supostamente supérflua, foi eliminada dos códices.

Obviamente, não será viável analisar a épica grega e latina em detalhes. Além da própria extensão de tais obras, é impossível fazer um levantamento teórico aprofundado. Porém, é interessante olhar para a estrutura da dedicatória com mais calma. Dentro do recorte efetuado aqui, apenas a épica de Camões explora essa estrutura, dedicando seu canto a D. Sebastião, enquanto Gonçalo M. Tavares dispensa essa estrutura. Por quê? Reis e rainhas soam obsoletos na contemporaneidade, mas não haveria outra instituição para a qual a epopeia poderia ser dedicada? Diante dessas questões, acredito ser importante mencionar essa divisão da epopeia com mais atenção, sempre pensando na estrutura como algo conectado, não necessariamente sendo as partes independentes entre si.

Sobre a parte chamada de invocação, tanto na épica homérica quanto naquela escrita no século XVI, quando algum dos personagens faz uma invocação aos deuses, esse gesto tem um caráter religioso e ontológico, pois não era possível iniciar o poema sem a presença dos deuses. Na *Ilíada*, já mesmo na exposição do assunto, a deusa é invocada (algo que é tradição em qualquer epopeia): “Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida, / causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos inúmeros / e de baixarem para o Hades almas de heróis numerosos / e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados” (HOMERO, 2011, p. 55).

Ainda no mesmo canto, Aquiles invoca Tétis, mas em um tipo de invocação completamente diferente daquele que vamos observar n’*Os Lusíadas*. Na *Ilíada*, Aquiles invoca a deusa Tétis, sua mãe, e esta responde à sua invocação:

“Mãe, já que vida de tão curto prazo me deste, seria justo que ao menos tivesse honras muitas de Zeus poderoso, que no alto troa! Ele, entanto, de todo mim não se importa, (...) “Qual a razão do teu choro, meu filho? Que dor te acabrunha? Ora me conta sem nada ocultar-me; desejo sabê-lo” (HOMERO, 2011, p. 64).

Como podemos observar, na epopeia grega a invocação aos deuses está diretamente ligada à relação que aquela cultura tinha com os deuses pagãos, incomparavelmente mais próxima do que se observa na obra de Camões.

Em relação à dedicatória, parte da epopeia que é mais explorada neste capítulo, Hansen diz que “quando à dedicatória, não deve equiparar o poderoso a uma divindade que inspira o canto, pois o artifício demonstra que a subserviência é excessiva. Como se sabe, ela sempre deve ser virtuosa” (HANSEN, 2008, p. 47). Dentro do recorte proposto, a única epopeia que explora essa estrutura são *Os Lusíadas* (ainda que a ausência dela em *Uma Viagem à Índia* seja importante). D. Sebastião merece uma menção na epopeia que ocupe toda a estrutura da dedicatória, mesmo sendo ela posterior à invocação às musas do Tejo, para quem Camões pede inspiração para narrar os feitos de Portugal.

A dedicatória para um rei em uma epopeia parece ser uma particularidade da tradição épica lusófona, provavelmente inaugurada justamente com *Os Lusíadas*. Nas epopeias gregas, como na *Ilíada* e na *Odisseia*, elas são intrínsecas à invocação, pois sem a inspiração dos deuses não há epopeia. Antes do épico de Camões, a *Eneida* (2014) de Virgílio até já apresentava algumas passagens das quais se pode inferir uma espécie de dedicatória e, tendo em mente que foi uma epopeia encomendada pelo rei Augusto, é bem possível que tais passagens tenham sido interpretadas nesse sentido. Um bom exemplo está no canto VI, quando o pai de Eneias mostra a seu filho as almas que irão reencarnar:

Este aqui... sim, este mesmo, é o herói prometido mil vezes,  
César Augusto, de origem divina, que o século de ouro  
restaurará nas campinas do reino do antigo Saturno,  
e alargará seus domínios às fontes longínquas dos índios [...]  
é o rei de Roma, sim, Numa, o primeiro a dar leis à sua gente,  
e que, de Cures modesta partindo, há de alçar-se ao domínio  
de um vasto império, seguido ali mesmo de Tulo potente,  
que porá termo a essa fase de paz para armar seus guerreiros,  
desabitados em tanta inação às belezas do triunfo. (VIRGÍLIO, 2014, p. 433–435)

Além disso, considerando que a *Eneida* obteve uma considerável popularidade no mundo romano, é provável que o público tenha recebido essas passagens dessa maneira.

Talvez não existam tantas epopeias posteriores a *Os Lusíadas* (e certamente nenhuma possui tanta importância, seja literária, estética, política ou mitológica para os estudos de literatura lusófona europeia). No entanto, nos primórdios da literatura brasileira, temos algumas epopeias – ou pelo menos tentativas de se criar um épico – que lançaram mão de uma estrutura muito semelhante a d’*Os Lusíadas*, inclusive com a dedicatória nesses mesmos moldes.

A invocação da *Odisseia* é mais explícita que a da *Ilíada*, pois o poeta invoca a musa para que inspire o poema épico:

Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito  
vagou após devastar a sacra cidade de Troia.  
De muitos homens viu urbes e a mente conheceu,  
e muitas aflições sofreu ela no mar, em seu ânimo,

tentando garantir sua vida e o retorno dos companheiros (HOMERO, 2014, p. 123).

No entanto, nesse caso, a invocação ainda é curta e, assim como na *Ilíada*, está inserida na proposição do poema. Invocação mais enfática tem a epopeia *Os Lusíadas*. Na proposição (estrofe I a III), como o próprio nome já diz, o poeta explica a que se propõe, ou seja, a cantar os feitos portugueses. Tanto aqueles que se desenrolam pela epopeia – o contorno do périplo africano e a chegada à Índia – assim como os feitos que são apenas narrados dentro do poema, como as batalhas de Ourique e Aljubarrota.

A invocação n’*Os Lusíadas* é mais próxima da *Odisseia*, pois é também explícita no sentido de invocar a musa para que inspire o poema (ou para que inspire o poeta que vai escrevê-lo). N’*Os Lusíadas*, essa invocação é maior, tomando duas estrofes inteiras do primeiro canto. Ela é também muito mais específica, pois invoca as Tágides, as ninfas do Tejo:

E vós, Tágides, minhas, pois criado  
Tendes em mim um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebrado  
Foi de mim vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandiloquo e corrente,  
Porque de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham inveja às de Hipocrene (CAMÕES, 2002, p. 14).

Quando fala que tem um “novo engenho ardente” e “Se sempre em verso humilde celebrado”, o poeta quer dizer que até então fazia uso de um verso mais simples, não tão nobre como a épica, o que, segundo Machado Filho (1966), é uma referência às *Éclogas* que Camões escrevia, de estilo ténue, pastoril. Ou seja, a inspiração que o poeta pede nessa invocação é especial, dá a entender que o autor sabe que está diante de sua obra-prima.

Logo adiante, a partir da estrofe VI até a XVIII, temos a estrutura conhecida como dedicatória. No caso d’*Os Lusíadas*, ainda que não cite diretamente o nome dele, sabemos que a epopeia portuguesa é dedicada a Dom Sebastião, ainda vivo à época da publicação da obra (Dom Sebastião faleceu na batalha de Alcácer Quibir no Marrocos, em 1578, e *Os Lusíadas* foi publicado em 1572). Coincidentemente, tanto *Os Lusíadas* quanto o rei Dom Sebastião se tornariam grandes mitos portugueses.

Como já foi mencionado, a dedicatória d’*Os Lusíadas* se dirige diretamente a Dom Sebastião: “Vós, poderoso Rei, cujo alto Império” (CAMÕES, 2002, p. 15), usando a segunda pessoa até o fim da dedicatória. Mais uma vez, Camões dá mostras de saber a grandeza do trabalho que tem a sua frente, pois, em um mundo onde buscar recompensas é visto com maus olhos, ele acredita que não seja vil ser conhecido por versos que exaltem a sua pátria, Portugal:

Vereis amor da pátria, não movido  
De prêmio vil, mas alto e quase eterno;

Que não é prêmio vil ser conhecido  
 Por um pregão do ninho meu paterno.  
 Ouvi: vereis o nome engrandecido  
 Daqueles que sois senhor superno,  
 E julgareis qual é mais excelente,  
 Se ser do mundo Rei, se de tal gente (CAMÕES, 2002, p. 15).

Na sequência, o poeta ainda compara o quanto as façanhas portuguesas, tanto poéticas quanto guerreiras, são maiores que as de outras nações, citando como exemplos Orlando, Eneias e Homero. A dedicatória segue até o fim nesse tom, com o povo e o rei português sendo exaltados em comparação a outros povos e dinastias. Por fim, um último item a destacar na dedicatória (ainda que não seja apenas nela) é algo que dá o tom de toda a epopeia: a superioridade do cristianismo em relação ao mundo mouro: “Em vós os olhos tem o Mouro frio, / Em quem vê seu exício afigurado; / Só com vos ver, o bárbaro Gentio / Mostra o pescoço ao jugo já inclinado” (CAMÕES, 2002, p. 17).

Em outras palavras, apenas diante da figura do rei Dom Sebastião, os mouros já sentiriam medo, e os outros povos "mostram o pescoço ao jugo", ou seja, se submetem. Novamente, a pena de Camões acabou se tornando uma grande ironia, visto que o mito do Sebastianismo surgiu justamente em função da morte e do sumiço do corpo de Dom Sebastião em uma batalha contra os mouros no norte da África. Hoje, nas ex-colônias portuguesas, as teorias pós-coloniais questionam e condenam os métodos expansionistas dos invasores lusos.

A *Ilíada* não narra a Guerra de Troia na íntegra, mas somente os acontecimentos do último ano, quando o herói que se sobressai é Aquiles, ocupando o centro da narrativa. A *Ilíada* é dividida em 24 cantos. Porém, em função de pormenores que passam pela questão homérica<sup>12</sup>, haveria uma outra divisão estrutural além dos cantos. Na introdução de sua tradução da *Ilíada*, Carlos Alberto Nunes afirma que essa outra divisão se daria em três partes. A primeira parte iria do Canto I ao VIII, a segunda do IX ao XVIII e a terceira e última do XIX ao XXIV. Essa seria uma ordem mais natural para a epopeia ser recitada. Assim como a *Odisseia*, ela seria recitada em festas públicas. Dependendo do público, os episódios poderiam ser contados em

---

<sup>12</sup> Os dois poemas épicos gregos, a *Ilíada* e a *Odisseia*, são atribuídos a Homero. A questão homérica é não só a dúvida sobre a real existência do poeta, mas também o questionamento sobre a *Ilíada* e a *Odisseia* serem obras de um único poeta. Acredita-se que os poemas atribuídos a Homero tenham sido “criados” a partir de cantos e lendas orais já existentes e que Homero teria apenas compilado esses fragmentos nos dois grandes poemas épicos. Pesquisadores divergem sobre a questão homérica nos mais diferentes aspectos. Carlos Alberto Nunes se posiciona da seguinte maneira: acredita na unidade (apenas um autor) da *Ilíada* e na pluralidade (mais de um autor) da *Odisseia*. Ainda segundo a linha de pensamento pluralista de Carlos Alberto Nunes, através de indícios textuais e implicações narrativas, seria possível fazer algumas deduções, como, por exemplo, em relação à Telemaquia, que não contribui para o desfecho da história da *Odisseia*, o que seria uma evidência de que aquele pedaço da epopeia na verdade se tratava de um poema menor que foi incorporado à obra. Meu objetivo aqui não é me posicionar contra ou a favor de nenhuma linha de pensamento em relação à questão homérica, apenas apontar a complexidade da questão até os dias de hoje.

ordem desconexa. No entanto, acredita-se que as três partes da *Ilíada* especificadas acima eram recitadas em três dias. Além disso, de acordo com o tradutor:

E, particularidade interessante: esses cantos se encerram justamente com o cair da tarde, coincidindo a hora em que os ouvintes se dispersavam com a interrupção forçada da ação movimentada do poema, pela chegada da noite divina, a que era forçoso obedecer. Mas ainda não é tudo que essas três partes conservam uma certa autonomia, apresentando cada uma delas um aspecto diferente do tema da cólera, que pode ser considerado como um todo de acabamento artístico perfeito, que se integra na unidade maior do plano preestabelecido pelo poeta e executado com precisão admirável (NUNES, 2011, p. 42).

O tradutor lembra ainda que essa análise é de Erich Bethe e que os cantos IX e XIX se mostram como duas colunas simétricas, dividindo realmente o poema em três partes, sustentando a sua teoria.

Na *Odisseia*, também podemos pensar em uma estrutura externa para além dos 24 cantos da epopeia. Em 2014, a editora Cosac Naify lançou uma nova tradução da obra<sup>13</sup>, diretamente do grego para o português, publicada em verso. Nessa edição, a apresentação de Richard P. Martin sugere a divisão em quatro partes. A primeira vai do Canto I ao canto IV; a segunda, do Canto V ao Canto VIII; a terceira, do canto IX até o XII e a quarta e última, do canto XIII ao canto XXIV.

A primeira parte da *Odisseia* seria uma espécie de narração indireta, na qual outras pessoas falam sobre o herói. Sua importância é percebida através da falta que sua presença faz para sua esposa, seu filho e até para os deuses. Diferentemente da visão de Carlos Alberto Nunes, que segue uma linha de pensamento ainda bastante calcada em teorias do século XIX, segundo a qual integrariam um outro poema e teriam sido acrescentadas à *Odisseia* com pouco refinamento, Richard P. Martin apresenta uma alternativa de interpretação para essa primeira parte da epopeia, chamada de “Telemaquia”:

Mas as escassas incoerências que embasaram essa crítica são em muito superadas pelas ressonâncias ricas e significativas que emergem quando lemos a *Odisseia* dessa forma, como a história de uma pai sendo aos poucos conhecido por seu filho. Telêmaco, dentro do poema, é como nós, fora dele – um público para o passado heroico (MARTIN, 2014, p. 13).

Odisseu passa a ser o centro da segunda parte (do Canto V ao VIII), onde são narrados diversos episódios da trajetória do herói, como o período em que ele permanece na Ilha de Calipso. Na terceira parte, do Canto IX ao XII, Odisseu toma a narrativa para si. Nesses cantos, podemos ter uma noção da performance das epopeias nos tempos de Homero, na qual o narrador

---

<sup>13</sup> Tradução e introdução de Christian Werner.

conta diversas aventuras. No caso de Odisseu, é um narrador em primeira pessoa, já que, além de narrar, ele também vivenciou essas peripécias.

Sabemos que toda a *Odisseia* é a narrativa de retorno do herói à Ítaca, mas a quarta e última parte, do Canto XIII até o XXIV, é o retorno propriamente dito, quando os deuses decidem que é hora de voltar e o auxiliam em seu regresso. É também a redescoberta de Ítaca e a luta final para reconquistar a própria terra dos pretendentes que tentavam tomar o seu reino e a sua esposa.

Todos os apontamentos que fiz até o momento foram para ter um contraponto com a epopeia de Gonçalo M. Tavares. Como já citei anteriormente, alguns teóricos já declararam que a epopeia era um gênero literário morto, em desuso. Lukács (2009) afirmou que a epopeia foi substituída pelo romance; Hansen (2008) disse que a epopeia só pode ser vista *arqueologicamente*.

Tudo isso nos leva à pergunta: por que Gonçalo M. Tavares optou pelo gênero épico? Narrativamente, para o desenvolvimento do enredo, o autor poderia ter optado pelo romance, sem maiores problemas. Entretanto, perderia as possibilidades que o verso traz, e essa pode ser uma das possíveis respostas. Ainda que opte pelo verso livre, sem métrica e sem rima, a poesia épica de Tavares passa por momentos cômicos, trágicos e até líricos. No caso desse último, acredito que a opção por uma narrativa em prosa causasse grandes perdas a alguns momentos, como esse, por exemplo:

Porém, Bloom é um homem que merece  
 não perder tempo a discutir a eternidade com uma  
 mulher bela. Está vivo e sofreu,  
 e procurou ainda fazer do sofrimento  
 um sistema para conhecer o mundo  
 e os homens. Porque ele conheceu-os, aos homens.  
 Foi á Índia, foi roubado. Merece pois apaixonar-se uma vez  
 ou fornicar cem. É assim que pensa o seu  
 amigo, Jean M, o parisiense (TAVARES, 2010, p. 376).

Muitas retomadas que aparecem nesses versos, como por exemplo “conhecer o mundo” e “os homens” se tornariam uma redundância, um defeito do texto em prosa. No entanto, em verso, três menções a “homens” (contando com o pronome “os”) e ainda as quebras do final dos versos se tornam uma opção estética em verso (de bom gosto, em minha opinião).

Além disso, quando começamos a ler um romance, não pensamos que estamos diante de uma obra literária cujo gênero a que pertence surgiu a partir da epopeia; nem mesmo o leitor mais letrado faz tal associação. Talvez essa seja uma das grandes chaves de leitura para compreender a obra *Uma Viagem à Índia*. Talvez o que esteja em jogo seja justamente isso: o

autor quer nos chamar a atenção para os deslocamentos que os valores da epopeia trazem para o século XXI.

Assim como na *Ilíada* e na *Odisseia*, novas leituras possibilitaram novas divisões que, por sua vez, permitiram novas leituras dessas epopeias. Inclusive, para Ítalo Calvino, essa vai ser uma das definições de clássico: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p.11). Além da divisão em dez cantos, dialogando diretamente com *Os Lusíadas*, é possível ver outras divisões (ou talvez trajetórias) na epopeia de Tavares. No momento em que se chama Bloom, o protagonista de *Ulysses* de James Joyce, ele também é Odisseu, o herói que busca sua Ítaca.

Ao mesmo tempo em que refaz, de alguma forma, a trajetória da esquadra de Vasco da Gama, saindo de Lisboa para ir à Índia e, depois, efetuando o retorno, ele também é Odisseu, só nos resta saber a que Ítaca busca nosso personagem Bloom. Não tenho ambição de responder a essa questão em trabalho tão breve, mas uma pessoa com tamanha crise existencial como a de Bloom deve estar buscando por si mesmo. Essa teoria ainda é reforçada pelo fato de ele se chamar Bloom: se autor quisesse apenas evocar Odisseu, tinha-lhe dado esse nome, mas ele prefere retomar o herói moderno de James Joyce, que erra o dia inteiro pela cidade de Dublin, sem destino definido.

Quanto à estrutura interna da epopeia, especificamente quanto à proposição, à invocação e à dedicatória, podemos dizer que a epopeia de Gonçalo M. Tavares nega todas elas. No entanto, é curioso que ele se dirija a elas para descartar a sua funcionalidade dentro da sua obra. Na proposição d’*Os Lusíadas* o poeta nos informa sobre o que se propõe a cantar. O mesmo ocorre na *Ilíada* e na *Odisseia*, mas de forma mais implícita e breve), como já foi mencionado acima. Na épica de Tavares, temos mais informações a respeito do que aquela narrativa não é do que necessariamente sobre o que ela é:

Não falaremos do Três Vezes Hermes  
nem do modo como em ouro se transforma  
o que não tem valor  
- apenas devido à paciência,  
à crença e às falsas narrativas.  
Falaremos de Bloom  
e da sua viagem à Índia.  
Um homem que partiu de Lisboa (TAVARES, 2010, p. 25).

E assim se segue por todas as estruturas, reafirmando que aquela narrativa é de apenas um homem (um paradoxo para uma epopeia). No entanto, a estrutura da epopeia e o paralelo com *Os Lusíadas* é mantido até a última estrofe dos dez cantos da epopeia tavariana. É tentador chamar qualquer obra contemporânea e/ou que fuja de uma estética tradicional de pós-

modernista. Contudo, como nos lembra Linda Hutcheon (1988), pós-moderno não significa necessariamente um sinônimo de contemporâneo.

A narração, por sua vez, possui uma definição bastante intuitiva: “A Narração é a principal parte de quantidade da epopéia. Deve dar conta da ação única e inteira, feita como começo, meio e fim, incluindo ações secundárias ou episódios” (HANSEN, 2008, p. 47). Concordo que essa é a parte principal da epopeia, já que, sem ela, as outras partes não fariam sentido.

Sobre o método de leitura do gênero, Hansen cita os preceptistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, que defendem que a epopeia deve ser lida, não contada. Na contemporaneidade, não conseguimos conceber um texto literário ser escrito para ser lido ou contado para outrem. Mesmo que a *Ilíada* e a *Odisseia* tenham sido originalmente histórias orais e possivelmente mais tarde compiladas por Homero, o acesso que temos hoje a elas se dá através da escrita. Como leitora contemporânea das epopeias gregas, latinas e lusitanas, não faz sentido pensar em *Uma Viagem à Índia* como um texto para ser lido ou contado, embora algumas marcas de oralidade e a divisão rítmica às vezes insinuem essa direção.

A epopeia *Uma Viagem à Índia* pode ser interpretada como um funeral das “armas e barões assinalados”. Em uma visão menos pessimista, pode ser que Bloom não esteja necessariamente preocupado com as armas e barões assinalados. No mundo contemporâneo de Bloom, as “armas” já são outras. Em Camões, as armas são o poder bélico e militar do auge da expansão marítima portuguesa. As armas de Bloom são suas próprias mãos, que matam e causam danos aos outros, ainda que o mal que ele faça a outros seja a raiz de sua própria ruína e, conseqüentemente, de sua melancolia, conforme assinala o subtítulo. Os “barões” estão na mesma esteira: o “exército” de Bloom é o “exército de um homem” só, finalmente dando sentido a uma enigmática letra de Humberto Gessinger (1990), inspirado no livro homônimo de Moacyr Scliar (2009). Toda essa antiglória é contada em versos não tão harmoniosos e belos como o hexâmetro, mas em versos livres, muitas vezes irônicos, trágicos e até cômicos. Porém, a beleza estética de um verso é discutível. Talvez o verso livre possa ser tão belo quanto o hexâmetro ou o decassílabo. Sobre a beleza dos versos de *Os Lusíadas*, Hansen afirma que

assim como a pedra e o que é esculpido nela são sempre menores que a beleza intelectual, também as armas e os barões assinalados do reino de Portugal não são nada sem a arte que lhes dá a forma poética superior, salvando-os do esquecimento (HANSEN, 2008, p. 54).

Ou seja, existe a possibilidade de os versos de *Uma Viagem à Índia* não serem tão belos quanto os de *Os Lusíadas*, o que talvez seja mais uma prova de que a epopeia tauriana não seja uma epopeia propriamente dita.

Em outro comparativo entre epopeias, o mundo de Camões – e de Homero também – é um mundo de doutrinas e ideologias únicas ou mais simples, no qual o coletivo se sobrepõe ao sujeito. No mundo dos Blooms, tanto o de James Joyce quando o de Tavares, o sujeito já é mais individualista e praticamente indiferente à coletividade e ao conceito de nacionalidade. Conforme afirma Hansen,

no presente de Camões, a mesma teologia doutrina as virtudes guerreiras ou feudais que movem o rei D. Sebastião na invasão do Marrocos, justificando as ações dos heróis da “política católica” como feitos iluminados providencialmente pela luz natural da Graça. A mesma doutrina teológico-política é figurada como interpretação do sentido da ação heroica nos poemas luso-brasileiros que emulam Camões nos séculos XVI e XVIII, *Prosopopéia*, *Vila Rica* e *Caramuru* (HANSEN, 2008, p. 55).

Como vemos, as ideologias que motivam decisões políticas históricas em Portugal (e nas suas colônias) são as mesmas que motivam os versos épicos. A diversidade e, muitas vezes, a incoerência das ideologias conflitantes do século XXI motivam essa personagem perdida e cheia de contradições que perambula pelo mundo. Bloom só tem um destino porque Camões já o ditou, caso contrário, não saberia por onde começar nem terminar sua jornada que quer ser transcendental. Hansen (2008, p. 58) afirma que o leitor da épica está diante do “tempo frio” da narrativa épica, inferindo o ócio, enquanto o leitor da épica que narra a história de Bloom é um leitor que tem diante de si um mundo muito mais veloz, um leitor que tem o “tempo do negócio”.

Talvez com exceção da *Odisseia*, onde o retorno ao lar implica várias reviravoltas no sentido contrário das ações, as epopeias em geral não têm um desfecho grandioso. O clímax da narrativa não coincide com o final. Na *Ilíada*, o clímax se dá com as duas grandes lutas. N’*Os Lusíadas*, com a chegada à Índia, com a “Ilha dos Amores” e com a “Máquina do Mundo”. O retorno à Lisboa fica em segundo plano. Segundo Staiger, parece que essas narrativas não se findam completamente, apenas são interrompidas. “O caminho é mais importante que a meta” (STAIGER, 1997, p. 94). Em *Uma Viagem à Índia*, o propósito da narrativa é chegar à Índia, onde talvez o protagonista tenha alguma possibilidade de se conciliar com o seu passado. O retorno à Lisboa com certeza não é o clímax da narrativa. Arrisco a dizer que talvez o clímax da epopeia de Tavares seja o trajeto de retorno à Portugal, não necessariamente nenhuma chegada ou partida. Sobre essa espécie de *insight* que Bloom tem no avião, no meio de seu trajeto de retorno, falarei mais adiante, ao analisar mais de perto os cantos IX e X.

## 4 NARRAÇÃO

### 4.1 O BLOOM PORTUGUÊS

O nome do protagonista de *Uma Viagem à Índia* não é apenas uma referência ao personagem homônimo de James Joyce, mas ao livro do autor irlandês como um todo, que, por sua vez, guarda estreitas relações com a *Odisseia* de Homero. Talvez essa seja a maneira encontrada por Gonçalo M. Tavares de se dirigir a toda uma tradição literária e a um grande período de tempo, incluindo também um autor modernista como James Joyce.

*Ulysses* é um marco na literatura universal, pois rompeu com toda a tradição da narrativa ocidental. Gonçalo M. Tavares buscou em James Joyce o nome do protagonista de *Uma Viagem à Índia*: Bloom. Os outros personagens do livro possuem nomes bem menos marcantes, como Mary, Jean, Anish (o amigo indiano) etc. No momento em que coloca essa referência dentro de uma epopeia cuja estrutura é calcada na épica portuguesa, Gonçalo M. Tavares mostra que *Uma Viagem à Índia* não se refere apenas a uma tradição literária portuguesa, mas à universal. Este capítulo vai se deter nas possíveis relações intertextuais entre *Uma Viagem à Índia* e *Ulysses*, de maneira que ajude a esclarecer as questões colocadas na Proposição desta dissertação

O Bloom de James Joyce é conhecido como o "Odisseu moderno" – daí o título do romance, *Ulysses* (nome latino para Odisseu). Além de os dois Blooms estarem relacionados de alguma forma ao gênero épico, as duas personagens homônimas têm outras características que as aproximam. O Bloom português assassinou o próprio pai, enquanto o Bloom irlandês é filho de um pai suicida. São casos diferentes, mas ambos os personagens são implicados em questões paternas por resolver, em oposição a Odisseu, que tem um pai (ainda que idoso) esperando por ele e um filho que o procura. Ou seja, o que falta para os Blooms certamente sobra em Odisseu.

Entre tantas outras coisas, a personagem Leopold Bloom, de Joyce, é também a figura do *flâneur*, tão popular na literatura do fim do século XIX e do início do século XX. Não o mesmo *flâneur* das ruas de Paris, aquela literatura conhecida como botânica de asfalto, como lembra Walter Benjamin<sup>14</sup>. Leopold Bloom não flana pela cidade apenas pelo simples prazer

---

<sup>14</sup> O *flâneur* é uma figura cuja definição é difícil de simplificar apenas através da listagem de características. Walter Benjamin dedica diversos textos a discutir a estética da *flanerie*, nos quais há diversos – e às vezes contraditórios – conceitos, tornando o *flâneur* uma noção um tanto complexa. Por outro lado, parece ser simples de identificar um texto dessa estética: o indivíduo que se perde na multidão, que se sente aficionado pela cidade, cuja urbanidade e caos lhe é essencial. Benjamin não apenas teorizou, mas também escreveu ensaios sobre o gênero, os quais podemos encontrar nas obras *Rua de Mão Única*, *Infância em Berlin por volta de 1900* e *Imagens do Pensamento* – todos publicados no Brasil pela Editora Brasiliense, sob o nome de *Obras escolhidas II* (1987). Além, claro, da obra inacabada *Arcades Project* (1999).

de senti-la, de acompanhá-la, ele vaga pela cidade para cumprir suas tarefas, como devolver o livro de Molly Bloom na biblioteca, passar no correio e ir a um enterro. Nesse percurso, outros obstáculos surgem, como um conhecido que pede que ele coloque seu nome no livro de presenças do funeral. Certamente o leitor de *Ulysses* tem uma visão muito mais particular de Dublin do que teria em uma obra da chamada *flanerie* afinal, um *flâneur* do século XIX está realmente preocupado em mostrar detalhes, em descrever, ainda que se detenha mais nas superfícies. Em *Ulysses*, temos acesso ao fluxo de consciência de Bloom, através do qual imaginamos a cidade, sem descrições detalhadas:

How goes the time? Quarter past. Time enough yet. Better get that lotion made up. where is this? Ah yes, the last time. Sweny's in Lincoln place. Chemists rarely move. Their green and gold beacons too heavy to stir. Hamilton Long's, founded in the year of the flood. Huguenot churchyard near there. Visit some day. He walked southward along Westland row. But the recipe is in the other trousers. O, and I forgot that latchkey too (JOYCE, 2000, p. 103)<sup>15</sup>.

Pode-se observar que não há maiores descrições das ruas da cidade ou dos estabelecimentos aos quais pensa em ir, mas, mesmo assim, pode-se notar o olhar da personagem, que é o de uma testemunha das mudanças de uma cidade periférica na Europa em plena modernidade. Ele tenta lembrar onde pode encontrar um farmacêutico. Temos a impressão de que a cidade passa por várias mudanças em função de seu crescimento. Porém, como farmacêuticos raramente se mudam, ele pode ir até aquele estabelecimento com grandes possibilidades de encontrá-lo ainda no mesmo lugar.

Talvez por não ter tarefas claras e definidas, Leopold Bloom se deixa absorver pelo caos urbano e se permite fascinar pela cidade, pois mesmo diante de pessoas carrancudas, ele está cantarolando pela rua. Ele também é testemunha do nascimento das primeiras grandes cidades, e Dublin, mesmo se localizando na isolada Irlanda, certamente é uma delas. Isso fica notável assim que ele deixa sua residência e anda pela Lime Street:

He crossed Townsend street, passed the frowning face of Bethel. El, yes: house of: Aleph, Beth. And past Nichols' the undertaker's. At eleven it is. Time enough. Daresay Corny Kelleher bagged that job for O'Neill's. Singing with his eyes shut. Corney. Met her once in the park. In the dark. What a lark. Police tout. Her name and address she then told with my tooraloom tooraloom tay. O, surely, he bagged it. Bury him cheap in a whatyoumaycall. With my tooraloom, tooraloom, tooraloom, tooraloom (JOYCE, 2000 p. 86)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Como é que andam as horas. E um quarto. Tem tempo ainda. Melhor mandar fazer aquela loção. Onde é que é? Ah é, da última vez. A Sweny's na Lincoln Place. Os farmacêuticos raramente se mudam. Aqueles potõesfaróis verdes e dourados são pesados demais pra levar. A Hamilton Long, fundada no ano da enchente. Campossanto huguenote ali pertinho. Visitar dia desses. Andava rumo sul pela Westland Row. Mas a receita está na outra calça. Ai, e eu esqueci aquela chave também (Tradução de Caetano Galindo) (JOYCE, 2012, p. 202).

<sup>16</sup> Atravessou a Townsend Street, passou pela cara fechada da fachada de Bethel. El, isso. Casa de: Álef, Beth. E pela funerária Nichols'. É às onze. Não tem pressa. Acho que o Corny Kelleher garfou esse serviço pra firma do O'Neill. Cantando de olho fechado. O Corney. No parque passei por ela. Noite singela. Oh, que bela. Alcagueta

Ver Leopold Bloom com características da *flânerie*, ainda que com suas peculiaridades, me fez ficar refletindo sobre o Bloom de *Uma Viagem à Índia*. Dessa maneira, acho que me sinto fazendo um trabalho legítimo da Literatura Comparada, lançando mão da leitura de uma obra para analisar outra<sup>17</sup>.

O Bloom de Tavares muitas vezes flana pelas cidades pelas quais passa, mas, antes disso, acredito que ele seja um *flâneur* do mundo, pois passa por diferentes países em sua trajetória e, com isso, torna mais amplo o seu modo de ver, ainda que não tenha muito o que dar a ver. Assim como o Bloom de James Joyce, o Bloom de Tavares é um *flâneur* diferente daquele do século XIX. Não há descrições minuciosas ou que ressaltam traços pitorescos e exóticos locais. Pelo contrário, as cidades todas parecem iguais. As cidades exibem monumentos que as diferenciam, mas que estão apenas a serviço do capitalismo:

Porque o capitalismo sabe que uma mercadoria  
sem uma das patas vale menos:  
por isso não arranca patas ou orelhas,  
ou cabeças inteiras, à dentada. Mas se valesse mais até arrancavam  
uma das patas da Torre Eiffel – exclamou Jean M.  
Não te iludas com monumentos nem com cerimônias.  
A estética terminou. Ficou o dinheiro.  
Os homens são gênios do bem para o outro,  
gênios do mal para a paisagem (TAVARES, 2010, p. 109).

Esse trecho me chama a atenção pelo seu tom desiludido, desesperançoso, muito mais melancólico que o do *Ulysses* de James Joyce. O Bloom irlandês, mesmo que sofra com seus fantasmas – a infidelidade da esposa e o filho que perdera há anos, além de outros fatos trágicos em sua vida –, não me parece ser tão lânguido quanto o Bloom português. E as cidades pelas quais esse personagem passa certamente exercem uma força sobre o seu estado de espírito:

E Bloom olhou, nesse momento, para o parisiense  
simpático que o escutava já há muitas horas seguidas  
e viu-o ainda, para sua surpresa, com olhos de quem ouve.  
Gosto de escutar – disse o parisiense. – Prossiga,  
caro amigo.  
(Paris tem uma paisagem propensa à memória;  
cada cidade privilegia certas áreas do cérebro  
e este parisiense, ouvinte excelentíssimo,  
prova que Paris é uma cidade com inclinação para a melancolia.) (TAVARES, 2010,  
p. 185–186).

---

de polícia. Seu nome e endereço então me deu larirálarirálarirei. Ah, claro que garfou. Um enterro barato num comêquechama. E larirá, larirá, larirá, larirá (Tradução de Caetano G. Galindo) (JOYCE, 2012, p. 184).

<sup>17</sup> Tânia Franco Carvalho, em seu livro *Literatura Comparada* (2006, p. 54 –55), dá um exemplo disso ao realizar uma análise dos poemas “Nova canção do exílio”, de Carlos Drummond de Andrade, “Canção do exílio, de Gonçalves Dias, e “História, coração, linguagem”, de Camões. Não se faz um rastreo histórico, muito menos um simples paralelo, em um trabalho assim. Espero que, ao longo do tempo, enquanto escrevo a dissertação, eu consiga me aproximar desse nível de análise. No entanto, inicialmente, não consigo fugir muito de paralelos, como faço no presente trabalho.

Os pontos de encontro entre os dois Blooms certamente vão além da relação que cada um tem com as cidades de seu tempo. De acordo com Declan Kiberd (2012), Joyce lembra que, se Odisseu fosse um deus, ele seria um deus manco, contrariando o mito dos deuses gregos, sempre perfeitos em sua forma física. No caso de *Uma Viagem à Índia*, tenho a impressão de que o protagonista nos lembra que deuses não existem em nosso mundo, que, no máximo, são uma invenção humana. Na obra de Tavares, deuses não são imperfeitos, eles sequer existem:

São os deuses, Bloom,  
 não são o teu assunto.  
 Os deuses actuam  
 como se não existissem, e assim  
 não existem, de facto, com extrema eficácia (TAVARES, 2010, p. 32).

Ainda de acordo com Declan Kiberd, o *Ulysses* de James Joyce supriu uma carência da qual sofriam escritores e artistas do século XIX: a falta de uma mitologia, a falta de um centro. Kiberd cita Schlegel, quando esse afirma que a literatura do início do século XIX precisava de um centro, assim “such as mythology was for the ancients” (apud KIBERD, 2000, p. xx).<sup>18</sup> Acredito que *Uma Viagem à Índia* – ou qualquer obra que seja escrita na contemporaneidade – não venha a (e nem tenha a pretensão de) se constituir como um mito contemporâneo, propondo ou desenhando um novo centro. Pelo contrário, acredito que não só a literatura mas também as artes em geral têm passado por um descentramento formal e conteudístico e que esse descentramento tornou-se uma de suas características mais evidentes.

Kiberd reconhece a necessidade que o homem tem de criar mitos. Como exemplo, o crítico lembra a própria Revolução Francesa, que, ao tentar dar cabo de vários mitos, acabou por fundar o mito da modernidade. No entanto, essa mitologia que surge na modernidade (ao falar em modernidade, me refiro às vanguardas do fim século XIX e início do século XX) é consciente de seu status fictício. Nesse sentido, Kiberd afirma que Joyce seria autodestrutivo ao tentar fazer esse inventário de todos os estilos literários que o precederam, cujo produto é *Ulysses*, como se fosse uma tentativa de acabar com os livros e com a própria literatura.

Outra correspondência entre as obras é a necessidade de um esquema que mostre a estrutura por trás do texto. Ao final da obra de Tavares, há um itinerário da melancolia contemporânea com um esquema para cada canto, enquanto em James Joyce há um esquema para a obra inteira em apenas um quadro. O mapa desenhado por James Joyce (ao qual eu prefiro chamar de esquema) não foi publicado juntamente com a primeira edição de *Ulysses*, mas apenas alguns anos depois, por Stuart Gilbert, no livro *James Joyce's Ulysses*, com a colaboração do próprio James Joyce. O autor teria decidido pela publicação desse esquema em

---

<sup>18</sup> “como havia sido a mitologia para os antigos” (apud KIBERD, 2012, p. 24) (Tradução de Caetano Galindo).

função da dificuldade que o público tinha em fazer as analogias de *Ulysses* com o épico de Homero.

TITLE	SCENE	HOUR	ORGAN	ART	COLOUR	SYMBOL	TECHNIC	THE RHYTHM OF ULYSSES
1. Telemachus	The Tower	8 a.m.		Theology	White, gold	Heir	Narrative (young)	
2. Nestor	The School	10 a.m.		History	Brown	Horse	Catechism (personal)	
3. Proteus	The Strand	11 a.m.		Philology	Green	Tide	Monologue (male)	
4. Calypso	The House	8 a.m.	Kidney	Economics	Orange	Nymph	Narrative (mature)	
5. Lotus-eaters	The Bath	10 a.m.	Genitals	Botany, Chemistry		Eucharist	Narcissism	
6. Hades	The Graveyard	11 a.m.	Heart	Religion	White, black	Caretaker	Incubism	
7. Aeolus	The Newspaper	12 noon	Lungs	Rhetoric	Red	Editor	Enthymemic	
8. Lestrygonians	The Lunch	1 p.m.	Esophagus	Architecture		Constables	Peristaltic	
9. Scylla and Charybdis	The Library	2 p.m.	Brain	Literature		Stratford, London	Dialectic	
10. Wandering Rocks	The Streets	3 p.m.	Blood	Mechanics		Citizens	Labyrinth	
11. Sirens	The Concert Room	4 p.m.	Ear	Music		Barmmaids	Fuga per canonem	
12. Cyclops	The Tavern	5 p.m.	Muscle	Politics		Fenian	Gigantism	
13. Nausicaa	The Rocks	8 p.m.	Eye, Nose	Painting	Grey, blue	Virgin	Tumescence, detumescence	
14. Oxen of the Sun	The Hospital	10 p.m.	Womb	Medicine	White	Mothers	Embryonic development	
15. Circe	The Brothel	12 mid-night	Locomotor Apparatus	Magic		Whore	Hallucination	
16. Eumaeus	The Shelter	1 a.m.	Nerves	Navigation		Sailors	Narrative (old)	
17. Ithaca	The House	2 a.m.	Skeleton	Science		Comets	Catechism (im-personal)	
18. Penelope	The Bed		Flesh			Earth	Monologue (female)	

Figura 9 – Esquema do *Ulysses*

Fonte: James Joyce's *Ulysses*

O esquema não teria sido publicado junto com o lançamento do livro por opção do próprio autor. Kiberd menciona o argumento do crítico Harry Levin:

Harry Levin suggested that, as a structuring device, it had the same usefulness to the writer as scaffolding does for a builder, but that in the end the frame must fall away to reveal the true magnificence of the edifice beneath (apud KIBERD, 2000, p. xxii)<sup>19</sup>.

Porém, a opção de autorizar a publicação de Stuart Gilbert não parece ter sido uma boa ideia. Nas palavras de Kiberd, a recepção da obra pelo público passou a ser um jogo de detetive, no qual as pessoas buscam incessantemente por relações entre a *Odisseia* e *Ulysses*. Inicialmente, é possível perceber que Leopold Bloom opta por um caminho a noroeste de Dublin, o mesmo que Odisseu. Em um determinado momento, ele bate o charuto sobre um chauvinista, o que seria uma alusão ao Ciclope cegado com um galho em brasa.

No entanto, ao longo da narrativa, essas relações não são mais tão óbvias, o que também acontece em *Uma Viagem à Índia*. A não ser que tenhamos o esquema ou o intertexto ao lado, não percebemos mais as relações porque ambas as obras possuem sua independência enquanto textos literários. Se um leitor hipotético nunca tiver ouvido falar da *Odisseia* ou de *Os Lusíadas*,

<sup>19</sup> Harry Lavin sugeriu que, como aparato estruturante, ele teria tanta utilidade para o escritor quanto o andaime para o empreiteiro, mas que no fim essa estrutura deveria cair para revelar a verdadeira grandiosidade do edifício que havia por baixo (apud KIBERD, 20012, p. 26).

respectivamente, os textos continuam fazendo sentido, e a epopeia de Tavares pode ser lida sem eles.

Sob o ponto de vista de Kiberd, o Bloom de Joyce se mostra cansado, extremamente fatigado, em uma referência a Odisseu, que busca voltar para casa após dez anos de guerra. Em *Ulysses*, James Joyce faz questão de enfatizar que, após tantos anos de guerra, a Helena de Leopold Bloom, representada por Molly, provavelmente já perdeu seu viço e sua beleza, sempre lembrando a condição humana e frágil daqueles heróis épicos da antiguidade. O Bloom do século XXI retorna de uma guerra interna contra si mesmo, cuja causa foi o parricídio motivado pelo fato de que o pai matara sua amada. Ele não precisa simplesmente retornar, antes é necessário partir para poder regressar.

É preciso lembrar também que, com seu *Ulysses*, James Joyce tinha mais a intenção de criticar o heroísmo épico antigo do que necessariamente ridicularizar um anti-herói moderno, segundo Kiberd. Levando em consideração o contexto político-histórico irlandês da época, com um movimento nacionalista forte que lutava pela independência, isso fica ainda mais evidente. James Joyce claramente se posiciona contra a exortação da guerra e da coragem e não concorda com a exaltação da figura do herói guerreiro, como faziam alguns intelectuais contemporâneos de seu tempo.

O Bloom português não parece crer em nacionalismo algum, seja defendendo ou repudiando. Apesar disso, é preciso lembrar que *Os Lusíadas*, a épica das grandes glórias portuguesas, acompanha toda a narrativa. É uma sombra que acompanha o personagem. Também é importante lembrar que Gonçalo M. Tavares, diferentemente de outros escritores de língua portuguesa contemporâneos, raramente faz alusão à Portugal em suas obras. Apesar de tantos livros publicados, somente *Uma Viagem à Índia* tem alguma relação com o país do autor (além da obra *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013), que tem algumas referências vagas ao país do escritor).

Por conta dos movimentos nacionalistas que surgiram na Irlanda entre o final do século XIX e o início do século XX, há quem afirme que esse seja um dos motivos pelos quais James Joyce não tenha resgatado nenhuma figura mítica ou lendária do imaginário irlandês. Em vez disso, preferiu retomar o mito do herói guerreiro que volta para casa depois de anos de guerra e, de várias maneiras, tenta restituí-lo a sua condição frágil e humana, logo, patética.

*Uma Viagem à Índia* não se contenta em se dirigir apenas a um herói grego (no caso, Odisseu) ou apenas à epopeia fundadora do império português, *Os Lusíadas*. A obra retoma também o *Ulysses* joyceano, para deixar bem claro ao leitor que aquela narrativa está, sim, questionando a história (ou a história da literatura); que essa obra está, sim, querendo lembrar

que heróis épicos são apenas construções discursivas e que ela está destacando um lado humano menos heroico dos heróis épicos tradicionais.

Em contrapartida, é possível também vermos a fragmentação do sujeito em Bloom. A obra é um questionamento do passado, mas também levanta várias perguntas sobre o presente, tanto da sociedade e do indivíduo quanto do pensamento teórico. Pergunto a mim mesma se *Uma Viagem à Índia* escarnece mais de um passado épico ou se tenta mostrar o lado patético apenas do protagonista, por vezes chamado de herói pelo narrador. É provável que eu não chegue a nenhuma conclusão definitiva, mas me sinto propensa a acreditar que o tom da obra, mesmo que tenha seus momentos farsescos, tenda a usar um passado saudoso justamente para justificar e acentuar a melancolia de seu protagonista. O Bloom português é atingido por dramas estritamente pessoais, bem como pelos dramas do mundo que percorre.

Kiberd pondera que, inicialmente, acreditava-se que Joyce havia recorrido à figura do herói antigo para mostrar o lado patético de Leopold Bloom. Da mesma forma, é o que muitos críticos acreditam que Eliot tenha feito em *The Waste Land*. Contudo, como o próprio Eliot afirma em um texto crítico acerca de *Ulysses*, esse processo é uma via de mão de dupla:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between a contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who used the discoveries of an Einstein, in pursuing his own, independent, further investigations. (p. xxx, apud KIBERD, 2000)<sup>20</sup>

Interessante esse ponto de vista de Eliot, ainda que para Kiberd seja apenas uma espécie de confissão sobre a possibilidade de o autor ter imitado o método de James Joyce. Como já mencionei, acredito que o mesmo processo ocorra em *Uma Viagem à Índia*, uma via de mão dupla. Não só se pensa em apontar a fragmentação do sujeito contemporâneo, destituído de mitos e de deuses, assim como em apontar a humanidade e a fragilidade de alguns mitos históricos portugueses e universais.

Ainda de acordo com o recorte que Kiberd faz do ponto de vista de Eliot, Joyce teria aberto mão do método narrativo e aplicado um método mítico, seria “a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of utility and anarchy which is contemporary life” (p. xxx, apud KIBERD, 2000).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup>Ao usar o mito, ao manipular um paralelo contínuo entre contemporaneidade e antiguidade, o sr. Joyce está seguindo um método que outros devem seguir depois dele. Não serão seus imitadores, não mais do que seria um cientista que usasse as descobertas de Einstein para seguir suas próprias investigações, independentes e aprofundadas. (p. 33, apud KIBERD, 2012)

<sup>21</sup>“um meio de controlar, de ordenar, de dar uma forma e um significado ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a vida contemporânea”. (p. 33, apud KIBERD, 2012)

Comparando ainda com outras obras literárias da vanguarda modernista, como no caso de *O Homem Sem Qualidades*, de Robert Musil, cujos personagens sabem que precisam passar pelas mesmas experiências de Ísis e Osíris, Leopold Bloom não sabe disso. O Bloom de Tavares também não, antes parece se valer de uma força inata que o compele a se mover.

Segundo Linda Hutcheon, uma das tendências do pós-modernismo é a consciência de seu status ficcional. No entanto, essa não seria uma característica exclusiva do pós-modernismo. A diferença estaria, justamente, na constatação de que o pós-modernismo usaria esse recurso à exaustão. *Ulysses* é tido como uma das grandes obras que inauguraram o modernismo na literatura e, mesmo assim, já apresenta essas interpolações críticas de Joyce, como aponta Kiberd:

Such sudden stoppages, to incorporate the author's commentary on his or her own work, would have seemed distinctly ill-bred to a nineteenth-century novelist like Jane Austen. She would doubtless have endorsed Elizabeth Bennet's remark, while dancing with Mr Darcy at Netherfield Ball, that 'I must not decide upon my own performance.' [...] Joyce's interventions form an organic part of *Ulysses*, which is unthinkable without them. They initiate an autocritical tradition of the Irish novel [...] (KIBERD, 2000, p. xxxii)<sup>22</sup>

Kiberd finaliza essa ampla introdução de *Ulysses* mencionando que essa autocrítica nada mais é que uma prova de suas qualidades enquanto obra literária: “a melhor literatura é um ato de profunda crítica, e a crítica mais refinada é a literatura em seu sentido mais elevado” (KIBERD, 2012, p. 37).

Por fim, Kiberd ainda pondera que *Ulysses* teria sido uma das poucas obras a sobreviver a transição do modernismo ao pós-modernismo, sem ser rebaixado. Penso que essa afirmativa seja um tanto problemática, até pelas questões teóricas acerca do pós-modernismo que levantei no início deste trabalho. Considerar *Ulysses* uma obra pós-modernista por afirmar a sua própria insignificância me parece cair naquelas listagens de características sobre o pós-modernismo. Sabemos o quanto isso é frágil, por isso fico com os termos de Linda Hutcheon, ao pensar que o pós-modernismo é uma força problematizadora (ainda que ela se refira à segunda metade do século XX).

Kiberd considera também a condição moderna de *Ulysses*, pois prega a magnificência e a autossuficiência da arte. Contudo, acredito que essa binarização não se sustenta, já que em

---

<sup>22</sup> Essas súbitas paradas para incorporar um comentário do autor em sua obra pareceriam inconfundivelmente grosseiras para um romancista do século XIX, como Jane Austen. Ela sem dúvida teria endossado a afirmação de Elizabeth Bennet, enquanto dançava com o Sr. Darcy em Netherfield Ball, de que “não cabe a mim julgar o meu próprio desempenho”. [...] As intervenções de Joyce são parte orgânica do *Ulysses*, que é impensável sem elas. Elas iniciam uma tradição autocrítica do romance irlandês [...] (KIBERD, 2012, p. 35).

relação ao pós-modernismo é praticamente impossível estabelecer características definitivas e estanques.

#### 4.2 BLOOM DENTRO DO CONTEXTO PORTUGUÊS

Pensando em uma reflexão da obra com seu intertexto histórico-literário português, é possível já apontar a epígrafe, que traz uma série de alusões: “Já ia o Sol ardente recolhendo” (TAVARES, 2010, p. 21), do próprio Luís de Camões. Esse é o primeiro verso da 115ª estrofe do terceiro canto de *Os Lusíadas*, imediatamente anterior ao início do episódio de Inês de Castro.

Assim como D. Afonso ordenou a execução da amada de seu filho, o pai de Bloom também manda matar Mary, a mulher a quem Bloom amava:

O pai zangado com a escolha amorosa do filho  
 – pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom –  
 decidiu contratar três criminosos,  
 especializados em matar mulheres de nome Mary (TAVARES, 2010, p.154).

Tal qual Inês de Castro, Mary também implorou por sua vida – o que fez o pai de Bloom hesitar na mesma medida que Afonso IV: apenas por um instante. A morte de Mary também é narrada no canto III. Além disso, após confessar sua história a Jean M (amigo que Bloom faz em Paris), ele dá outro motivo para sua viagem, além daquele proposto no início da narrativa, isto é, o de buscar sabedoria e esquecimento:

Começarás a perceber agora por que razão estou em viagem  
 e o que procuro:  
 procuro uma mulher porque quero esquecer outra.  
 Eu amava uma mulher chamada Mary  
 – disse Bloom ao parisiense Jean M –  
 e o meu próprio pai mandou matá-la.  
 Eis a minha história. Síntese, síntese. E eis tudo (TAVARES, 2020, p. 155).

De volta à epígrafe, ao deslocá-la para um elemento pré-narrativo da epopeia, penso que lhe são atribuídos novos sentidos. Em *Os Lusíadas*, ela está ali como marca temporal da narrativa, para mostrar o período do dia em que se encontravam. Tal qual Borges (2005), com seu conto/personagem Pierre Menard, Tavares copia um fragmento *ipsis litteris*, mas no momento em que o move, também move sua personagem para outro contexto espacial e temporal, apresentando um fragmento inteiramente novo, ainda que seja idêntico ao “original”. Acomodando esse verso em um elemento pré-textual da narrativa, podemos afirmar que, em Tavares, a imagem do ocaso antecede a narrativa. Dessa maneira, já direcionamos nosso olhar para aquilo que sol poente simboliza: nostalgia, melancolia e decadência.

Joel Serrão, em um texto de 1975, também traz a ideia do crepúsculo como metáfora para a decadência de história de Portugal. Apesar de ter sido escrito no período de incertezas que se sucedeu à Revolução dos Cravos, penso que essa abordagem ainda possa ser aplicada à contemporaneidade.

Serrão faz uma analogia da história de Portugal com as partes do dia, dividindo-o em cinco: alba, meio-dia, tarde, sol poente e noite, esperando. A alba seria a fase da história em que Portugal conquista os seus primeiros territórios no Mediterrâneo e no Atlântico: Canárias, Açores e Madeira. O meio-dia corresponderia ao período mais brilhante do império ultramarino português: a chegada de Vasco da Gama à Calicute. A tarde é tida como um gigante de pés de barro, uma grandiosidade insustentável. Nesse período, se encontra a colonização do Brasil e o início e o fim da anexação de Portugal à Espanha.

Não por acaso, na visão de Joel Serrão, o período mais medíocre da história lusitana é justamente o do sol poente, e não a noite, pois esta ainda traz a esperança de um porvir, de uma outra manhã: “Assim, seja-nos permitido, nesta nocturna espera da manhã, em que nos encontramos ainda, propor umas tantas prioridades, sem as quais, acaso, a noite será mais longa do que seria natural” (SERRÃO, 1989, p. 36).

Para o historiador, o sol poente de Portugal equivaleria à perda do Brasil e às guerras em Angola, Guiné e Moçambique. Esse período desolador da história do país é semelhante ao início da trajetória de Bloom, em *Uma Viagem à Índia*. O protagonista vive o período mais desesperador de sua vida: ele chora a morte da amada e sofre com parricídio que cometera. Iniciar o livro com uma imagem tão pungente como a do pôr do sol prenuncia um período de trevas.

Se a epígrafe de um texto serve para sintetizar o todo, uma obra que se diz um “itinerário da melancolia contemporânea” não poderia iniciar com um fragmento mais adequado. Por fim, é importante ressaltar que o verso está no pretérito imperfeito, transmitindo a ideia de uma ação inacabada, ainda em curso. Ou seja, é uma espécie de agouro sobre a epopeia desse herói. O processo da ruína do personagem se expressa já na epígrafe, ou seja, já é iniciado desde o início.

Ultrapassando a barreira da epígrafe, que por si só nos reporta a tantas metáforas, a abertura do texto é uma antiposição, a negação de uma grande narrativa (ou talvez de todas as grandes narrativas). Um narrador nos anuncia sobre tudo aquilo de que *não* vai falar: do Monte Parnaso, do Santo Graal, das ruínas de Stonehenge, de Noé, das grutas de Lascaux, além de outros temas, de várias outras referências a povos, a civilizações e a mitos.

Ainda que se recuse a falar das narrativas fundadoras da civilização ocidental, o protagonista – ou herói, como prefere o narrador da história – chama-se Bloom, o que, como já

foi brevemente explorado nessa dissertação, foi inspirado no Odisseu de Homero, via Joyce. Ao dar o nome de Bloom para a personagem principal da história, enxergo um alerta e reitero: não é somente sobre a narrativa fundacional de Portugal que estamos falando, mas sim sobre algo universal. Ainda que minha leitura de James Joyce tenha sido fragmentada, a leitura de partes do livro e de alguns paratextos, como prefácios, artigos e notas de rodapé, mostram que o Bloom irlandês já é um tanto quanto patético, não possui mais a astúcia e a sagacidade de Odisseu. Porém, isso não tira o brilho da personagem, e ele também passa por várias dificuldades para voltar à sua casa e para sua esposa, Molly.

O gatilho da narrativa no canto III – a morte de Mary ordenada pelo pai e o assassinato do pai cometido pelo próprio Bloom – levanta a possibilidade de que, se fosse uma narrativa em primeira pessoa, poderíamos pensar em uma narrativa testemunhal de trauma. Como temos em mãos uma epopeia que anuncia que não haverá uma grande narrativa, mas ao menos a realiza, penso que as considerações de Benjamin sobre o narrador podem aumentar o alcance de minhas reflexões.

Em um texto de 1936, Walter Benjamin já anuncia o fim das narrativas. A arte de narrar estaria, já naquela época, sob risco de extinção. Quando fala em narrador, Benjamin se refere ao narrador oral, aquele da epopeia clássica, que transmitia histórias de geração para geração através da oralidade. O romance (*novel*), gênero consagrado pela burguesia europeia do século XIX, seria o principal responsável pelo desaparecimento das narrativas, pois não seria produto nem tampouco somaria às narrativas orais.

Outra mudança fundamental para o desaparecimento das narrativas orais seria a depuração da morte, que deixa de ser um evento público para se tornar privado. A agonia precedente à morte era assistida por herdeiros, momento em que qualquer pessoa se tornava uma autoridade, um sábio. Assim, as derradeiras palavras daquela pessoa se perpetuavam de geração para geração. No momento em que o épico deixa de ser oral e passa a ser escrito e, ainda por cima, reproduzido tecnicamente, a experiência do narrador deixa de existir. Para Benjamin, a marca do narrador se imprime na narrativa como as mãos de um oleiro se imprimem na argila de um vaso.

Ainda na transição do épico oral para o escrito, há uma mudança significativa, talvez a mais significativa para mim. A *reminiscência*, ou aquilo que dá tessitura ao fio narrativo (como, por exemplo, a técnica utilizada pela personagem Sherazade), se transforma nas musas a serem invocadas nas epopeias, como em *Os Lusíadas*. Em *Uma Viagem à Índia*, tal invocação não existe. Nem mesmo os deuses participam no destino do herói:

São deuses os deuses, Bloom, não são o teu assunto.

Os deuses actuam  
como se não existissem, e assim  
não existem, de facto, com extrema eficácia (TAVARES, 2010, p.32).

Sem as musas para levar adiante o fio narrativo, sem deuses para interceder sobre seu destino e com a memória do pai emudecida – a qual o próprio Bloom silenciou ao tirar-lhe a vida –, Bloom não tem uma história para narrar. Talvez seja por isso que precise tanto deixar a pátria e conquistar, de alguma maneira, uma memória narrativa. É por isso que ele não pode simplesmente entrar em um voo direto para a Índia, ele precisa levar algum tempo, precisa passar por peripécias para que possa ter façanhas para contar:

Trata-se simplesmente de constatar  
como a razão ainda permite  
algumas viagens longas.  
Falaremos de Bloom. (TAVARES, 2010, p. 26)

Seguindo esse raciocínio, faz todo o sentido o personagem chamar-se Bloom. No *Ulysses* de James Joyce, Bloom é o Odisseu sem memória e sem identidade. Na Odisseia, o herói nunca tem uma crise de identidade e é praticamente feito de memória. Odisseu, mesmo sendo tantas vezes punido, sabe que é o rei de Ítaca e que precisa voltar para casa e jamais perde isso de vista. Já Leopold Bloom, o herói de Joyce, não tem nenhuma dessas certezas. O fato de não saber de onde vem e para onde vai torna sua odisseia de um dia extremamente angustiante. Da mesma forma, age nosso Bloom lusitano: não se sente parte de lugar nenhum, mesmo deixando sua terra, não encontra “sabedoria e esquecimento” em lugar nenhum e, através do parricídio, abre mão de sua própria ascendência, rompendo até com o vínculo familiar.

Esse paralelo entre a identidade nacional de um e a desterritorialização de outro também pode ser feito, obviamente, em relação à obra *Os Lusíadas*. Aonde quer que vá, seja Mombaça ou Melinde, a esquadra de Vasco de Gama anuncia que seus componentes são portugueses. Eles também têm certeza de seu destino: chegar à Índia.

Assim como o *Ulysses* de Joyce não se refere somente à *Odisseia*, mas a toda uma tradição literária posterior aos gregos até os seus dias, *Uma Viagem à Índia* se remete a toda essa tradição, somando, ainda, respostas para as questões teóricas que a literatura do século XX e do início do século XXI propuseram.

Outra possibilidade de leitura para a narrativa de Bloom é a fragmentação de sua identidade como uma alegoria para os problemas identitários que seu país enfrenta. Para Boaventura de Souza Santos (2010), a visão que estrangeiros têm de Portugal é a de um país paradoxal: como que um país tão pobre, com índices econômicos e sociais tão baixos, pode alimentar tantos mitos e tanta utopia?

Antes de olhar para as respostas de Boaventura, penso que Bloom possa ser o arquétipo dessa identidade portuguesa em crise. Ele está preso a uma epopeia sem deuses nem ninfas para interceder por ele. Bloom precisa cumprir o seu périplo sem a ajuda dos mitos. Talvez seja por isso que fracasse e acabe por cometer outras barbáries ao longo de sua trajetória.

Segundo Boaventura, o problema do excesso de mitos que Portugal carrega é produto do atraso cultural e científico de uma sociedade retrógrada e fechada. O longo período de repressão política pelo qual o país passou só teria agravado esse problema:

A violação recorrente das liberdades cívicas e a atitude hostil à razão crítica fez com que acabasse por dominar a crítica da razão geradora dos mitos e esquecimentos com que os portugueses teceram os seus desencontros com a história. O desconhecimento de Portugal é, antes de mais, um auto-desconhecimento. O Encoberto é a imagem da ignorância de nós mesmos reflectida num espelho complacente (SANTOS, 2010, p. 54).

Ao pensar nas palavras de Boaventura, me pergunto se o esquecimento que Bloom tanto busca não seja talvez o esquecimento dos mitos que o constituem e, ao mesmo tempo, o assombram. Em outro texto, Boaventura coloca a mesma problemática sob uma outra perspectiva. Os problemas de Portugal, tanto os económicos quanto os sociais e culturais, além de não serem uma particularidade portuguesa, também não foram originados internamente. Acho lúcida essa visão de Boaventura ao colocar os problemas portugueses em uma perspectiva global. O autor prefere a ideia de “rejeição disfarçada”. Em outras palavras, somente quando já estava em crise é que a União Europeia aceitou a entrada de Portugal no bloco:

É aqui que o diagnóstico da crise deixa de ser português para passar a ser europeu e mesmo mundial. Em retrospecto, é possível dizer que entramos na EU no momento em que o neoliberalismo ia ganhando terreno no interior da Europa com a então já anunciada crise do Modelo Social Europeu. Ou seja, a superação da nossa ausência de projeto nacional por via da integração no projeto europeu estava frustrada à partida porque no momento em nos integramos esse projeto estava já em crise, ainda que tal não fosse tão evidente (SANTOS, 2010, p. 54–55).

A visão do autor me faz pensar, com um pouco mais de convicção, que todos os problemas de identidade pelos quais Bloom passa são tanto de origem nacional como global. De certa forma, Bloom é o indivíduo que ainda não aprendeu a lidar com o fim da identidade unificada, tão marcada em seu país. Bloom é o sujeito que está perdido diante da multiplicidade de identidades.

N’*Os Lusíadas*, a proposição avisa que falará das armas e dos barões assinalados, que partiram da praia Lusitana para edificar um novo reino. Camões nos adverte que cantará uma história por toda a parte, desde que lhe ajudem o engenho e a arte. Lembra também que as memórias de reis valorosos que expandiram o império ultramarino português não serão esquecidas.

Tavares responde que não falará de nenhum lugar sagrado, fundador. Curiosamente, cita vários – Jerusalém, Grécia, Parnaso –, mas não cita a “praia Lusitana”, que teria também o mesmo caráter de peregrinação ufanista e/ou religiosa que os outros para Portugal. Ufanista, porque ali é o marco inicial das conquistas portuguesas; religiosas, porque a expansão territorial andava lado a lado com a expansão do cristianismo e esse caráter nacionalista-religioso permeia toda a epopeia de Camões.

No entanto, *Uma Viagem à Índia* não nega a importância desses lugares, para eles se dirigindo eventualmente: “para onde deves dirigir o olhar,/por vezes os passos,/sempre o pensamento” (TAVARES, 2010, p. 25). Ao fazer sua proposição *per se*, também o faz em apenas três versos: “Falaremos de Bloom/e da sua viagem à Índia./Um homem que partiu de Lisboa” (TAVARES, 2010, p. 25). A Lisboa de Tavares já não é mais a “ocidental praia Lusitana”, é apenas Lisboa, uma metrópole como qualquer outra do mundo.

Na terceira estrofe, como um contraste direto à 3ª estrofe d’*Os Lusíadas*, que quer calar gregos e troianos, Alexandre e Trajano, o narrador vaticina que não falará da demanda do Santo Graal, uma narrativa que tem o status de lenda, mas que é tão ficcional quanto as narrativas sobre a guerra de Tróia e o próprio *Os Lusíadas*. Pela abordagem que escolhi, tão ficcional quanto a história de Portugal – uma história de reis encobertos por uma névoa eterna, o rei Artur, nas lendas arturianas e o rei D. Sebastião em Portugal – entendo que a epopeia de Camões quer calar todas as outras, quer cessar tudo que a Musa antiga cantou. O Renascimento de Camões não apenas se baseia na mitologia antiga, ele quer gritar mais alto que ela e, por isso, anuncia a modernidade.

O narrador de *Uma Viagem à Índia* está ciente dessas narrativas todas, “tem sempre o pensamento em Omphalus”, mas apenas quer falar de outra coisa. A epopeia do século XXI nos diz que “não se abrirá uma cova para encontrar o centro do mundo,/nem se procurará em grutas/nem em caminhos da floresta/as visões que os Índios idolatravam” (TAVARES, 2010, p. 25). A epopeia não quer buscar uma alternativa à narrativa de Camões. Não quer dar voz a uma outra narrativa que poderia ser tão fundadora quanto – quer apenas falar de outra coisa.

Em Camões, a invocação se dá nas estrofes IV e V, nas quais o poeta invoca as “Tágides”. De acordo com Machado Filho (1963, p. 14–15), essas são também conhecidas como as “Ninfas do Tejo”. A lenda conta que as águas de algumas fontes teriam o poder de inspirar poetas.

A dedicatória (estrofes 6 a 18) é seguida pela narração, a parte mais longa e importante da epopeia: começa na estrofe 19 e se estende até a estrofe 145, seguida do epílogo, parte final d’*Os Lusíadas*, até a estrofe 156. Na parte inicial da narração, os navegantes portugueses já

estão em alto mar, e o poema utiliza o recurso conhecido como “*in media res*”, ou seja, apresenta uma ação já em desenvolvimento – nesse caso, a viagem. A partir daí, é relatado o episódio conhecido como “Consílio dos Deuses” (estrofes 20 a 41). Baco se revolta contra os portugueses, pois teme que seus feitos no Oriente sejam diminuídos pelos lusitanos. Porém, Vênus, “afeiçoada da gente Lusitana”, parte em defesa dos portugueses juntamente com Marte, que ajuda Vênus “porque o amor antigo o obrigava”. Júpiter reúne todos os deuses e acaba por concordar com Vênus, permitindo que os “filhos de Luso” sigam com a viagem.

A partir da estrofe 43, após o fim do Consílio dos Deuses, o paralelismo narrativo das epopeias de Camões e de Tavares volta a ser mais evidente. Essa escolha é coerente com a proposta de uma epopeia pós-modernista, pois estruturas como a invocação e a dedicatória, assim como o episódio do Consílio dos Deuses, não fazem mais sentido em um mundo sem deuses e sem reis com poder político.

Depois desse breve paralelo inicial e geral de *Uma Viagem à Índia* dentro da cultura portuguesa e tendo em vista o intertexto de *Os Lusíadas*, partirei agora para um episódio mais específico da epopeia de Tavares, o episódio da “Ilha dos Amores” e os seus desdobramentos. Para analisar algumas estrofes que julguei mais significantes, trago a obra *O Erotismo* (2013), de Bataille, além de outros teóricos, que serão citados oportunamente.

#### 4.3 CENAS DE DESNUDAMENTO NA ILHA DOS AMORES DE GONÇALO M. TAVARES

Este capítulo propõe uma análise de parte do Canto IX, que dialoga com o episódio da Ilha dos Amores, narrado n’*Os Lusíadas*, pensando nas ressonâncias existentes em *Uma Viagem à Índia*. Optei, aqui, por me deter em trechos mais específicos das obras em questão, para tentar extrair o máximo de imagens e sentidos que as construções verbais e literárias proporcionam, fugindo das preocupações formais que tive em relação aos capítulos 2 e 3. Dentro desse recorte, pretendo observar a maneira com que os intertextos se organizam nas obras, dando uma leitura pessoal da relação entre eles.

Além das referências já citadas, trabalho também com o livro *O Cinema da Poesia* (2012), de Rosa Maria Martelo, que é uma reunião de artigos críticos sobre poesia moderna e contemporânea. Como embasamento teórico para o conteúdo visto no poema, são trazidas as questões levantadas por Georges Bataille na obra *O Erotismo* (2013). O que tentarei fazer aqui, ao refletir sobre a sobreposição de imagens dos versos citados, tem sempre em mente, claro, a rede intertextual que a obra de Gonçalo M. Tavares traz.

Retomo alguns pressupostos teóricos já discutidos aqui, assim como alguns fatos referentes ao enredo, para deixar o texto mais claro. Em sua obra *Uma Viagem à Índia*, o protagonista de Gonçalo M. Tavares parte de Lisboa para ir até a Índia. A tentativa de diálogo com a viagem realizada pela esquadra de Vasco da Gama e eternizada por Camões na epopeia *Os Lusíadas*, como já sabemos, é evidente. No entanto, ao mesmo tempo em que parece querer se aproximar de alguns intertextos, a obra os repele. Ao mesmo tempo em que opta por uma estrutura em verso paralela, dividida em dez cantos, cada um com o mesmo número de estrofes que o seu canto “correspondente” possui em *Os Lusíadas*, a obra de Tavares se nega a ser um simples pastiche da epopeia lusitana.

Já no início, o poema narrativo anuncia sobre o que aquela narrativa *não* falará: não falará do Santo Graal, nem da pedra mais respeitada da Antiga Grécia, nem das ruínas de Stonehenge, nem da cidade inca de Machu Pichu. Além desses, o narrador enumera vários outros assuntos/lugares sobre os quais a epopeia recusa fazer menção. Esses temas/lugares deixados de lado parecem ter algo em comum: todos se referem, de uma maneira ou de outra, a grandes civilizações e a grandes narrativas.

Já analisei a parte inicial do poema mais estruturalmente, mas julgo importante retomá-la de outra forma. Insistentemente e com diferentes variantes, o narrador nos avisa que aquele texto é de apenas um homem, Bloom:

Não falaremos então de um povo  
que é demasiado muito.  
Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom.  
Bloom abriu seus olhos contraditórios  
(um queria ver o novo, o outro dormir)  
Dirigindo o olhar para o calmo compartimento  
Onde acabara de entrar.  
Bloom, o nosso herói. Eis o que faz primeiro: observa (TAVARES, 2010, p. 40).

Essa estrofe é apenas uma das tantas que evidencia a necessidade que o narrador tem de enfatizar que essa é a epopeia de um homem só. É paradoxal falar na epopeia de apenas um homem, já que, tradicionalmente, é da natureza da epopeia tratar dos grandes feitos de um povo, de uma nação, não de apenas um indivíduo. No entanto, esse indivíduo carrega um nome cheio de sentidos, Bloom, o protagonista da obra *Ulysses*, de James Joyce, o que já deixa evidente uma abertura ao múltiplo.

Se qualquer outra epopeia acaba tendo por missão solidificar nacionalismos e garantir a identidade para um povo, tal qual a *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Eneida*, ou mesmo *Os Lusíadas*, *Ulysses* é o romance (já que não está em verso, ainda que possa ser considerado épico por outras

características)<sup>23</sup> do herói fragmentado, do Odisseu destituído de identidade. É paradoxal falar em epopeia de um homem só, assim como é paradoxal falar em herói épico destituído de identidade em Joyce, já que é próprio do épico ressaltar identidades. Segundo Staiger,

no épico acentua-se justamente a identidade. Como o autor épico não se altera, pode compreender que alguma coisa retorna e é a mesma. As fórmulas estereotipadas das epopéias homéricas dão a perceber quanto tal descoberta alegra o autor: "o belicoso Heitor, Aquiles de rápidos pés, Atena de olhos glaucos, o todo-poderoso Zeus Crônida". Heitor, Aquiles, Atena, Zeus estão registrados de uma vez por todas. Assim eles se manifestaram, assim serão chamados de então em diante. É sempre Eos que aparece de manhã com dedos de rosas; é o mesmo sono que estira os membros (STAIGER, 1997, p. 40).

Se para Staiger, no épico clássico, se acentua a identidade, na epopeia pós-modernista de Gonçalo Tavares, a procura pela identidade é a chave da narrativa. Esse paradoxo, esse questionamento sobre quem é Bloom, me parece que é essencial para fazer uma leitura do episódio da Ilha dos Amores às avessas que Tavares constrói. O paraíso idílico se encontra na viagem de retorno do herói, depois do mesmo já ter passado por diversas peripécias, depois de já ter buscado “sabedoria e esquecimento”. No entanto, mesmo depois dessa busca, o herói continua com os mesmos problemas de identidade que apresentava no início da narrativa. Diferentemente de uma *road novel*<sup>24</sup>, por exemplo, nenhuma epifania, nenhuma mudança se opera na personagem:

No entanto, esse homem que já refletiu sobre  
todas as coisas, Bloom;  
esse homem que já amou e sofreu,  
que já viu morrer, que já matou;  
esse homem que pensava virar a existência  
de cabeça para baixo, parti-la em dois como a um caco,

<sup>23</sup> É importante fazer algumas (outras) considerações acerca do estilo épico, em relação à simetria e ao distanciamento. **Simetria:** já na *Poética*, Aristóteles afirma que a epopeia é escrita em verso. Staiger (1977) afirma que existe simetria nos versos da *Iliada* e da *Odisseia* (o verso utilizado é o hexâmetro) devido à inalteração de ânimo do escritor. Não sei se é possível afirmar que existe simetria em *Os Lusíadas*, já que é uma epopeia renascentista que retoma valores clássicos e, de algum modo, enuncia os modernos. Ainda que lance mão do verso decassílabo e de estrofes com oito verbos (cruzadas nos seis primeiros e emparelhada nos dois últimos – AB ABAB CC), acredito que não seja possível afirmar que essa simetria seja por conta da “inalteração de ânimo” do autor. Em *Os Lusíadas*, há uma profusão de vozes. Vários narradores tomam a narrativa, como o capitão Vasco da Gama, Júpiter e o próprio Camões, dentre outros. Além disso, o estilo varia bastante. Algumas vezes, a narrativa chega a ser lírica, como no episódio de Inês de Castro, cômica, como no caso de Fernão Veloso e, obviamente, épica, nas descrições das várias batalhas, guerras e façanhas dos portugueses narradas na epopeia. Então, apontar os altos e baixos da narrativa seria uma bela justificativa para a falta de simetria e pela opção ao verso branco feita por Gonçalo M. Tavares. **Distanciamento:** segundo Staiger, tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia*, existe certo distanciamento do narrador, ainda que se deixe notar como narrador, que se dirija às musas. Nesse sentido, Camões adota um estilo bastante próximo dos clássicos gregos, com apenas algumas nuances que o caracterizam, mas que não se faz necessário mencionar aqui. Gonçalo M. Tavares, porém, tem um narrador metadieético, que, seguidas vezes, interfere na história, tecendo comentários acerca do enredo, da personagem e até sobre a própria construção da obra. Segundo teóricas como Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (1988), essa seria uma tendência literária pós-modernista – capaz de transformar a ficção em um lugar de pensar a própria ficção e, portanto, um lugar teórico-ficcional.

<sup>24</sup> *Road novel* é um conceito usado para designar romances cujo protagonista realiza uma jornada que muda sua vida.

é esse mesmo homem que agora acaricia as nádegas mais ou menos firmes de uma mulher de quem nem conhece o nome. Quem é Bloom? Ninguém sabe (muito menos ele: está demasiado perto.) (TAVARES, 2010, p. 395).

De acordo com Maggio (2001), o Odisseu de Homero só consegue vencer todos os obstáculos e adversidades porque sabe quem é e para onde vai. Quando o protagonista de Tavares se chama Bloom, ele representa não apenas o herói moderno de James Joyce, mas também representa o herói clássico de Homero. O herói grego é feito de identidade e de memória, diferentemente do *Ulysses* (Bloom) de James Joyce, que sequer narra a própria história e se deixa ser narrado.

Aonde quer que vá, em termos de enredo, Odisseu sabe que é o rei de Ítaca, que foi um herói na guerra de Troia e que precisa voltar para sua esposa Penélope. A personagem Bloom, de James Joyce, encarna um Odisseu moderno, que não sabe muito bem o que fazer e passa o dia perambulando pela cidade de Dublin, indo ao seu trabalho, encontrando conhecidos pela rua, indo até a farmácia, entrando em um pub, até que, finalmente, no fim do dia, volta para sua esposa, Molly Bloom.

No momento em que Tavares declara que aquela será a epopeia de um homem só e que esse homem será Bloom, já estamos cientes: será a epopeia de um herói que não sabe exatamente quem é e nem o que quer. Quando batiza seu protagonista de Bloom, Gonçalo M. Tavares anuncia ainda que essa epopeia retome *Os Lusíadas*, ela não irá questionar apenas a identidade portuguesa, irá questionar também a tal fragmentação do sujeito contemporâneo, tão visitada pela ficção e pela teoria.

O fato de Bloom refazer a “viagem iniciática do Ocidente”, para usar as mesmas palavras de Eduardo Lourenço (2010), em busca de sabedoria e esquecimento, sinaliza apenas a necessidade da travessia, e não é possível termos outra certeza além dessa. E é no caminho de volta dessa travessia, em uma escala em Paris, enquanto retornava da Índia para Portugal, que mais uma de suas (des)venturas acontece. Ao ter uma espécie de epifania no avião que o levara até ali, Bloom parece desistir de querer buscar por qualquer tipo de redenção pessoal, pensando apenas em satisfação sexual.

Sabe-se que o erotismo é uma atividade inerente ao homem, que o diferencia de outros animais, os quais praticam a atividade sexual apenas com o fim da reprodução. O sexo é um interdito; para praticá-lo, é necessário cometer uma transgressão, que, por sua vez, é sempre acompanhada de uma angústia, traduzida pela religião como pecado. É possível datar o interdito da morte, baseando-se em tumbas arqueológicas, mas o início do interdito sexual na história humana não deixou vestígios.

Bataille busca o conceito de interdito na interpretação de Freud: “necessidade primitiva de opor uma barreira protetora ao excesso de desejos dirigidos a objetos” (BATAILLE, 2013, p. 94). Esse conceito de interdito é exemplificado através do interdito do contato com cadáveres, que protegia o morto de ser comido pelos vivos.

Às vezes, a transgressão de um interdito não só existe como até é aconselhada. Algumas festas praticamente são feitas de transgressões. Festas, muitas vezes, são períodos em que existe uma suspensão de vários interditos, entre eles o interdito sexual. Um dos mais populares no caso brasileiro (e até ocidental, talvez) é o carnaval, praticamente uma licença sexual para algumas pessoas. A Ilha dos Amores d’*Os Lusíadas* não deixa de ser uma suspensão de alguns interditos, como o sexual e o da nudez. Bataille foge de generalizações temporais e geográficas acerca desses interditos. Segundo ele,

nem todos os povos sentem a mesma necessidade de esconder os órgãos da sexualidade; mas quase todos furtam à vista o órgão masculino em ereção; e, em princípio, o homem e a mulher procuram um lugar reservado no momento da conjunção sexual. A nudez se tornou nas civilizações ocidentais objeto de um interdito bastante pesado, bastante geral, mas o tempo atual coloca em questão o que parecera um fundamento. Ademais, a experiência que temos de mudanças possíveis não demonstra o sentido arbitrário dos interditos: prova, ao contrário, um sentido profundo que eles têm apesar de mudanças superficiais concernentes a pontos destituídos de importância em si mesmos (BATAILLE, 2013, p. 74).

Penso que a definição da própria palavra interdito já infira transgressão. Não existe interdito se não existe a transgressão do mesmo.

Em *Os Lusíadas*, enquanto retornavam para Portugal, após obterem provas da chegada à Índia, as naus de Vasco da Gama se deparam com uma ilha paradisíaca. A Ilha dos Amores fora colocada em seu caminho por Vênus, auxiliada por seu filho Cupido e também por Tétis, como recompensa pelos árduos trabalhos e pelos riscos que os portugueses sofreram no mar:

E porque das insídias do odioso  
Baco foram na Índia molestados,  
E das injúrias sós do mar undoso  
Puderam mais ser mortos que cansados,  
No mesmo mar, que sempre temeroso  
Lhe foi, quero que sejam repousados,  
Tomando aquele prêmio e doce glória  
Do trabalho, que faz clara a memória (CAMÕES, 2002, p. 265)<sup>25</sup>.

Ou seja, a recompensa não deveria vir apenas com a glória do retorno dos navegantes (até porque se aventurar no mar apenas pelo desejo de glórias era uma atitude condenável<sup>26</sup>). O

<sup>25</sup> Canto IX, estrofe 39.

<sup>26</sup> No final do próprio Canto IX, na estrofe 93, há uma advertência para a cobiça e a ambição: “E ponde na cobiça um freio duro, / E na ambição também, que indignamente // tomais mil vezes, e no torpe e escuro / Vício da tirania, infame e urgente; / Porque essas honras vãs, esse ouro puro / Verdadeiro valor não dão à gente / Melhor é merecê-los sem os ter, / Que possuí-los sem os merecer” (CAMÕES, 2002, p. 278). A meu ver, Camões quer dizer que o

próprio mar, que tanto os fatigou e tantos riscos lhes fez passar, deveria proporcionar uma recompensa a eles.

Paralelamente, em *Uma Viagem à Índia*, também há uma Ilha dos Amores. O lugar escolhido não poderia ser mais clichê: Paris, a cidade dos amores, dos apaixonados, da *flanerie*, dos boêmios e dos literatos. Apesar de, seguidas vezes, colocar as palavras “Paris” e “festa” na mesma frase, brincando com o clássico sobre os anos 20, de Ernest Hemingway, *Paris É uma Festa* (2013), obra que talvez tenha eternizado a cidade como mito<sup>27</sup>, não há, no entanto, mais nenhuma referência na obra que identifique Paris.

Essa, aliás, é uma constante ao longo da obra: todas as cidades pelas quais a personagem passa não são marcadas. Por mais que Bloom viaje, parece que permanece no mesmo lugar. Isso pode ser lido como uma metáfora das aldeias globais, de um mundo globalizado sem aldeias, onde a globalização acaba por destituir cidades e países daquilo que os singulariza e os identifica.

Ainda na Índia, o sábio Shankra – de quem Bloom roubara o *Mahabarata* e outros livros raros – queria vê-lo morto, com a justificativa do narrador de que “os vivos têm tendência para a narrativa / e tal facto pode revelar-se desagradável”. Esse recurso metaficcional, essa interferência do narrador ressalta que um dos grandes problemas apresentados pela metaficção historiográfica: muitas vezes, não é possível resgatar algumas narrativas. Todos foram mortos, não sobram testemunhas para contar sua própria versão da história. É o que Bloom fará mais adiante: roubará o *Mahabarata* sem finalidade aparente, como se tivesse a intenção de fazê-lo se perder pelo mundo, matando-o de uma forma simbólica.

Logo a seguir, o narrador interfere novamente, enfatizando que a mala de Bloom não está mais leve por motivos místicos. Caso fosse essa a razão para a leveza da bagagem, poderia indicar uma metáfora de que seu objetivo inicial haveria sido alcançado. Talvez a mala mais leve fosse o símbolo do esquecimento tão desejado por Bloom. Mas não, a mala está mais vazia apenas porque Bloom também havia sido roubado. Tal leitura é corroborada pelo impulso que Bloom tem em seguida, ele confere se o rádio estragado continua em seu bolso e se essa lembrança incômoda do pai continuava ali.

---

risco de se lançar ao mar deve ser para buscar glórias e conquistas para o povo de Portugal, não para conquistas individuais.

<sup>27</sup>A epopeia de Gonçalo M. Tavares é de 2010. Em 2011, o diretor de cinema Woody Allen lançou o filme *Meia-noite em Paris*, que explora tanto o lado turístico da capital francesa quanto o *boom* literário norte-americano que ocorre naquela cidade durante os anos 1920, ao qual pertencem o próprio Hemingway e também outros escritores como Scott Fitzgerald, Gertrude Stein e T. S. Eliot, por exemplo. Além de possibilitar uma boa relação entre a literatura e o cinema, a leitura comparada entre essas obras recoloca novamente em cena a mítica Paris do século XIX: berço da civilização, cidade luz, ilha dos amores.

No canto sete, Bloom mostra para Anish (o amigo que fez na Índia) a sua edição do *Mahabarata*, para logo em seguida escondê-la embaixo de sua roupa:

Eis, pois, que com um breve sorriso mostra ao amigo Anish a velha edição do mítico livro “Mahabarata” que retira da sua camisa para logo a seguir a esconder de novo. Hoje – diz Bloom, recuperando a ironia -, hoje a minha vestimenta é, literariamente, indispensável (TAVARES, 2010, p. 365).

Bloom se veste de literatura. Em um trocadilho com a palavra “literalmente”, o narrador mostra que, nesse canto, o seu personagem estará de vestido com o manto da literatura. Creio que não seja apenas para abrigar fisicamente o *Mahabarata*, mas também para estar à altura daquela narrativa épica.

Bloom também negocia o resgate de edições antigas de Sêneca e de Sófocles em troca de um cordão de ouro. As edições antigas de Sófocles e de Sêneca seriam menos valiosas que ouro porque o livro pode ser transcrito para outras páginas, simples assim. Sarcasticamente, o narrador chama Shankra de tonto se não aceitar a troca de livros valiosos por ouro. Em *Os Lusíadas*, essa troca cruel e desleal é feita entre seres humanos: feitos portugueses são trocados por indianos que serviam apenas de prova da chegada de Vasco da Gama até a Índia.

Camões não dá muita importância para essas pessoas, na mesma medida em que o protagonista de *Uma Viagem à Índia* desdenha do épico *Mahabarata*. O próprio personagem reconhece que seu roubo é mesquinho, mas não pode deixar de levar a mercadoria que prova que esteve na Índia. Bloom não apenas repete os atos do século XVI, ele os repete tendo a consciência de que está cometendo um grave erro. A história é repetida, mesmo depois de tantas narrativas terem mostrado outros lados da história e mesmo com tantas vozes terem sido resgatadas. O livro é o resíduo do crescimento espiritual que Bloom não encontrou.

Enquanto Anish faz as vezes do homem que se converteu ao cristianismo em *Os Lusíadas* e resgata os livros com um cordão de ouro, Bloom se esconde e reflete sobre sua situação patética. Em posição fetal, Bloom pensa na desonestidade humana e na Índia, tão perigosa para qualquer pessoa, onde os únicos seres que estão seguros são os elefantes, apenas por serem respeitados pelo homem naquele país. Basta que o homem respeite para que a harmonia exista. Os devaneios utópicos são interrompidos por Anish, que, em poder dos livros de Shankra, o aconselha fortemente a fugir. Bloom o escuta e Anish acaba por regressar juntamente com Bloom na sua viagem de retorno.

Se Bloom consegue algo em sua viagem à Índia, esse algo é a perda absoluta de suas ilusões. O parricídio nunca será esquecido e, aonde quer que vá, não há iluminação espiritual – seja na Índia ou em qualquer outro lugar – que o fará esquecer de suas tragédias pessoais. A

viagem o faz descobrir que, no século XXI, qualquer lugar é lugar. Ele chega a essa conclusão ainda no próprio voo que o leva de volta. Curiosamente, um avião é um dos principais não lugares de nossos tempos: há, ali, várias nacionalidades e, ao mesmo tempo, nenhuma. Antes da decolagem, levamos o carimbo de saída e, no desembarque, o carimbo de entrada. Essa travessia da Índia até Paris, que serve como escala para Portugal, é uma grande travessia em extensão, mas um pequeno trecho se considerarmos toda a trajetória pela qual passa Bloom. É justamente nesse lugar – o nenhum lugar da aeronave – que Bloom se dá conta que sua viagem foi em vão, que jamais alcançaria sabedoria e esquecimento e que os assassinatos de Mary e de seu pai jamais serão excluídos de sua memória:

Em todo o mundo o mundo é mundo  
 Não há interrupções em forma de não-humanidade, pensa Bloom  
 Mesmo no céu consistente,  
 neste extraordinário acaso racional que deu pássaro, neste avião,  
 mesmo a uma infinita distância de uma taberna  
 onde a infâmia é apenas verbal,  
 mas é infâmia,  
 mesmo protegido, pois, no ar  
 que dizem ser o elemento mais próximo de Deus,  
 mesmo aí os homens não excluem  
 o assassinato e não excluídos de serem alvo  
 de uma conspiração (TAVARES, 2010, p. 368).

Inversamente à narrativa de Camões, (2002, p. 259) “...O prazer de chegar à Pátria cara, / A seus penates caros e parentes, / Para contar a peregrina e rara Navegação, os vários céus e gentes...”, na narrativa de Tavares, não há o desejo do personagem de retornar à pátria para contar os perigos e as façanhas pelas quais passou. Ninguém espera por Bloom para que ele conte suas histórias. A vida talvez não esteja nessas narrativas, nem em prosa, nem em poesia:

A vida, meu caro, é ilegível. Acontece  
 e desaparece. Não há inteligência que a decodifique: vem em linguagem-nada,  
 surge no corpo como surge no dia, e como  
 se dia e vida individual fossem materiais paralelos.  
 A vida não surge em prosa  
 nem em poesia – e a existência não fala  
 inglês, apesar de tudo. A natureza dos acontecimentos  
 resiste às invasões matreiras da publicidade e dos filmes. Já não é mau (TAVARES,  
 2010, p. 369).

Bloom não tem Vênus e Cupido para que coloquem uma Ilha dos Amores em seu caminho. Bloom e Anish dormem no avião, sono esse, de acordo com a narrativa, criado para que os deuses possam descansar dos homens. Mas Bloom tem, em seu caminho, um amigo parisiense, Jean M, que prepara a estada dos viajantes na capital francesa.

Se a Índia tinha essa aura de misticismo, onde gurus indicam o caminho da sabedoria, Paris tem a aura da cidade elegante e intelectual, o que apagaria um pouco o brilho da diversão. Entretanto, Jean M. prepara algo mais interessante. O paraíso em Paris, porém, não é o clichê

que se tem em mente. Ao invés de cafés, cabarés e passeios à beira do Sena, Jean M. compra bebidas e contrata prostitutas. Esses são seus frutos paradisíacos e ninfas virginais.

O leitor também é lembrado da degradação que envolve a prostituição, da objetificação das “mulheres em catálogos / que abrangem os gostos mais particulares e os desejos mais extraterrestres” (TAVARES, 2010, p. 377). A metáfora existente em *Os Lusíadas*, das deusas e ninfas se preparando para satisfazer os desejos dos marujos, esconde toda a violência que acontece quando ocorre a conquista de algum território. Conquistar a terra é, ao mesmo tempo, conquistar o corpo da mulher daquela terra.

Não me deterei nos estupros que ocorrem como método de comemoração no retorno de guerras vitoriosas ou mesmo de longas navegações que tinham por objetivo alguma conquista. Dentro do próprio épico, há exemplos de como a conquista da terra implica a “conquista” da mulher.

No caso da *Odisseia*, por exemplo, os homens de Ítaca querem tomar a posse do reino, mas a posse de Penélope está diretamente ligada a isso. E aí entra outro fato interessante: Penélope tem um papel crucial no retorno de Odisseu para Ítaca, nem sempre reconhecido pela história da literatura. Fazer o manto durante o dia e desfazê-lo à noite é um movimento parecido com as idas e vindas de Odisseu, até que finalmente retorna à Ítaca. O manto de Penélope é a maneira encontrada por ela de defender não só à Ítaca, mas também de defender a si mesma.

Em *Uma Viagem à Índia*, essa violência contra a mulher é escancarada. Mesmo quando a literatura e a teoria do século XXI já mostraram toda a violência contra a mulher que existe por trás dessas narrativas, a narrativa insiste em repeti-las mesmo assim:

Gravatas fazem amizade entre si  
enquanto baixam calças excitadas  
sobre a mulher que não tem conta bancária  
que a defenda.  
Tudo é desejo e nada. E o nada sempre cansou (TAVARES, 2010, p. 376).

O amigo de Bloom, Jean M, vai buscá-lo no aeroporto de Paris, juntamente com algumas prostitutas. Todos se dirigem para um local nos arredores da cidade. A medida que o enredo se desenrola, descobrimos que é uma casa, perto de um bosque, próxima a um lago. Ou seja, essa Paris que serve de Ilha dos Amores poderia se situar em qualquer lugar do mundo:

Porém, Bloom, é um homem que merece  
não perder tempo a discutir a eternidade com uma  
mulher bela. Está vivo e sofreu,  
e procurou ainda fazer o sofrimento  
um sistema para conhecer o mundo  
e os homens. Porque ele conheceu-os, aos homens.  
Foi à Índia, foi roubado. Merece apaixonar uma vez  
ou fornicar cem. É assim que pensa o seu

amigo, Jean M, o parisiense (TAVARES, 2010, p. 376)<sup>28</sup>.

Nesse excerto, o amigo de Bloom, Jean M, que faz as vezes de Vênus em *Uma Viagem à Índia*, realiza, assim como a deusa da beleza e do amor em *Os Lusíadas*, os preparativos para que Bloom, assim como os marinheiros portugueses, receba a sua recompensa ainda no caminho de volta para casa. No entanto, diferentemente dos versos de Camões, onde a maioria das palavras está ali para descrever e qualificar o mar, os versos de Tavares são dinâmicos, rápidos.

As “Ilhas dos Amores” presentes nas duas obras em questão talvez não sejam precisamente orgias no sentido dionísico do termo, mas a concepção de orgia pode nos dar uma chave de leitura interessante. A Ilha dos Amores n’*Os Lusíadas* tem uma conotação relativamente religiosa, dos marujos que merecem uma recompensa depois dos perigos e privações a que se submeteram para alcançar mais uma conquista histórica para sua pátria cristã.

A própria métrica do verso em Camões nos remete a um mar undoso, ao passo que a falta de rimas no verso tavariano nos remete ao caos e à pós-modernidade. Porém, mais que isso, a sobreposição de imagens acentua esse tom frenético do poema narrativo. Primeiramente, a imagem das gravatas – peça do vestuário masculino – largadas, fazendo “amizade entre si”, longe dos pescoços de seus donos. Em seguida, a das “calças excitadas” que são baixadas, duas imagens cujo encadeamento nos remetem à ânsia do desnudamento que antecede a conjunção sexual.

No entanto, o enredo da narrativa não está situado ainda nas orgias sexuais que mais tarde ocorrerão nesse subúrbio parisiense. Jean M está apenas preparando a recepção de Bloom, contratando prostitutas, “mulheres em catálogos / que abrangem os gostos mais particulares e os desejos / mais extraterrestres” (TAVARES, 2010, p. 377) e que “estavam afinal atualizadíssimas / na arte de seduzir em pleno século XXI” (TAVARES, 2010, p. 381). Ou seja, a imagem das gravatas funciona como uma *prolepse*<sup>29</sup>, antecipando para o leitor o que vai ocorrer ali. Imagens diferentes, mas que apontam para um mesmo estado – o desnudamento – antes que ele ocorra, provocando uma tensão no poema. Por várias vezes, imagens de desnudamento serão intercaladas na sequência narrativa:

Botões apertados de camisa feminina  
tornam-se então rapidamente redundantes e  
uma, sorrindo, exhibe ligeiramente o  
sítio de onde melhor se vê a respiração.  
Bloom tenta pensar noutro assunto.  
Concentra-se primeiro na forma dos seus próprios

<sup>28</sup> Canto IX, estrofes 37 e 38.

<sup>29</sup> Herman & Varvaeck (2005) definem prolepse como uma antecipação dos eventos narrativos. O termo, aqui, é aplicado ao poema.

tornozelos, mas por aí não é caminho.  
Depois tenta imaginar em que pensa quem sorri  
naquele momento. E vê que nada mais há para ver,  
muito menos para pensar (TAVARES, 2010, p. 387).

Tais cenas não se dão apenas entre Bloom e a mulher que “lhe fora designada por contrato”, mas também entre Jean M e Anish<sup>30</sup> com suas respectivas prostitutas:

Anish e Jean M também misturavam já,  
entre os tecidos finos da roupa das mulheres,  
os seus firmes dedos, colocando à vista  
elementos do corpo habituados ao discurso implícito (TAVARES, 2010, p. 387–388).

Ainda no canto IX, haveria mais uma ou duas cenas de desnudamento. Obviamente, há muitas outras imagens envolvidas, mas a insistência do narrador nas sobreposições de imagens do tipo já apontado merece um olhar mais atento. Segundo Bataille (2013), em suas considerações sobre o erotismo, os seres são distintos uns dos outros, e entre um ser e outro há um abismo. Uma forma de dar continuidade aos seres seria através de uma ação decisiva – justamente o desnudamento –, pois ele seria uma oposição a esse estado fechado, à descontinuidade dos seres:

Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme a posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, desposseção no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma nas outras. Essa desposseção é tão completa que, no estado de nudez que a anuncia, que é seu emblema, maior parte dos seres humanos se esconde, com mais forte razão se a ação erótica, que acaba de a desapossar, segue a nudez. O desnudamento, considerado nas civilizações em que tem um sentido pleno, é, senão um simulacro, ao menos uma equivalência sem gravidade da imolação (BATAILLE, 2013, p. 41).

Voltando ao canto IX de *Os Lusíadas*, o narrador nos dá uma descrição panorâmica da Ilha de Vênus<sup>31</sup>, um lugar paradisíaco, com árvores viçosas, pomos odoríferos e belos, laranjas da cor do cabelo de Dafne, pinheiros de Cibele, Álamos de Alcides etc. Praticamente toda e qualquer referência à flora do lugar vem acompanhada de alguma referência à mitologia clássica, de maneira a dar o tom idílico e mitológico da Ilha dos Amores. Já na narrativa de Tavares, as descrições fazem questão de acentuar o quanto aquele bosque comum, com “vento incolor”, “vento tão lento”, “árvores tímidas” e água do lago que sequer serve para beber é propício apenas à vaidade, pois servem de espelhos às personagens.

<sup>30</sup> Assim como em *Os Lusíadas*, Gonçalo M. Tavares precisa de provas de que esteve na Índia. Vasco da Gama traz alguns prisioneiros indianos e algumas mercadorias. Bloom traz o amigo que fez na Índia, Anish, e também um raro livro sagrado.

<sup>31</sup> Nome dado à ilha por Camões na estrofe 95 do Canto IX.

Na Ilha dos Amores camoniana, aconselhadas pela mestra Vênus, as deusas andavam nuas e dispersas para seduzir os homens de Vasco de Gama. Essas, ao vê-los finalmente desembarcar, se embrenham no mato:

Outros, por outra parte, vão topar  
Com as Deusas despidas que se lavam;  
Elas começam súbito a gritar,  
Como que assalto tal não esperavam;  
Umas fingindo menos estimar  
A vergonha que a força, se lançavam  
Nuas por entre o mato, aos olhos dando  
O que às mãos cobiçosas vão negando (CAMÕES, 2002, p. 273)<sup>32</sup>.

Retomando a citação de Bataille, o que ocorre com as ninfas nesse trecho é justamente uma depossessão, tanto que o que segue é uma tentativa de se esconder. No entanto, pela perspectiva do poeta-narrador, o espanto e a fuga das ninfas era apenas mais uma forma de seduzir os soldados. A narração que se segue é a perseguição de Leonardo atrás de uma das ninfas. Enquanto corre atrás dela, lamenta todos os seus amores malogrados até que finalmente a bela “Cair se deixa aos pés do vencedor, / Que todo se desfaz em puro amor” (CAMÕES, 2002, p. 275). O que se segue são versos exortando o ato amoroso entre Leonardo e a ninfa:

Oh, que famintos beijos na floresta!  
E que mimoso choro que soava!  
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,  
Que em risinhos alegres se tornava!  
O que mais passam na manhã e na sesta,  
Que Vênus com prazeres inflamava,  
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,  
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo (CAMÕES, 2002, p. 276).

Em Tavares, esse desnudamento leva a um só clímax, tanto sexual quanto narrativo. Ainda segundo Bataille (2013), dificilmente a atividade erótica atingiria sua plenitude sem o desnudamento. Bloom atinge um estado de plenitude, tem um lapso de autoconhecimento, algo raríssimo durante toda a narrativa:

Bloom agora mostra afinal o que um ser vivo  
tem de híbrido: nenhuma qualidade  
calma existe agora no homem  
que viajou para conhecer a vida e os vivos  
Não há Índia. Nem sequer o desejo de Índia.  
O que há é, de um lado, excitação e, do outro,  
Avidez que murmura. Coisas simples e práticas (TAVARES, 2010, p. 393–394).

Logo depois, assim como Vasco da Gama, a personagem decide que é hora de voltar para casa, para Lisboa. O fato de não o fazer imediatamente, de inclusive assassinar a prostituta

---

<sup>32</sup> Canto IX, estrofe 72.

antes de retornar para Portugal, é uma temática importante, que pode ser lida também pelo viés do erotismo<sup>33</sup>, mas que ficará para um trabalho de maior fôlego.

É interessante ressaltar, ainda, que em *Os Lusíadas*, por mais que a esquadra portuguesa tenha licença para desfrutar desse amor carnal (ainda que em um plano alegórico, mítico ou metafórico), o capitão não desfruta dessas orgias sexuais, é antes levado por Tétis até uma estrutura, uma espécie de palácio, feito de cristal e de ouro, enquanto seus marinheiros se perdem pelos bosques da ilha atrás das ninfas. Ou seja, por mais que seja uma recompensa dos deuses por seus esforços, ainda existe o interdito, o tabu sexual, algo que não existe na narrativa de Bloom, já que todos desfrutam dos prazeres oferecidos pela Ilha dos Amores.

A orgia da Ilha dos Amores em Camões só é possível no mundo cristão por seu caráter mítico, quase mágico, já que a Igreja Católica impõe fortes restrições à sexualidade para além dos fins reprodutivos, e, mesmo assim, ela é vedada ao capitão, superior hierárquico aos marinheiros. É justamente o uso dos deuses como alegoria que permitiu a publicação de *Os Lusíadas*. Os deuses gregos são usados sempre como coadjuvantes da narrativa de Camões quando rogam por graças ou quando as agradecem; Vasco da Gama sempre se dirige ao deus cristão. Em culturas pré-cristãs e não cristãs, a orgia não era exatamente permitida e corriqueira. Era um momento de intensidade, de desordem e de exageros, mas ao mesmo tempo era um ato sagrado.

Talvez a Ilha dos Amores de *Os Lusíadas* tenha uma relação com a interpretação que Bataille faz das colheitas agrárias de algumas sociedades. Na visão dele, pode ser que essas orgias rituais não apenas almejassem colheitas abundantes, mas também fossem o marco da transgressão dos interditos sexuais de mundo de trabalho árduo, permeado por interditos.

Penso que a Ilha dos Amores de Camões seja uma romantização das comemorações exageradas do retorno dos marujos. Recebidos de volta com glórias, os exageros de seus impulsos sexuais, que possivelmente resultassem em estupros, são falsamente justificados desse modo. Obviamente, ao narrar um episódio glorioso da história de Portugal, Camões não pode colocar nada que prejudique a imagem do país. O autor da epopeia sublima um fato hoje visto como trágico em uma belíssima alegoria literária. A Ilha dos Amores de *Uma Viagem à Índia* escancara esse excesso da transgressão em forma de menção direta de prostituição e de assassinato.

---

<sup>33</sup> Pelo viés do erotismo e da violência do pós-colonial, pode-se pensar, talvez, que a ilha dos amores, de Camões a Tavares, pode ser a face suave dos rituais “comemorativos” de retorno das guerras de conquista, que incluíam o estupro das mulheres.

#### 4.4 ILHA DOS AMORES DE GONÇALO M. TAVARES, O PARAÍSO PERDIDO

Além dessa ausência de romantização, ainda pode-se extrair outros sentidos do episódio da Ilha dos Amores em *Uma Viagem à Índia*. A Ilha dos Amores d'*Os Lusíadas* pode também ser vista como uma espécie de paraíso perdido, uma alegoria que não seria mais possível no mundo contemporâneo de *Uma Viagem à Índia*. Não por acaso, o livro de Tavares guarda também relações com o poema épico *Paradise Lost* (2000), de John Milton, onde, justamente após experimentarem do fruto proibido e perceberem que estão nus, Adão e Eva descobrem o erotismo, que parece já nascer impregnado de interditos.

*Paradise Lost* narra a queda do homem por ter provado do fruto proibido. Assim como na história bíblica, Satanás, disfarçado de serpente, convence Eva a provar do fruto da Árvore do Conhecimento, a única árvore vetada para o homem. Adão também acaba por comer o fruto quando vê que Eva está perdida. Em *Uma Viagem à Índia*, a prostituta designada a Bloom simbolicamente coloca a mão em um fruto, o que a faz retornar a uma "quase infância":

Árvores de fruto bem organi-  
zadas mostram que o amor  
mostram que o amor humano completou  
o esforço leve da Natureza.  
Laranjeiras carregadas desses frutos,  
que na mão parecem perdoar os pecados do homem,  
mostram-na numa invulgar proporção com que o escondem.  
Árvores tímidas, mas que ensinam. Uma das mulheres, por exemplo, pega numa  
laranja  
e quase fica infantil (TAVARES, 2010 p. 383).

O fruto de *Uma Viagem à Índia* parece perdoar os pecados, mas, na verdade, por simplesmente tocá-los, Bloom parece culpar a prostituta por todos os pecados do mundo. Ao invés de se perder para sempre, como ocorreu com Adão, Bloom prefere matá-la. Em leitura sem o suporte intertextual, o assassinato da prostituta parece ter sido sem motivo algum. Somente com a leitura do texto de trás do palimpsesto é que se consegue compreendê-lo. Ainda nessa estrofe, há mais uma referência à obra de John Milton: ironicamente, a árvore “ensina”, em uma evidente alusão à Árvore do Conhecimento.

A descrição da Ilha dos Amores e a descrição do Éden em *Paradise Lost* também são semelhantes, em termos de idealização. Ambos mostram um lugar de natureza exuberante, mas ao mesmo tempo amena e convidativa. Em *Os Lusíadas*, a descrição das árvores remete ao Paraíso, ao deus cristão e a outras figuras mitológicas:

As árvores agrestes que os outeiros  
Têm com frondente coma enobrecidos,  
Álamos são de Alcides, e os loureiros  
Do louro Deus amados e queridos;  
Mirtos de Citeréia, co'os pinheiros

De Cibele, por outro amor vencidos;  
Está apontando o agudo cipariso  
Para onde é posto o etéreo Paraíso (CAMÕES, 2003, p. 269).

Em *Paradise Lost*, a imagem das árvores descritas é belíssima, como se elas formassem “um teatro de madeira”. Se pensarmos que John Milton pensava, originalmente, em escrever uma tragédia quando começou a criar a obra épica, a imagem do paraíso como um teatro, onde uma tragédia está prestes a acontecer, é uma bela metáfora para o cenário principal da ação. Aqui, o Paraíso também é mencionado:

With thicket overgrown, grotesque and wild,  
Access denied; and overhead up grew  
Insuperable height of loftiest shade,  
Cedar, and pine, and fir, and branching palm,  
A sylvan scene, and as the ranks ascend  
Shade above shade, a woody theatre  
Of stateliest view. Yet higher than their tops  
The verdurous walls of Paradise up sprung: (MILTON, 2000, p. 77)<sup>34</sup>

A descrição das águas de um e de outro também se assemelham. N’*Os Lusíadas*, as águas límpidas se juntam em um vale:

Num vale ameno, que os outeiros fende,  
Vinham as claras águas ajuntar-se,  
Onde uma mesa fazem, que se estende  
Tão bela quanto pode imaginar-se;  
Arvoredo gentil sobre ela pende,  
Como que pronto está para afeitar-se,  
Vendo-se no cristal resplandescente,  
Que em si o está pintado propriamente (CAMÕES, 2003, p. 269).

*Paradise Lost* possui uma descrição similar das águas que passam pelo Éden:

Southward through Eden went a river large,  
Nor changed his course, but through the shaggy hill  
Passed underneath ingulfed, for God had thrown  
That mountain as his Garden mould high raised  
Upon the rapid current, which through veins  
Of porous Earth with kindly thirst up drawn,  
Rose a fresh fountain, and with many a rill  
Watered the Garden; thence united fell (MILTON, 2000, p. 79).<sup>35</sup>

É importante ressaltar que a descrição do paraíso de John Milton é feita sob a perspectiva de Satanás, enquanto este busca uma forma de adentrar o paraíso para se vingar de Deus fazendo

<sup>34</sup> Qual valado rural, a alta campina/Sobranceira a penedos escarpados/A hirsutas brenhas, a profundos antros,/Que a tão sagrados sítio o acesso tolhem./Por cima deles vão, umas sobre outras/Em forma de degraus, ordens subindo/De palmeiras, de faias, pinhos, cedros,/Perspectiva selvática formando/Que se afigura teatro de floresta/Com magnífica pompa decorado./Inda de cima dos copados topos/Dessas sublimes árvores se eleva (Tradução de António José de Lima Leitão)

<sup>35</sup> Do Éden corre através, do sul manando/Não torcido em seu curso, um largo rio/Que, chegado à raiz do arbóreo monte/Posto por Deus ali sobre a corrente/De seu jardim como elevado muro/As massas éreas bíbulas lhe rompe:/Parte subterreno horizontal correndo,/Parte, com atraente força erguido,/Sobe do monte pelo escuro seio,/E em cima, em rica fonte rebentando,/Rega o jardim de inúmeros arroios

mal aos homens, insistindo que Eva provasse do fruto proibido, colocando nela o estigma de que a mulher levou o homem à perdição.

A associação de mulheres e frutos como causa de todos os males também existe na mitologia grega. De acordo com Bulfinch (1999), a lenda conhecida como Pomo da Discórdia ocorreu porque Hera, Atena e Afrodite brigavam pela posse de um pomo de ouro que tinha a inscrição “À mais bela”. Zeus designou Páris, o mais justo dos mortais, para que decidisse quem deveria ficar com o fruto. Hera ofereceu um reinado, Atena ofereceu sabedoria e Afrodite ofereceu a mais bela mulher como esposa. Páris optou pela oferta de Afrodite. A mulher oferecida por Afrodite foi Helena de Troia, o que acabou causando a Guerra de Troia.

Certamente a história da literatura possui inúmeros exemplos de como as mulheres podem carregar a culpa por inúmeras catástrofes. Em *Uma Viagem à Índia*, é como se Bloom matasse a responsável por todas essas desgraças: a mulher. Sua maneira de tentar “reparar” o passado se dá, então, completamente às avessas.

## 5 EPÍLOGO

### 5.1 UMA VIAGEM À ÍNDIA E O PÓS-HUMANISMO

Para responder a algumas das questões propostas na introdução, trago aqui algumas ideias de Peter Sloterdijk, em seu livro *Regras para o Parque Humano: uma Resposta à Carta de Heidegger sobre o Humanismo* (2000). Assim como o subtítulo do livro informa, essa obra do filósofo alemão é uma resposta do autor à carta de Heidegger (1967) *Sobre o Humanismo*. Segundo Sloterdijk, o ápice do nacional-humanismo se deu entre os anos de 1789 e 1945. Também chamado pelo autor de “humanismo burguês”, esse humanismo previa a obrigação da leitura dos “clássicos” para os jovens, o que era então uma obrigação semelhante à do serviço militar obrigatório.

Esse humanismo teria findado porque nossas necessidades comunicativas são outras, não escrevemos mais cartas fervorosas para nossos amigos. Após o estabelecimento da tão chamada cultura de massa (rádio em 1918, TV em 1945 e a Internet há poucas décadas atrás), as pessoas passaram a conviver de forma diferente, o que tornou as sociedades pós-literárias, pós-epistolares e, logo, pós-humanistas. Ao questionar as condições do humanismo na Europa, em meados do século XX, Heidegger inaugurou o que hoje se conhece por trans-humanismo ou pós-humanismo.

Nesse contexto, o prefixo pós- torna-se sinônimo de “marginalmente”: “é apenas marginalmente que os meios literários, epistolares e humanistas servem às grandes sociedades modernas para a produção de suas sínteses políticas e culturais”. Sendo assim, a literatura não teria chegado a seu fim, mas antes teria se tornado uma subcultura *sui generis*. Sua capacidade de incorporar espíritos nacionais não existe mais.

Heidegger, ao tentar expor as condições do humanismo europeu em uma carta, chega a um problema, sintetizado da seguinte forma por Sloterdijk:

Falando mais precisamente: para que exaltar novamente o ser humano e seu autorretrato filosófico padrão como solução no humanismo, se a catástrofe do presente acaba de mostrar que o problema é o próprio ser humano, com seus sistemas metafísicos de autoelevação e autoexplicação? (SLOTERDIJK, 2000, p. 23).

Assim, o humanismo teria sido nada menos que uma espécie de ferramenta utilizada para domesticar o homem, sendo cúmplice de todas as possíveis barbáries que podem ser cometidas em nome do humano. Não por acaso, o humanismo viveu um breve período de retomada nos anos após 1945, como se pudesse resgatar o homem da barbárie das guerras.

Retomando a questão norteadora desta dissertação, “por que *Uma Viagem à Índia*, mesmo levantado questões teóricas, históricas e literárias, não consegue, para usar as palavras de Benjamin (1994), dar voz a nenhum eco emudecido pela história?”, presumo que o pós-humanismo seja a chave para uma possível resposta. Como já foi dito na Proposição (capítulo introdutório desta dissertação), *Uma Viagem à Índia* se enquadra na problemática que Linda Hutcheon chamou de metaficção historiográfica. Mas, mesmo assim, sua tentativa de reparar o passado é desastrosa.

Em uma era pós-humanista, quando já se levantou a possibilidade de que o próprio homem possa ser a causa das atrocidades que lhe acometem, resgatar as vozes silenciadas por meio de obras metaficcionalis talvez não faça mais tanto sentido. Sloterdijk aponta que nosso mundo não foi apenas abandonado pelos deuses, mas também pelos sábios, o que nos resta são apenas os seus escritos. O homem pós-humanista já não sabe porque deve lê-los:

É seu destino se enfileirarem em quietas estantes, como posta-restante que ninguém mais vai buscar – imagens ou miragens de uma sabedoria na qual os contemporâneos já não conseguem acreditar – enviadas por autores dos quais não mais sabemos se ainda podem ser nossos amigos (SLOTERDIJK, 2000, p. 57).

O filósofo ainda sugere que talvez os arquivistas tenham se tornado os sucessores dos humanistas, pois são aqueles que ainda visitam os arquivos, por um ou outro motivo. Particularmente, eu penso que os arquivistas nada mais sejam que nós, acadêmicos das Ciências Humanas, Artes e Letras. Somos nós que eventualmente ainda descemos até os arquivos para procurar respostas para nossas questões, mais ou menos o que fiz no início deste trabalho ao ler epopeias da antiguidade para compreender melhor uma epopeia da pós-modernidade.

Talvez aí também esteja uma outra resposta para uma pergunta que volta e meia escutamos no mundo acadêmico-literário: por que a metaficção? Há quem deteste esse subgênero, tão em voga nas últimas décadas, muitas vezes argumentando que estamos diante do fim da literatura. Não acredito em suposições catastróficas e apocalípticas acerca do fim da literatura, penso apenas que seja mais uma tendência que pode vir a mudar um dia.

A metaficção, cada vez mais, é um subgênero escrito por e para acadêmicos. A escrita de Gonçalo M. Tavares é acessível, mas muitas vezes seu sentido mais rico só é compreensível caso o leitor já tenha um mínimo de bagagem de leituras. Essa tendência talvez seja um resultado, como supõe Linda Hutcheon, da própria evolução que a Teoria Literária teve nas últimas décadas (ainda que, sim, tenha perdido já um pouco de seu prestígio). Ou ainda, também, pode ser consequência da profissionalização do escritor, que culmina com a implementação dos diversos cursos superiores de Escrita Criativa que existem nos Estados Unidos e que agora começam a surgir também no Brasil.

Talvez a metaficção seja uma nostalgia dessa descida aos arquivos, uma tentativa de “tirar o pó” deles e trazê-los à luz. Não acho que ela seja o fim da literatura, porque não há mais sobre o que escrever, mas talvez seja um modo de reavivar esse conhecimento sem a obrigação de domesticação e sem a obrigatoriedade que o humanismo impôs outrora. Nas palavras de Sloterdijk (2000, p. 57), “poderá o porão dos arquivos tornar-se clareira?”. Eu acho que sim.

## 5.2 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Ainda que breve e com vários cortes efetuados desde a proposta inicial, o exercício deste trabalho me fez ter uma leitura bastante próxima do corpus ficcional, renovando minhas impressões sobre ele. Minha proposta inicial, basicamente, era investigar por que *Uma Viagem à Índia*, uma obra tão próxima da chamada metaficção historiográfica, não consegue dar voz a nenhuma minoria? E, por que, apesar de a obra levantar tantas questões teóricas, históricas e literárias, o protagonista da epopeia não obtém respostas para as suas perguntas e angústias?

Minha hipótese, por assim dizer, é a de que *Uma Viagem à Índia* é uma narrativa que aponta para a impossibilidade de resgatar algumas vozes. Talvez essa tendência do pós-modernismo, vista principalmente na metaficção historiográfica, tenha várias limitações. O método – se é que podemos pegar emprestado esse termo da metodologia científica – é estudar a obra a partir de alguns de seus intertextos, analisando quais as implicações da intertextualidade na compreensão da obra e vendo como esses diálogos com a literatura funcionam dentro do texto.

Evitei ao máximo termos como “pastiche” e “paródia”, entre outros, para não me limitar dentro de conceitos, sempre questionáveis. Preferi o termo “intertexto” por sua abrangência. Eventualmente uso o termo “metaficção historiográfica”, apenas porque Linda Hutcheon, teórica a partir da qual comecei a pensar meu objeto de estudo, dá seu ponto de vista acerca do pós-modernismo. Dito isso, retomo algumas ideias da dissertação para apresentar minhas “conclusões” (sempre tão precárias e voláteis).

Bloom, o personagem principal da epopeia, mata seu pai (porque este havia matado Mary, a amada de Bloom) e parte para a Índia em busca de sabedoria e de esquecimento, como uma forma de se conciliar com seu passado e com o passado de seu país. Acaba por repetir a história, roubando um raro livro sagrado de um sábio indiano e matando uma mulher.

Olhando para o enredo, um português que parte de Lisboa para chegar até à Índia, sabe-se que existe um diálogo evidente com *Os Lusíadas*. A partir do momento em que lança mão da epopeia, sabemos que essa relação é inevitável. Ao nomear o protagonista Bloom, o famoso

Odisseu moderno de James Joyce, sabemos que o intertexto está além da literatura em língua portuguesa e além do tempo passado e épico.

Ao usar um gênero em desuso como a epopeia, precisei considerar que *Uma Viagem à Índia* não é um intertexto apenas com a literatura, mas também com a teoria literária. Como diz Linda Hutcheon, o pós-modernismo é uma força problematizadora. Uma de suas manifestações, a metaficção historiográfica, envolve justamente a problematização desses três domínios, teoria, ficção e história. *Uma Viagem à Índia*, ao dialogar com uma obra como *Os Lusíadas*, levanta a possibilidade de a ficção ter “escondido” alguns discursos, assim como acontece com a própria história – o que traça uma relação entre a historiografia literária e a história.

Linda Hutcheon, ao teorizar a metaficção historiográfica no final dos anos 80, defende que aquele talvez fosse realmente um primeiro momento, o de desmistificar, para trabalhar pela mudança depois. Claro que minhas leituras limitadas não permitem uma afirmação contundente, a ponto de dizer que já estaríamos nesse segundo momento, mas arrisco dizer que, baseada em minhas leituras, já observo algumas narrativas nesse sentido. Como mencionei anteriormente, penso no exemplo da escritora Toni Morrison, autora de *Beloved*, uma obra amplamente discutida por Linda Hutcheon justamente como exemplo de metaficção historiográfica. O último livro da autora, *God Help the Child*, em que a protagonista, apesar de enfrentar preconceitos por causa da cor de sua pele, é uma executiva bem sucedida, não mais uma vítima da escravidão.

Talvez *Uma Viagem à Índia* esteja corroborando a ideia de que se precisa dar lugar às margens, já que seu protagonista apenas repete história, transformando seu amigo indiano, Anish, praticamente em seu servo. Ao invés de mostrar interesse em uma cultura diferente da sua, ele prefere apenas roubar o livro de um sábio, replicando a história da epopeia *Os Lusíadas*, levando mercadorias e pessoas da Índia de volta para Portugal para provar que chegou até o destino.

Ainda que, de alguma forma, repita o enredo de Camões, esse épico de Tavares não é mais o épico clássico nem antigo, mas também não é nada revolucionário em termos de gênero literário. É uma obra de ficção com diferentes personagens e fatos, mas também não é algo totalmente diferente da narrativa de Camões; o paralelismo é constante e os dois textos mantêm uma relação de diálogo e de espelhamento.

O Bloom português lembra a personagem de James Joyce, que, por mais que seja um homem em crise de identidade e fique vagando pelas ruas de Dublin, pelo menos tem a referência de seu amigo Stephen Dedalus. Ainda que o Bloom de James Joyce tenha uma esposa

adúltera, ele pelo menos tem a sua “Penélope” para quem retornar. Nesse sentido, o Bloom de Tavares está ainda mais longe das certezas de Odisseu do que o Bloom de James Joyce.

Outro aspecto geral da narrativa épica de Tavares é que a história nunca se desenrola em um lugar ou outro, é sempre *entre* – no caminho entre um lugar e outro. Mesmo quando alcança o seu destino inicial, a Índia, o protagonista já está na rota de volta para Portugal. É por ocupar esse espaço provisório que *Uma Viagem à Índia* se assemelha a um motel brasileiro – ou a qualquer outra construção pós-moderna com características semelhantes. Assim como um motel, com seu aspecto *kitsch* e barato, que tenta imitar o requinte da Baviera ou que glamouriza a Idade Média, promovendo o deslocando de um estilo para fora (geograficamente e temporalmente), o gênero épico é colocado na narrativa *Uma Viagem à Índia*.

Os motéis não são lugares totalmente públicos, ainda que um de seus pressupostos seja justamente a privacidade. Porém, também não são lugares inteiramente privados, já que, desde que se aceite pagar pelo número de horas solicitadas, qualquer um pode ter acesso a esse espaço. É um lugar de passagem, não de permanência, assim como a história de Bloom, que está sempre a caminho de algum lugar.

Olhar para o épico, para alguns de seus conceitos e características gerais, assim como realizar a leitura comparativa e histórica de épicos antigos e clássicos, permitiu ver *Uma Viagem à Índia* por um outro ângulo. Ao invés de descobrir como funcionaria a épica no século XXI, talvez eu pense que a epopeia realmente não funciona na contemporaneidade. A estrutura da epopeia está ali para apontar como a mitologia já não faz mais sentido e como o homem contemporâneo se sente desamparado para viver sem mitos, sejam eles religiosos, nacionalistas ou de qualquer outra natureza. Viver sob as contradições do pós-modernismo não é tão simples como apenas apontar essas contradições.

Bloom, que vem de um país com tantos mitos e histórias gloriosas, foi completamente abandonado, está em um mundo sem deuses. Restaurar, reescrever seu passado, resgatar vozes emudecidas, muitas vezes não é mais possível. Ele acabou com esse passado através de um parricídio simbólico. Um passado já morto não pode ser resgatado. Quando o presente também o abandona, seja na pessoa de Mary ou na de sua mãe, ambas mortas, o futuro não promete nada além de melancolia.

A viagem de Bloom pareceu ter sido inútil, mas, sem a viagem até a Índia, ele jamais teria se dado conta de que suas respostas não estavam em nenhum lugar, muito menos na Índia, esse símbolo de conquista:

Bloom, esse, não tem ilusões, a viagem à Índia existiu. O futuro e o passado têm agora a mesma substância, nada mudou.

Valeu pois a pena viajar, pensa.  
Pelo menos percebi que nada adianta (TAVARES, 2010, p. 427).

O mesmo aconteceu comigo. Precisei fazer todo esse percurso pelos intertextos para descobrir que a narrativa não se sustenta necessariamente sobre eles. Porém, o método de olhar para alguns dos intertextos da obra me fez perceber que, muitas vezes, eles estão ali, colocados praticamente como um peso sobre os ombros do protagonista. Ele tem um roteiro do qual não pode se desprender.

O título da dissertação foi mudado muitas vezes ao longo dos dois anos de mestrado, mas somente na reta final me dei conta de quanto a dissertação foi calcada na relação com a arquitetura. A teórica mais citada aqui, Linda Hutcheon, usa bastante essa analogia para mostrar suas teorias acerca do pós-modernismo.

Jameson também analisa uma obra arquitetônica específica para pensar vários dos pontos de vista que possui sobre o pós-modernismo. Essa análise de Jameson foi de onde eu parti para refletir sobre os motéis brasileiros – construções que me intrigam há anos e sobre as quais eu já havia pensado como os típicos lugares da pós-modernidade, essas Ilhas dos Amores em plenas metrópoles barulhentas, que oferecem acolhimento para os amantes mediante o pagamento de certa quantia monetária. A Vênus que prepara a Ilha dos Amores na pós-modernidade é o dinheiro. Como a própria epopeia narra:

Há, portanto, mais mundo:  
o comércio tornou-se sensual  
e a variação contante da economia ocupou  
o espaço do mistério.  
Flutuações de câmbios substituem flutuações  
poucos rentáveis de insectos mitológicos.  
Homens adultos babam-se agora com a notícia que vêm  
do sítio onde o dinheiro é uma ficção  
que balança (TAVARES, 2010, p. 375).

A analogia com a pós-modernidade de *Uma Viagem à Índia* foi imediata, essa obra que é um espaço entre outros espaços em constante tensão. A arquitetura intertextual de *Uma Viagem à Índia* é a arquitetura de um motel brasileiro: o que o mantém em pé não são seus detalhes que remetem a coisas antigas e fantasiosas, mas sim a sua narrativa do século XXI, com lugares esvaziados, privacidade relativa e dependência das leis do mercado.

O que faz de um motel funcional é a sua entrada para carros, a garantia de sigilo e anonimato, a cama, o banheiro, o serviço como um todo. O motel é especialmente construído a partir de uma necessidade da contemporaneidade – exatamente como é construída a narrativa de *Uma Viagem à Índia*. Porém, mesmo que um motel brasileiro seja estruturado sobre essa construção demandada pelo século XXI, ele não teria a mesma graça (e até perderia clientes

para a concorrência) sem todos esses detalhes e adornos necessários para que se tenha um motel temático.

O que faz a narrativa de *Uma Viagem à Índia* andar é essa personagem com seus problemas, com sua melancolia e os lugares pelos quais passa etc. Diferente de *Foe*, por exemplo, um típico romance da chamada metaficção historiográfica, penso a narrativa impossível sem o suporte do intertexto de *Robinson Crusóé*: Susan Barton não faz sentido sem Crusóé, sem Friday e sem sua ilha. Nesse sentido, *Uma Viagem à Índia* é mais próxima de *Ulysses*. Os intertextos estão ali, mas muitas vezes passam despercebidos, sem que isso impeça a obra de ter alguma recepção. Ou seja, a epopeia e os intertextos de *Uma Viagem à Índia* não são obrigatoriamente funcionais para o enredo, mas sem eles a narrativa seria muito menos interessante.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- ARISTÓTELES; HORACIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BART, Vervaeck; Herman, Luc. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUCHANAN, I. *Dictionary of Critical Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2002.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4ª ed. ver. e ampliada. São Paulo, Ática: 2006.
- COETZEE, J. M.. *Foe*. London: Penguin Books, 1986.
- DEFOE. D. *Robinson Crusoe*. Trad. De Domingos Demasi. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- EAGLETON, T. *Literary Theory: An Introduction*. Anniversary Edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- ELIOT, T.S. *The Waste Land and Other Poems*. Hawthorn: Penguin Books Australia, 2003.
- GESSINGER, H. O exército de um homem só. In: *O Papa é Pop*. BMG/RCA Records, 1990. 1 disco sonoro. Faixa 1.
- GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses: a study by Stuart Gilbert*. New York: Vintage Books, a division of random house, 1958.
- HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- HANSEN. J. A. *Notas sobre o gênero épico*. In TEIXEIRA, I. (org.) *Prosopopeia. O Uruguai. Caramuru. Vila Rica. A Confederação dos Tamoios. I-Juca Pirama*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 11-23.
- HEIDEGGER, M. *Sobre o Humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- HERMAN, L.; VERVAECK, B. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005.

- HOMERO. *Iliada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução e introdução: Christian Werner. Colagens: Odiros Mlászho, 1ª ed., São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. Tradução: Maria Elisa Cevasco. Revisão da Tradução: Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2007.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Annotated Student Edition. London: Penguin Books, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2012.
- KIBERD, D. *Introduction*. In JOYCE, James. *Ulysses*. Annotated Student Edition. London: Penguin Books, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Introdução*. In *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2012.
- LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem no coração do caos. In: TAVARES, Gonçalo M.. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. 2ª ed. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.
- MACHADO FILHO, A. M. *Camões: épico*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.
- MAGGIO, S. S. *As narrativas do retorno: da Odisseia ao Ulisses*. In: Textura: Canoas, n. 4, 2001/1, pp. 19 – 27.
- MARTELO, R. M. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MORRISON, T. *Beloved*. First Vintage International Edition. New York: Vintage International/Vintage Books, 2004.
- \_\_\_\_\_. *God Help the Child*. London: Penguin Random House UK, 2015.
- MILTON, J. *Paradise Lost*. Edited with an Introduction and Notes by John Leonard. London: Penguin Books, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Paraíso Perdido*. Tradução: António José de Lima Leitão. Brasil: eBooksBrasil, 2006.
- MUSIL, R. *O homem sem qualidades*. Tradução de Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2010.

SCLIAR, M. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

SERRÃO, Joel. Políptico português. In *Temas de Cultura Portuguesa*. II Içar as Velas e Soltar os ventos. Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

SLOTERDIJK, P. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. 3ª ed. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. 3ª ed. Tradução de Celeste Aída Galeão. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1977.

TAVARES, G. M.

\_\_\_\_\_. *I*. Bertraand Brasil: Rio de Janeiro, 2005

\_\_\_\_\_. *O senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

\_\_\_\_\_. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

VILA-MATAS, Enrique. *Doutor Pasavento*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: 34, 2014.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.