



**Pedro Luís da Cruz
Corga de Barros**

***Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares –
percurso identitário de um (não) herói
contemporâneo**



**Pedro Luís da Cruz
Corga de Barros**

***Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares –
percurso identitário de um (não) herói
contemporâneo***

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Culturais, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e co-orientação do Doutor Paulo Alexandre Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à Liza, ao André e aos meus pais.

o júri

presidente

Prof. Doutor Vasile Staicu
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Moisés Adão de Lemos Martins
Professor Catedrático da Universidade do Minho

Prof. Doutor Luís Alberto Seixas Mourão
Professor Coordenador Principal do Instituto Politécnico de Viana do Castelo

Prof. Doutor José Cândido de Oliveira Martins
Professor Associado da Universidade Católica Portuguesa

Prof. Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista
Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, casa em que iniciei a minha formação. Gostaria de agradecer à Doutora Maria Manuel Baptista e ao Doutor Moisés de Lemos Martins, diretores do Programa Doutoral em Estudos Culturais, a possibilidade de abrirem horizontes e aguçar a curiosidade. Agradeço a todos os meus colegas de Curso a partilha e ajuda. Gostaria de agradecer a inestimável e preciosa ajuda da minha orientadora Doutora Cristina Carrington e do meu co-orientador Paulo Alexandre Pereira. Agradeço, pois, a sua compreensão, apoio e disponibilidade. Por último, gostaria de agradecer à Liza, companheira, esposa e amiga de todas as horas, o incansável apoio, paciência e compreensão nos momentos mais difíceis desta longa caminhada. A ela e ao meu filho André, agradeço também a motivação e inspiração para dar sempre o melhor de mim ao longo destes anos. Agradeço também os meus pais todo o seu apoio e compreensão.

palavras-chave

Herói, viagem, epopeia, paródia, subversão, contra-epopeia, pós-modernidade, percurso, identidade, contemporaneidade, caos, vazio, queda, individualismo

resumo

Com o presente trabalho de investigação, pretendemos traçar o perfil e o percurso identitário de Bloom, o (não) herói de *Uma Viagem à Índia*, uma contra-epopeia do século XXI, publicada em finais de 2010, que estabelece uma ligação singular entre a tradição clássica, a herança e espírito do modernismo e a visão da pós-modernidade, com o objectivo, expresso pelo próprio autor, de procurar saber que tipo de texto épico é ainda possível na contemporaneidade. Procuraremos, então, compreender a transfiguração do épico na pós-modernidade no contexto da obra *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, com a ajuda de uma análise comparativa em que reflectiremos sobre as características paródicas e subversivas de algumas obras que dialogam, directa ou indirectamente, com esta epopeia às avessas. A partir desta reflexão em torno do resgate paródico do épico no período pós-moderno, abordaremos igualmente a relação do homem como a realidade contemporânea à luz da ideia de rutura com as narrativas legitimadoras e privilegiando uma análise dos conceitos de queda, caos e vazio, bem como a noção de individualismo na pós-modernidade através da análise da figura de Bloom enquanto turista, vagabundo, fugitivo e perseguido.

keywords

hero, travel, epic, parody, subversion, counter-epic, postmodernity, path, identity, contemporaneity, chaos, emptiness, fall, individualism.

abstract

In the present dissertation, we will be looking at the profile and identity path of Bloom, the (non) hero of *Uma Viagem à Índia*, a twenty-first century counter-epic text, written and published in 2010 by the portuguese author Gonçalo M. Tavares. This absolutely unique literary adventure establishes a peculiar connection between classica epic tradition, the heritage and spirit of the modern age and the vision of postmodernity. The aim of Tavares's text is to draw the attention to the question of the lack of epic and heroic tradition in the twenty-first century, by questioning the very nature of the epic in contemporary age. This paper thus intends to analyse the transfiguration fo the epic in postmodernity in the context of *Uma Viagem à Índia* by drawing on a comparative analysis in which we will look at the parodic, parodical and subversive characteristics of some of the works that directly or indirectly establish a connection with Tavares's work. From this analysis of the parodic appropriation of the epic in postmodernity, we will be lookng at man's relationship with contemporary reality in light of the idea of the fall of metanarratives, privileging the analysys of the concepts of fall, chaos and emptiness, as well as the notions of individualism in postmodernity in the study of the character Bloom as the figure of the tourist, vagabond, fugitive and chased.

ÍNDICE

Introdução.....	11
------------------------	-----------

CAPÍTULO I

1. Breves notas sobre Gonçalo M. Tavares: a posição no mundo (literário) do autor de <i>Uma Viagem à Índia</i>.....	19
--	-----------

1.1. “Literatura como investigação” – escrever para encontrar o mapa (encontrar o mapa errando muito).....	20
--	----

1.2. “Não te leves demasiado a sério, mas leva a sério o mundo” – o pessimismo antropológico, o humor e a ironia de Gonçalo M. Tavares.....	33
---	----

2. A poética literária de Gonçalo M. Tavares e os Estudos Culturais: encontros e afinidades.....	52
---	-----------

2.1. Os Estudos Culturais: emergência de consolidação de um terreno Transdisciplinar – algumas considerações gerais.....	55
--	----

2.2. Gonçalo M. Tavares, a Literatura e os Estudos Culturais.....	60
---	----

CAPÍTULO II

1. <i>Uma Viagem à Índia</i> e a tradição épica: entre “liberdade e constrangimento”.....	84
--	-----------

1.1. Épico e epopeia: breve arqueologia de dois conceitos.....	93
--	----

1.2. Tempo (d)e Epopeia.....	97
------------------------------	----

1.3. Epopeia, história e mito.....	107
------------------------------------	-----

1.4. A “epopeia ínfima” de Gonçalo M. Tavares.....	117
--	-----

2. A subversão paródica em <i>Uma Viagem à Índia</i>: a urgência de “falar do que não é assim tão longo ou alto”	127
2.1. A paródia através dos tempos: da Antiguidade Clássica até à pós-modernidade.....	131
2.1.1. Na Antiguidade Clássica.....	131
2.1.2. No período medieval e a <i>imitatio</i> renascentista.....	135
2.1.3. O período neoclássico e o poema herói-cómico.....	138
2.1.4. A paródia na modernidade e na pós-modernidade.....	143
3. Epopeia, paródia e <i>Uma Viagem à Índia</i>: algumas considerações finais	155

CAPÍTULO III

1. Breve caracterização (antropologicamente pessimista) da contemporaneidade	162
1.1. Sobre viver em queda: o caos, o vazio e o deserto. (Tavares, Lourenço e Lipovetsky).....	163
2. A posição no mundo do herói Bloom: reflexões sobre um individualista contemporâneo	186
2.1. Bloom, “herói de tudo como nada”	186
2.2. Bloom, “o errante des-orientado”: entre Fernão Mendes Pinto e Fernando Pessoa.....	195
2.3. O individualismo contemporâneo do herói Bloom.....	204
2.4. Um homem, Bloom: vagabundo, turista e fugitivo.....	207
Considerações finais	224
Referências bibliográficas	234

INTRODUÇÃO

Uma Viagem à Índia, a epopeia contemporânea de um homem só, surge no panorama literário português e europeu no final do ano de 2010. A esta data, o seu autor, Gonçalo M. Tavares, contava já com uma vasta obra: trinta e oito livros publicados, entre romances, contos, fragmentos e poemas. O seu primeiro *Livro da Dança* (Tavares, 2001), fazia já eco de uma das principais características da poética de Gonçalo M. Tavares: a dimensão de literatura como investigação que levam o escritor a experimentar sempre “formas de escrever diferentes” (Marques, 2010: 31), com as quais vai procurando alcançar “cantinhos do mundo” (*Ibid.*: 31) também eles diferentes.

A publicação de *Uma Viagem à Índia* não deixou, naturalmente, os críticos e os estudiosos indiferentes e foi recebida com admiração, tendo sido considerada uma obra ambiciosa, desafiante, inovadora e mesmo polémica. Surgiu de imediato um debate sobre o género do texto e sobre a complexa relação de proximidade e afastamento que este mantinha com *Os Lusíadas*, o poema épico de Camões. Os primeiros comentários foram no sentido de chamar a atenção para a recuperação, no século XXI, de uma forma que extravasa o carácter nacional da obra renascentista, ela própria também inspirada nas epopeias clássicas da Antiguidade. Desde a primeira hora, Gonçalo M. Tavares se desdobrou em entrevistas, nas quais revela uma interesse e uma vontade em debater questões como o papel da literatura na sociedade contemporânea e a importância do escritor contemporâneo enquanto agente interventivo nessa mesma sociedade, revelando-nos o seu pensamento e o seu olhar clínico perante a realidade, bem como a sua sempre renovada curiosidade investigativa perante dos fenómenos que o rodeiam.

Com efeito, nesta obra de Tavares encontramos dez cantos, tantos quantos os da epopeia camoniana, tendo também cada canto o mesmo número de estâncias. Para além disso, em termos de estrutura interna, *Uma Viagem à Índia* segue de perto a cartografia d’ *Os Lusíadas*, parodiando determinados episódios da obra de Camões, apropriando-se de referências e expressões utilizadas pelo poeta renascencista, adaptando-as à contemporaneidade e ao percurso próprio da personagem central desta contra-epopeia do século XXI, de seu nome Bloom.

No entanto, não é apenas com epopeia camoniana que o texto de Tavares mantém relações dialógicas, intertextuais e hiper-literárias. Para além da relação íntima que

estabelece com *Os Lusíadas*, destaca-se a relação com a *Odisseia* de Homero, que surge através do modelo da epopeia clássica que adota pela via da obra de Camões, e *Ulisses* de James Joyce, primeiramente pela adoção do nome da personagem Bloom a partir da personagem da obra do autor irlandês, mas também pela herança do espírito paródico e subversivo característico do romance de Joyce.

No que diz respeito à relação entre *Uma Viagem à Índia* e a *Odisseia*, o autor e crítico literário Vasco Graça Moura chama a atenção para o facto de esta estar na base das outras duas, concluindo, a respeito do herói de *Uma Viagem à Índia*: “Bloom é pois um novo Ulisses que parte de Ulisseia, afinal a cidade que fundou e a que há-de regressar” (Moura, 2011: 272). É, portanto, a partir da análise das relações paródicas entre estes diferentes textos e a sua presença intertextual na obra de Tavares que procuraremos problematizar o conceito de épico na contemporaneidade. Apesar da relação próxima entre *Uma Viagem à Índia* e *Os Lusíadas*, cedo se percebe que existe na obra de Tavares mais do que um mera reinvenção da viagem narrada por Camões, e que Bloom, o protagonista, traça um percurso inédito, de entre muitos outros possíveis, realizados ou por realizar, num tempo e num espaço de múltiplos sentidos, na procura de “perceber qual o chão do nosso século” (Duarte, 2010: 9).

É desta perspectiva que partiremos para outro momento do nosso estudo, centrado na análise do percurso identitário da personagem Bloom, herói individualista do século XXI que viaja de Lisboa em direcção à Índia, em busca do que ele diz ser “sabedoria/ e esquecimento” (Tavares, 2010: 32). Deste modo, após as reflexões acerca do épico e da sua reapropriação pós-moderna em *Uma Viagem à Índia*, iremos reflectir acerca da natureza e do lugar do herói na sociedade e cultura contemporâneas. Neste ponto, começaremos por caracterizar a aventura pós-moderna de Bloom, reflectindo sobre da natureza das viagens comerciais num mundo fortemente marcado pelo fenómeno da globalização.

Desde o primeiro momento, decidimos centrar a nossa atenção em Bloom, avançando, então, com o desafio de cartografar o percurso identitário deste (não) herói de *Uma Viagem à Índia*, uma contra-epopeia contemporânea na qual se ensaia uma sutura entre a tradição clássica e o questionamento pós-moderno do épico, confluindo numa odisseia da contemporaneidade. No seguimento de uma reflexão em torno do resgate paródico do épico no período pós-moderno, abordaremos igualmente a relação do homem com a realidade contemporânea à luz da ideia de rutura com as narrativas legitimadoras e privilegiando uma leitura dos conceitos de queda, caos e vazio, bem como a noção de individualismo na pós-

modernidade, através de uma perspetivação da figura de Bloom enquanto turista, vagabundo, fugitivo e perseguido. Deste modo, após a caracterização da viagem de Bloom, centraremos a nossa análise no conceito de heroicidade e na sua adequação aos dias de hoje. O perfil e o percurso de Bloom em *Uma Viagem à Índia* serão traçados, então, à luz da problematização do conceito de herói no mundo em que vivemos e da forma como se procede à sua reactualização neste texto de Gonçalo M. Tavares. Deste modo, e com o objectivo de caracterizar o homem contemporâneo e o seu lugar no mundo no início do século XXI, importa dar conta das reflexões da personagem Bloom relativamente a temas como a relação entre homem, religião e o mundo tecnológico e globalizado, a descrença na ideia de progresso, o tédio e o sentimentos de apatia e frustração contemporâneos, a fragmentação da identidade, o individualismo e narcisismo da sociedade de hiperconsumo, a herança do século XX e a relação do homem contemporâneo com o passado e a memória.

A presente tese pretende, pois, cartografar o espírito subversivo do texto de Gonçalo M. Tavares, através de um olhar reflexivo centrado no percurso identitário da figura de Bloom, protagonista da epopeia tavariana, procurando encetar uma aproximação entre uma análise literária eminentemente comparista e uma reflexão crítica marcadamente situada no âmbito de uma investigação pluridisciplinar em Estudos Culturais. Consideramos, pois, que esta aproximação entre as duas áreas de investigação no nosso estudo de Gonçalo M. Tavares e *Uma Viagem à Índia* constituem a contribuição original da tese que aqui apresentamos, tanto no panorama de investigação sobre o autor e o texto, quanto no panorama de investigação em Estudos Culturais.

Consideramos que o presente trabalho tem o mérito de estabelecer uma singular analogia entre a abrangência que está na base da criação da área de investigação dos Estudos Culturais e o antiessencialismo, o antifundamentalismo e a abertura que caracterizam a produção literária e o pensamento de Gonçalo M. Tavares e, como não podia deixar de ser, em *Uma Viagem à Índia*, a aventura literária de Bloom em mares já sobejamente navegados que faz confluir, com engenho e arte, história e contemporaneidade, continuidade e rutura, tradição e renovação.

Ao mesmo tempo que procura estabelecer essa analogia, o presente trabalho de investigação tenta levar a cabo uma simbiose entre os Estudos Literários e os Estudos Culturais através de uma análise conjunta de um mesmo objeto literário, recorrendo a bibliografia e a autores de ambas as áreas disciplinares, demonstrando que as abordagens e

métodos específicos de cada uma delas podem e devem complementar-se reciprocamente. Nesta nossa análise, olhamos, então, para a representação do mundo contemporâneo ocidental que Gonçalo M. Tavares nos dá a conhecer através do percurso e das reflexões (dois elementos que, na obra, tendem a confundir-se e a mesclar-se) da personagem principal, Bloom, na sua singular (porque única e em nome próprio) viagem à Índia dos nossos dias (no sentido de que é a Índia do nosso imaginário de Ocidentais – a Índia como reflexo de nós mesmos, que nunca lá fomos verdadeiramente – nem sequer mesmo Bloom lá terá ido na verdade).

Gonçalo M. Tavares, ao estabelecer uma relação entre o mundo do século XXI, desprovido de fervor e espírito épico e heroicidade (no sentido mais clássico do termo), e o mundo descrito pelas epopeias de tradição clássica (que incluem igualmente a epopeia camonianiana), estabelece uma comparação entre o passado e o presente, colocando assim em destaque aquilo que Moser chama de “transformação das práticas culturais” (Moser, 1998: 75) operada nas épocas moderna e pós-moderna. Essas transformações e essas comparações serão objeto da nossa análise ao longo do nosso trabalho, em particular no terceiro e último capítulo, no qual analisaremos o percurso identitário da personagem Bloom e abordaremos algumas questões mais pertinentes relacionadas com a vivência do homem do século XXI.

Ao falar da sua epopeia como uma epopeia de um só homem, e ao elencar, nas primeiras estrofes do Canto I, aquilo de que não irá falar ao longo da obra, Tavares reflete acerca da natureza do seu texto, a sua tipologia, o seu conteúdo, e a sua relação com a tradição literária. No dizer de Walter Moser, o texto de Gonçalo M. Tavares estará, pois, a “representar as suas próprias condições de existência” (*Ibid.*: 75), através da metaficção e da auto-referencialidade características da literatura pós-moderna. De acordo com Moser, este tipo de análise enquadra-se perfeitamente no âmbito da investigação em Estudos Culturais e, como tal, poderá constituir uma via de aproximação entre esta área disciplinar e a análise do texto literário. Apesar de não fazer propriamente parte dos objetivos centrais da nossa análise textual em Estudos Culturais, tais reflexões em torno desta questão surgirão de forma quase inevitável ao longo do trabalho, em especial no decorrer da reflexão em torno da natureza genológica do texto de Tavares e a sua inserção no âmbito da prática da paródia pós-moderna, segundo Linda Hutcheon ou Margaret Rose.

Desta feita, em termos metodológicos, partindo de um *corpus* nuclear, propomos desenvolver uma revisitação crítica do épico contemporâneo, mobilizando um quadro de

referências crítico-metodológicas que conciliem contributos conceituais do domínio dos Estudos Literários – designadamente da área do Comparatismo – alargando, contudo, esse horizonte teórico de modo a incluir a perspetiva multi- e interdisciplinar dos Estudos Culturais. Esta perspetiva de análise será esclarecida logo no primeiro capítulo do presente trabalho, no momento em que abordemos a relação entre a literatura de investigação de Tavares e a área de investigação dos Estudos Culturais.

No primeiro capítulo pretende-se uma aproximação de carácter mais abrangente à obra de Gonçalo M. Tavares, bem como à sua forma de pensar e encarar o ato de escrita, apresentando as características mais marcantes da sua poética literária, a sua posição no mundo contemporâneo, a sua visão e a sua ideia de responsabilidade moral do escritor, perante o presente, a herança do passado e o futuro. Neste capítulo introdutório, iremos também destacar os pontos de contacto e afinidades entre esta obra, a escrita do autor português e a perspetiva analítica dos Estudos Culturais, que se caracterizam essencialmente pela abertura, pelo antifundamentalismo e pelo hibridismo que abraça os paradoxos, pela complexidade, e pela confluência e interligação entre formas de conceber/criar, pensar e perceber o mundo. Procuraremos clarificar assim o “lugar epistemológico” do nosso trabalho de investigação e justificar o ecletismo crítico-metodológico por que optámos, em função da indeterminação tipológica da obra de Gonçalo M. Tavares, que intencionalmente cruza ficção e ensaio, na construção de uma interrogação de contornos filosóficos e antropológicos. Nesta nossa análise daremos, em primeiro lugar, voz às palavras dita pelos escritor nos meses e nos anos que se seguiram à publicação da obra que ocupa o lugar central do nosso estudo, quer em entrevistas, quer em aparições públicas como apresentações de livros, congressos, e quaisquer outros eventos que tenham servido como pretexto para o autor poder falar deste seu livro, da sua obra literária e do seu percurso enquanto escritor. De facto, este tipo de análise lançou, desde cedo, as bases da investigação que aqui trazemos. Ao privilegiarmos, num momento inicial, o ponto de vista do escritor Gonçalo M. Tavares, as suas reflexões acerca do papel da literatura e a função do escritor contemporâneo no mundo atual, teremos a possibilidade de refletir acerca de algumas características da poética autoral de um escritor imerso na cultura do seu tempo, lançando sobre ela um olhar crítico e reivindicando sempre uma posição de responsabilidade moral na construção de um futuro que compreende a complexidade do legado que o século XX nos deixou. Para além disso, teremos oportunidade de colocar em destaque a posição eminentemente antifundamentalista,

antiessencialista e marcadamente rizomática do seu ato de escrita e da reflexão que faz acerca do mundo contemporâneo através dos seus livros. Neste momento de abertura da nossa investigação, refletiremos igualmente acerca daquilo que, para nós é a perfeita adequação das características da investigação pela ficção operada por Gonçalo M. Tavares e o tipo de reflexão multi- e pluridisciplinar que, desde o começo, tem caracterizado a área de investigação dos Estudos Culturais.

Ao longo do nosso primeiro capítulo iremos, pois, olhar para a forma como autor “evidencia o pensamento não convencional, numa perspetiva ideológica contra o já estabelecido” (Ribeiro, p. 224), e que se relaciona intimamente com o método investigativo característico dos Estudos Culturais, uma vez que, como nos diz Maria da Graça Ribeiro no seu estudo sobre Gonçalo M. Tavares, “o desenvolvimento da literatura, da história e da filosofia não se pode ler de forma inseparável do movimento da sociedade com as suas ordem e desordem” (*Ibid.*: 224). Na presente tese, o texto não é, pois, “tratado como um objeto absoluto abordado no mais amplo isolamento” (Moser, 1998:68), como acontece em algumas tendências mais clássicas dos Estudos Literários (e que ainda hoje prevalecem). Pelo contrário, a nossa análise procura relevar e acentuar aquilo que Walter Moser chama de “transitividade do texto” (*Ibid.*: 68), que permite olhar o mesmo enquanto “documento histórico, colocando as suas estruturas em homologia com as estruturas sociais e, de uma maneira geral, direccionando a sua leitura para referentes exteriores” (*Ibid.*: 68). De acordo com este autor, na investigação em Estudos Culturais “o *corpus* textual em que se apóia a pesquisa é normalmente constituído por séries heteróclitas não provenientes de coleções de textos institucionalmente constituídos e socialmente legitimados (os “cânones”)” (*Ibid.*: 71). No que concerne ao nosso trabalho de investigação, importa dizer que, apesar do texto de partida ser uma obra literária já consagrada, ele é igualmente um original exercício de subversão paródica a um dos textos clássicos do património literário português e obra fundamental do cânone europeu e ocidental, o poema épico renascentista de Luís de Camões.

O espírito subversivo da epopeia pós-moderna de Tavares é um dos aspetos que iremos colocar em destaque ao longo da nossa análise no âmbito da investigação em Estudos Culturais, também ela imbuída, desde o seu início, de um espírito subversivo e contracorrente que tem por hábito questionar e desmistificar pensamentos rigidificados, tal como procura sempre fazer Gonçalo M. Tavares ao longo do seu percurso literário. Em *Uma*

Viagem à Índia, Tavares fá-lo, então, de uma forma peculiar: sacudindo o pó a um género literário que muitos acreditavam intocável, petrificado e desatualizado. Neste processo, o autor encontra em *Ulysses* de James Joyce, a inspiração para uma apropriação paródica: o nome da personagem Bloom, seria perfeito para uma navegação “parada e fulgurante” (Lourenço, 2010: 20) em torno da melancolia, do desencanto e da apatia na contemporaneidade.

No segundo capítulo, pretendemos abordar a natureza da relação entre *Uma Viagem à Índia* e as principais manifestações e modulações épicas da literatura ocidental com as quais a obra de Tavares directa ou indirectamente estabelece algum tipo de ligação (desde Homero e Virgílio, passando por Camões, até James Joyce e Fernando Pessoa). Neste segundo momento do nosso estudo, refletiremos também acerca do papel da paródia na pós-modernidade (a paródia e o questionamento do épico na contemporaneidade) e o uso que dela faz o autor português na sua epopeia, de forma a estabelecermos uma ligação entre tradição épica, em especial com o modelo camoniano, e o modelo de subversão paródica usado por James Joyce em *Ulysses* – e através do qual o escritor irlandês se liga à *Odisseia* de Homero. Este capítulo II encontra-se, então, dividido em duas partes essenciais: primeiro, algumas considerações sobre a relação que *Uma Viagem à Índia* estabelece com o o passado do género épico, que se encontra dominada pela junção das forças de “liberdade e constrangimento” (Duarte, 2010: 9), que são responsáveis pela tensão que na obra se cria entre tradição e novidade, entre continuidade e rutura. Iremos, neste ponto do nosso trabalho, olhar mais atentamente para o trabalho que Gonçalo M. Tavares faz a partir dos textos clássicos, algo que o próprio autor considera de extrema importância para o perfil do escritor do século XXI, que deve demonstrar, antes de mais sentido de “responsabilidade (...) em relação ao passado” (Duarte, 2010: 8). Neste sentido, considerámos pertinente abordar igualmente a distinção entre os conceitos de épico e epopeia, bem como a relação que o texto de Tavares estabelece com eles. Num subcapítulo dedicado às categorias temporais que se encontram em jogo em qualquer composição pertencente ao género épico voltaremos a nossa atenção para a forma como Gonçalo M. Tavares articula a memória do passado e a tradição épica com o percurso de Bloom no século XXI e as reflexões que a sua viagem suscita a respeito da realidade contemporânea do autor. Neste ponto abordaremos os conceitos de distanciação temporal, de matéria épica, distinção entre facto histórico e aderência mítica nas epopeias de tradição clássica. Para finalizar este ponto sobre o “Tempo (d)e Epopeia”,

recorreremos às reflexões de Teresa Carvalho acerca da tonalidade sombria do texto de Camões, legado da pena trágica e melancólica de Vergílio, autor da *Eneida*, que também transparece para a obra de Gonçalo M. Tavares, nomeadamente nos últimos dois cantos da obra, já depois de Bloom ter regressado, desiludido e resignado, da Índia, onde não encontrara nem esquecimento, nem sabedoria.

Por último, o terceiro capítulo incidirá sobre a análise do perfil e do percurso identitário do protagonista de *Uma Viagem à Índia*, na sequência das reflexões em torno do deslocamento genológico do épico e da sua retextualização pós-moderna. Deste modo, procuraremos refletir acerca da natureza e do lugar da figura do herói no mundo tecnológico e globalizado do século XXI e no contexto da realidade fragmentada da pós-modernidade. No primeiro ponto deste capítulo final iremos proceder a uma caracterização da contemporaneidade, partindo da análise dos conceitos de “caos”, e “vazio” e “queda” que Eduardo Lourenço, Gilles Lipovetsky e o próprio Gonçalo M. Tavares usam para falar do mundo complexo, paradoxal e ambivalente em que vivemos e no qual a personagem Bloom viaja em direção à Índia. Num segundo momento, passaremos à análise do conceito de individualismo na contemporaneidade, refletindo acerca da natureza da viagem de Bloom no mundo globalizado. No decurso da nossa reflexão acerca do percurso identitário da personagem central da epopeia de Tavares, abordaremos as noções avançadas pelo pensador polaco Zygmunt Bauman sobre homem pós-moderno como deambulador (*flanêur*), vagabundo, turista e jogador. Consideramos, pois, essencial a análise das propostas de autores como Bauman para compreender a natureza da viagem de Bloom no “coração do caos” (Lourenço, 2010: 9) da “nossa alma de pós-modernos, fugitivos e perseguidos” (*Ibid.*: 20).

CAPÍTULO I

1. Breves notas sobre Gonçalo M. Tavares: a posição no mundo (literário) do autor de *Uma Viagem à Índia*

Neste primeiro capítulo, procuraremos dar conta da forma como Gonçalo M. Tavares se posiciona no mundo da literatura, como encara a responsabilidade do escritor no século XXI, e como observa e investiga os fenómenos quotidianos através da sua ficção. Intentaremos identificar algumas das marcas da escrita de Tavares, de forma a podermos situar o autor no espírito da época em que vive e escreve, apresentando os temas mais recorrentes dos seus livros, o seu estilo, a sua visão e os seus pensamentos acerca do mundo contemporâneo. Passaremos em revista algumas das posições do autor relativamente à literatura do passado, à literatura do presente, à vivência do quotidiano e à sua responsabilidade moral enquanto escritor num século em que é urgente ser atento e estar atento, nunca abdicando daquilo que o próprio designa como “um pessimismo antropológico firme” (Mexia, 2010).

Desde o começo da sua carreira, Gonçalo M. Tavares sempre se mostrou interventivo e dialogante no que diz respeito à sua própria produção escrita, à natureza híbrida dos seus textos, às suas ideias, posições e relações afetivas no mundo da literatura e da filosofia, procurando sempre o diálogo acerca do seu processo criativo e de suas influências de uma forma bastante aberta, e até invulgarmente descomplexada. Para o primeiro momento do nosso trabalho, entendemos, portanto, lançar mãos das valiosas contribuições de Gonçalo M. Tavares fora do espaço dos seus livros, aproveitando as suas reflexões para compreendermos melhor a sua posição no mundo da literatura e a sua visão da realidade contemporânea, articulando as suas ideias, tanto com a sua produção literária, com óbvio destaque para *Uma Viagem à Índia*, como com os pressupostos metodológicos que pautam a investigação e o posicionamento teórico da área dos Estudos Culturais.

1.1. “Literatura como investigação” – escrever para encontrar o mapa (encontrar o mapa errando muito)

Em 2010, no seguimento da publicação de *Uma Viagem à Índia*, Gonçalo M. Tavares afirma, em entrevista a Carlos Vaz Marques: “O que me interessa muito é tentar alcançar cantinhos do mundo que só se conseguem perceber com formas de escrever diferentes” (Marques, 2010: 31). É precisamente essa posição (ou essas mudanças de posição) que o escritor tem vindo a sustentar desde o primeiro momento do seu percurso literário, iniciado com a publicação de *Livro da Dança*, em 2001, e que conta já com 37 publicações, muitas distinções, prémios e nomeações, nacionais e internacionais.¹ Todos os seus prémios, todas as mais de 250 traduções em curso, em cerca de 45 países, são prova da aceitação global de um escritor absolutamente ímpar no panorama literário, já não apenas português ou europeu, mas mundial. E todas as iniciativas, reações e criações que surgiram e vão surgindo a partir das suas obras, um pouco por todo o mundo, dizem muito da sua escrita absolutamente universalizante.

A versatilidade e diversidade de trabalhos literários de Gonçalo M. Tavares, que fundem diferentes tons, estilos, géneros e modelos, privilegiando sempre a hibridização, aproxima-se intimamente de uma ideia de literatura que representa o pensamento literário pós-moderno, que se articula e se deixa influenciar por outras formas e manifestações artísticas e culturais do mundo contemporâneo, como o desenho, a arquitetura, o pensamento filosófico, o olhar científico e matemático sobre os fenómenos sociais e culturais. Neste sentido, a sua forma de pensar a literatura, encarada como forma de investigar e de agir perante a urgência de mudança de paradigma no panorama cultural contemporâneo, aproxima-se da forma como os Estudos Culturais problematizam as questões e os problemas da realidade quotidiana no mundo contemporâneo.

¹ Entre os prémios recebidos por Gonçalo M. Tavares, contam-se o Prémio LER/Millennium BCP 2004, o Prémio José Saramago 2005 e o Prémio Portugal Telecom de Literatura 2007 (Brasil), com o romance *Jerusalém* (Tavares, 2004); o Prémio do melhor livro estrangeiro em França, em 2010, para outro romance da sua Tetralogia *O Reino, Aprender A Rezar na Era da Técnica* (Tavares, 2007); obras da sua série *O Bairro* como *O Senhor Valéry* (Tavares, 2002) e *O Senhor Kraus* (Tavares, 2005) foram vencedoras do Prémio Branquinho da Fonseca/Fundação Calouste Gulbenkian e do Prix Littéraire Européen 2011, "Étudiants Francophones" (França), respetivamente; com *Uma Viagem à Índia* (Tavares, 2010), o autor já foi distinguido por cinco ocasiões, incluindo o Prémio Melhor narrativa Ficcional 2010 da Sociedade Portuguesa de Autores, Grande Prémio Romance e Novela da Associação Portuguesa de Autores - 2011, Prémio Fernando Namora/Casino do Estoril - Melhor Livro Ficção 2011, e o Prémio Portugal Telecom (Brasil, 2011).

Como veremos, estas questões encontram-se ao longo da sua obra de uma forma absolutamente única, revelando a preocupação do autor em relação ao seu tempo, às vivências e heranças do século XX, ao mesmo tempo que celebra, de forma singular, a tradição e a memória de outros séculos, como acontece com *Uma Viagem à Índia* e o diálogo intencional que estabelece, não só com epopeia renascentista do poeta português Luís de Camões, como também com toda a tradição épica e anti-épica, numa genealogia que vai de Homero e Virgílio a James Joyce e Fernando Pessoa. Segundo o próprio Gonçalo M. Tavares, “há uma coisa importante que tem a ver com uma certa responsabilidade de quem escreve. É uma responsabilidade humana: a questão da conservação da memória” (Marques, 2010: 37). É essa “responsabilidade literária e ética” (*Ibid.*: 37) que leva Tavares a produzir obras que refletem acerca da herança do passado, com especial enfoque nos ensinamentos que, neste início de século XXI, devemos retirar de um século XX pleno de contradições e paradoxos, um século que, de acordo com as palavras de Tavares, “nos está a dizer que temos de estar atentos” (*Ibid.*: 36).

Esta sua ideia de responsabilidade literária do escritor do século XXI encontra-se em linha com o que o autor afirma ser uma atitude investigativa perante o ato de escrita: “(...) há uma investigação que me interessa muito em termos literários. E está relacionada com a metodologia” (Duarte, 2010: 10). A ideia de que o método usado influencia decisivamente o conteúdo da escrita é uma postulação fundamental na poética pessoal do autor, como ele próprio reconhece, em entrevista concedida a Carlos Vaz Marques para a revista LER, em 2010: “Gosto da ideia de que cada forma diferente de escrita – seja fragmento, conto ou romance – marca logo o conteúdo do que escrevemos” (Marques, 2010: 31). Foi precisamente o que aconteceu em *Uma Viagem à Índia*, obra na qual se decalca a matriz formal da epopeia camoniana, admitindo o autor que “o ritmo de escrita, com esta partição, foi determinante no momento de escrita inicial. Foi ela que determinou, de certa maneira, o conteúdo, os desvios” (Mexia, 2010).² De acordo com as palavras do próprio Tavares, esta sua aproximação a formas de escrita antigas “atravessa o que [faz]: o respeito pelas obras clássicas. O fascínio pela forma e uma certa contenção” (Duarte, 2013: 10). Daí que o autor afirme igualmente que *Uma Viagem à Índia* é o resultado da combinação de duas forças

² Em relação a esta aproximação aos clássicos, Tavares afirma, ainda na mesma entrevista a Pedro Mexia: “As minhas aproximações são sempre amorosas, aproximo-me apenas daquilo que admiro. *Uma Viagem à Índia* insere-se nesta forma de dar atenção ao passado. O escritor tem uma responsabilidade, não apenas em relação ao momento presente e ao que aí vem, mas, antes de mais, em relação ao passado” (Mexia, 2010).

opostas, “liberdade e constrangimento” (Duarte, 2010: 9), uma expressão pertinente que iremos retomar e discutir de forma aprofundada mais adiante. De igual modo, e referindo-se novamente ao seu trabalho de reficção da tradição clássica, Tavares menciona que “o que [lhe] interessa é partir das formas clássicas, com pequenas variações, e introduzir qualquer coisa de novo, com uma nova energia, mais fragmentada e mais contemporânea” (Duarte, 2013: 9). Noutro momento dessa mesma entrevista, o escritor afirma que “não há rutura sem diálogo com o antigo. A rutura sensata é aquela que tem os olhos naquilo de que se afasta” (*Ibid.*: 9).³ Todos estes aspetos relacionados com o diálogo com o antigo, a continuidade, a rutura, a forma e o conteúdo, a liberdade, o constrangimento e a contenção, que caracterizam essa ligação em Gonçalo M. Tavares, irão ser retomados no capítulo seguinte, quando abordarmos questões relacionadas com o género épico e o exercício da paródia na contemporaneidade, pelo que não nos iremos alongar em mais explicações neste momento introdutório do nosso trabalho.

Como podemos ver, é experimentando novas formas e investigando através de diferentes metodologias criativas de escrita que o autor consegue satisfazer a sua curiosidade relativamente a “cantinhos do mundo que só se conseguem perceber com formas de escrever diferentes” (Marques, 2010: 31). Nesta afirmação de Tavares, importa igualmente destacarmos o verbo “perceber” que se relaciona, mais uma vez, com a visão do autor de literatura como investigação, uma literatura que provoca reações, que instiga o pensamento crítico e obriga a mudanças de posição constantes por parte do leitor. Como afirma o autor em entrevista a propósito de *Livro da Dança*, “a poesia pode ser um método de investigação, de obtenção de conhecimento, cujo principal material é a linguagem” (Gastão, 2002). O resultado é uma escrita que “hesita entre a perfeição e o desastre” (Tavares, 2001: 29), para citar um fragmento presente no livro. Em 2013, em entrevista ao *Jornal de Letras*, Tavares volta a afirmar que “a poesia argumenta tão bem e convence sobre determinados temas como a Filosofia” (Duarte, 2013: 9). Do mesmo modo, em entrevista ao jornal *El Diario*, insiste

³ Importa aqui referir que esta passagem se insere no âmbito da pergunta acerca da suposta pós-modernidade do livro *Atlas do Corpo e da Imaginação*. A tal questão, o autor responde que pós-modernidade “é uma expressão que se gastou rapidamente, por ser muito situada no tempo. Sou muito tranquilo, acho que o novo se faz de uma forma tranquila, não se faz com explosões” (Duarte, 2013: 10). Gonçalo M. Tavares termina, no entanto, a resposta com uma referência a *Uma Viagem à Índia* e ao seu diálogo com o épico camoniano: “Espero que *Uma Viagem à Índia* seja qualquer coisa de diferente, que se afasta do que já foi feito, mas que ao mesmo tempo respeite a lógica da epopeia. É a ideia de partir alguma coisa respeitosamente que me interessa. O que partimos ou fragmentamos é que permite a nossa ação. De outra forma o nosso martelo não acertava em nada” (*Ibid.*: 10).

ainda que "un verso piensa tanto como un pequeño comentario del filósofo más duro" (EFE, 2013).

No âmbito dessa sua visão de literatura como investigação, importa igualmente colocar em destaque a faceta ensaística sempre presente na sua ficção, tomando a palavra “ensaio” quer na sua aceção genológica, que entende a forma como híbrida e transicional, quer como sinónimo de “experiência”, “tentativa”, “treino”, “repetição”, “método” ou “esboço”. Em *A Colher de Samuel Beckett e outros textos* (Tavares, 2002a), a única narrativa incluída sob a designação de Teatro, a palavra “ensaio” é tomada como “ação”, “movimento” – e é o texto que ensaia, que experimenta e que, na sua errância, faz o pensamento mover-se. Como nos diz uma passagem dessa obra, “Toda a literatura é assunto de letras paradas fazerem ou não as coisas do mundo moverem-se” (Tavares, 2002a: 61). A respeito desta tendência para uma ficção com uma faceta ou uma vocação ensaística muito forte, Gonçalo M. Tavares, em entrevista ao *Jornal de Letras* em 2013, caracteriza o seu *Atlas dos Corpo e da Imaginação* como um “ensaio ficcional” (Duarte, 2013: 9), identificando na sua escrita um misto entre a “aproximação fragmentada [que] tem que ver o instinto que vem da ficção e o [seu] ensaio [que] tem uma liberdade vocabular. Que se calhar um texto filosófico puro não tem” (*Ibid.*: 9). Na mesma entrevista, Tavares considera que “há uma divisão artificial na separação de ficção e ensaio” (*Ibid.*: 9), acrescentando que “não há essa separação na ficção em que acredito” (*Ibid.*: 9), defendendo assim uma “ficção que pensa. E mais importante do que uma história que pensa é uma história que faça pensar. É um ensaio. Mas não pode ter o vocabulário do ensaio” (*Ibid.*: 9). Desta perspetiva, também a epopeia contemporânea *Uma Viagem à Índia* pode ser considerada uma espécie de ensaio, como admite o próprio autor em entrevista a Pedro Mexia, afirmando que “*Uma Viagem à Índia* em termos de género é muitas vezes uma coisa e o seu oposto. É também, em parte, um ensaio” (Mexia, 2010). A respeito da presença do ensaio na obra ficcional de Gonçalo M. Tavares, importa ainda citar dois autores que expenderam observações pertinentes sobre o tema. O primeiro é Luís Mourão, para quem “os três primeiros romances do autor – *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), e *Jerusalém* (2004) – podem ser perspetivados a partir daquilo a que Vergílio Ferreira chamou o romance-problema ou romance-reflexão” (Mourão, 2012: 45). Outra posição que importa referir é a de Pedro Meneses que, num artigo sobre *Animalescos*, identifica três fenómenos que sintetizam as características da obra de Gonçalo M. Tavares que temos vindo a apresentar e

a discutir até aqui: “(i) as categorias de género [são] redefinidas; (ii) o ensaio [constitui-se] como género que vai minando a ‘natureza’ dos géneros literários (poesia, romance, conto, texto dramaturgico) e (iii) [podemos] ver, de forma panorâmica, a obra de Gonçalo M. Tavares como uma *reflexão* incansável (nomeadamente, sobre (o) ser humano), como o vem defendendo Luís Mourão” (Meneses, 2013: 2).

Como vemos, encontramos-nos na presença de um autor que não dá demasiada importância à catalogação de género, uma vez que procura o hibridismo e afasta os seus livros desses rótulos demasiado redutores, reiterando a sua inadequação relativamente àquilo que pretende com a sua escrita. Como afirma em entrevista ao *Le Magazine Littéraire*: “Ranger un texte dans une certaine catégorie revient en quelque sorte à le domestiquer (...) J’aime écrire sans penser que le texte se trouve dès le départ inscrit dans une tradition historique” (Assouline, 2011: 92). No entanto, esta posição contrária à domesticação dos seus textos em géneros específicos não significa, de modo algum, que o autor se posicione contra a tradição. O que caracteriza a sua obra neste aspeto tem a ver com a curiosidade investigativa da sua literatura que o leva sempre a querer experimentar novos caminhos pela escrita, de forma a poder ensaiar resultados ou finais distintos, não deixando que a questão genológica interfira demasiado (e *a priori*) no seu processo criativo-investigativo.

A própria arrumação e catalogação das suas obras (também sempre sujeita a alterações) dá conta disso mesmo: para além de *Investigações*, existem *Canções*, *Poesia*, *Teatro*, *Histórias*, *Cinema*, *Arquivos*, *Enciclopédia*, *Diálogos*, *Estudos Clássicos*, *Cidades*, *Bloom Books*, *Epopéia*, *O Reino*, *O Bairro*, *Atlas*, *Diálogos* e, mais recentemente, *Mitologias*, com a publicação de *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado*, em 2017. A diversidade que está na base desta divisão revela a intenção clara do autor em pensar a literatura para além do género (ou em não pensar sequer no género) e espelha a própria natureza híbrida dos seus textos, num universo literário em permanente reconstrução e movimento e no qual as obras se ligam umas às outras por meio de linhas que, como afirma o autor, quando cruzadas formam um desenho que “se vai construindo aos poucos” (Trigo, 2014). Novamente em entrevista ao *Magazine Littéraire*, Tavares fala acerca do seu gosto pelo desenho e pela construção de esquemas, fórmulas e ilustrações, de que é exemplo o *design* do projeto da série *O Bairro*: “Je pense beaucoup sous forme de dessins, ils organisent les raisonnements. J’essaie toujours de me demander (...) si ce que je suis en train d’écrire pourrait être dessiné” (Assouline, 2011: 94). Em relação a esta preocupação com a questão

formal da escrita, encontramos ainda, a partir da leitura das entrevistas concedidas por Tavares, a ideia de que a estrutura marca e define o conteúdo, como acontece em *Uma Viagem à Índia*. A respeito desta sua preocupação com a categorização, com as estruturas e as formas, Tavares afirma, em entrevista a *Babelia*, suplemento literário do jornal *El País*: “Para mí el orden interno es importante, como mantener el orden interno en medio del caos” (Harbour, 2016).

A imagem dos pontos que unem linhas que formam desenhos, para além de se relacionar com a sua forma de pensar e criar através de ilustrações e esquemas, revela-nos outra característica fundamental da escrita de Tavares: a sua visão sobre as ligações e a oposição entre os mundos do “e” e do “ou”.⁴ De facto, Gonçalo M. Tavares é absolutamente a favor do “e” e totalmente contra o “ou”. Com efeito, apesar das diferenças entre projetos como *O Bairro* e *O Reino*, ou entre livros como *animalescos*, de registo mais instintivo e pulsional, e o mais recente *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de acento mais reflexivo, existem sempre linhas que estabelecem ligações, como por exemplo o uso da ironia e do humor, elementos que nunca abandonam a sua escrita, embora possam surgir com contornos algo diferentes de livro para livro. Assim, por exemplo, em *Uma Viagem à Índia*, deparamo-nos com uma ironia e um humor que, muitas vezes, “deslocam e boicotam a tensão” (Mexia, 2010), reservando a distância necessária para uma observação vigilante, em particular no caso do seu protagonista, Bloom. É claro que, nos romances de *O Reino* ou em certas narrativas de *Matteo Perdeu o Emprego* (Tavares, 2010) ou de *Short Movies* (Tavares, 2011), não existe esse boicote da tensão nem o humor presente na série *O Bairro*, sequência mais lúdica que nos traz as histórias de seus moradores, personagens criadas a partir de traços distintivos de grandes autores da literatura e cultura mundiais, como é o caso de *O Senhor Calvino* (a partir do escritor Ítalo Calvino) ou *O Senhor Brecht* (a partir do poeta e dramaturgo Bertolt Brecht). Nos romances de *O Reino*, em especial, a ironia aparece ligada a uma visão mais desencantada, mais descrente e menos ingénuo do mundo contemporâneo, herdeiro do século XX, em que o melhor do homem caminhou de mãos dadas com a sua capacidade para praticar o mal, devendo, nesses casos, a literatura servir para “aumentar a

⁴ Na sua entrevista ao *Jornal de Letras*, aquando do lançamento do seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Tavares faz referência a estas características intrínsecas ao seu modo de fazer literatura: “No meu caso, a imagem e o desenho estão presentes desde *O Senhor Valéry*, que foi o segundo livro. Tenho um pensamento espacial e sou sensível à ideia que a escrita e o desenho são do mesmo mundo, o do traço. Até a matemática. Escrevo e desenho com os mesmos traços. E com eles faço uma casa ou um sete. De resto, sinto-me muito próximo da arte contemporânea” (Duarte, 2013: 9).

lucidez” (Terron, 2007) de quem lê, incitando à reflexão e à reação, especialmente importantes depois de um século XX que nos revisita tantas vezes e nos alerta para o potencial destrutivo da maldade humana.

A sua predileção pelo fragmento, pela narrativa breve, o seu estilo depurado e transitivo, pleno de linguagem aforística e alegórica, contribuem também para essa distinta característica de lucidez que tonaliza a escrita de Gonçalo M. Tavares. O autor afirma preferir este tipo de linguagem sem ornamentos, ou, como ele próprio diz, sem “fogos-de-artifício” (Duarte, 2013: 10), preocupando-se com que a mesma seja clara e despojada de todos os elementos que considera supérfluos. Deste modo, essas frases limpas e lúcidas procuram desvendar a aparente simplicidade do que existe em nós e à nossa volta, devolvendo-lhe a complexidade escondida de uma forma essencializada, mas que provoca sempre reflexão e reação. Se pensarmos em *Uma Viagem à Índia*, apesar de todo o aparato formal que aproxima a obra da estrutura da epopeia de Camões (nomeadamente a divisão em dez cantos, cada um com o mesmo número de estâncias d’*Os Lusíadas*), percebemos, desde logo, que a linguagem utilizada carrega consigo estas marcas do estilo de Tavares, designadamente a natureza aforística, clara e despojada da sua escrita, que explora, de forma aparentemente direta e simples, as complexidades do quotidiano no mundo de hoje e que, acima de tudo, faz o leitor pensar a partir de ângulos e posições diferentes (e que o deixam, muitas vezes perplexo, confuso ou curioso). Mark O’Connell, no artigo sobre Gonçalo M. Tavares escrito para a revista *New Yorker*, identifica essa impressão que mistura reconhecimento e perplexidade que nos dá a escrita de Tavares com a característica da linguagem literária que o formalista russo Viktor Schklovsky identificou como “estranhamento” ou “desfamiliarização”, um efeito que serve para criar a sensação de distanciamento ou estranhamento em relação aos fenómenos comuns do mundo quotidiano, permitindo ao leitor aperceber-se deles através de uma dimensão diferente, nova (ou não-familiar), visível apenas com recurso à visão estética ou artística. Para O’Connell, “Tavares is one of the most effective defamiliarizers I’ve ever read. In fact (...) he reveals the intrinsic strangeness of things (and people) without the need for any particular cunning in the formation of his sentences” (O’Connell, 2012).

Deste modo, o autor procura sempre o lado mais complexo que se esconde no que parece simples, numa atitude que procura aquilo que é paradoxal, contraditório ou antitético, e tenta devolvê-lo de novo ao leitor através de clara e limpa, para que “de uma forma simples

as pessoas percebam melhor” (Marques, 2010: 32). No entanto, a sua escrita não se revela nunca simplista, uma vez que o autor gosta de instigar a reflexão, algo que implica que a sua escrita, na sua aparente e enganadora simplicidade, envolva sempre uma mudança de posição e a experimentação de um olhar inusitado e nunca ensaiado – uma característica que leva O’Connell a falar de Tavares como “a natural emissary of the uncanny” (O’Connell, 2012). Poderíamos mesmo afirmar que a universalidade dos temas abordados acompanha a universalidade do seu estilo enxuto e lapidado que procura eliminar “o supérfluo, o que não é mesmo necessário” (Mexia, 2010) para que “a frase [fique] nua e aí sim, [perceber-se] se a frase tem algo para dizer ou não” (Mexia, 2010). Pedro Mexia, na entrevista que conduz para o jornal *Ípsilon*, considera que Gonçalo M. Tavares escreve num “estilo «neutro», numa prosa que não chama a atenção para si mesma” (Mexia, 2010), referindo a abundância de “reflexões e divagações, aforismos” (Mexia, 2010) que pontuam o seu discurso. Estes traços de dicção são referidos, em outras entrevistas recentes do autor, como por exemplo na entrevista a Carlos Vaz Marques para a revista LER, na passagem em que o autor confessa um interesse pela “tradição filosófica oriental” (Marques, 2010: 38) que “ensina muito os conceitos por meio de histórias” (*Ibid.*: 38), ao contrário da “nossa tradição ocidental” (*Ibid.*: 38), que “é muito mais a de explicar o conceito, uma coisa mais teórica, e depois a de utilizar o exemplo” (*Ibid.*: 38). A este respeito, Gonçalo M. Tavares, refere o exemplo de Wittgenstein, alguém que “pensa através de micro-histórias” (*Ibid.*: 38), tal como o próprio autor gosta de fazer, por exemplo, com os senhores da série *O Bairro* e que ele transporta um pouco para a personagem Bloom de *Uma Viagem à Índia*.

Como vemos, o que agrada a Gonçalo M. Tavares é a ideia de possuir uma “caixa de ferramentas variada” (Duarte, 2010: 10) com a qual possa, usando ironia e humor, reparar (n)o mundo: “Reparar é parar muito tempo e tem simultaneamente em português o sentido de pôr em funcionamento alguma coisa que está avariada” (*Ibid.*: 10). Neste sentido, reparar, para Gonçalo M. Tavares, “também é descentrar” (*Ibid.*: 10), valorizar as “as periferias, o pormenor” (*Ibid.*: 10), atitude na qual radica a essência do trabalho literário, de acordo com o autor: “Sobretudo gosto de ideia de literatura enquanto ciência individual” (*Ibid.*: 10). É essa ciência individual que Gonçalo M. Tavares procura colocar em cada objeto literário, tirando as medidas às palavras, observando-as de todos os ângulos e perscrutando-lhes o eco

da contemporaneidade, sem, no entanto, esquecer a tradição, a memória.⁵ Em relação à atualidade, a posição de Gonçalo M. Tavares é igualmente distinta e revela a especificidade do seu olhar literário, um olhar “muito à distância, vendo o contorno, a mancha, o tumulto, o som” (*Ibid.*: 10), procurando o afastamento do centro e a perspectiva privilegiada para uma observação que, apesar de distante, é atenta: “Não quero descrever o que está a acontecer neste momento. Gosto mais da ideia de reparar” (*Ibid.*: 10), diz-nos o autor em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. No entanto, contrastando com esta afirmação, ele próprio recentemente admitiu um interesse cada vez maior em explorar o estilo mais instintivo, mais imediato, patente em textos como *Água, Cão, Cavalo, Cabeça, Canções Mexicanas ou animalescos*, livros que aparecem agrupados sob a designação de *Canções* na arrumação e catalogação dos seus *Cadernos*, sempre sujeitos a revisões e ajustes por parte do autor. Gonçalo M. Tavares, em entrevista ao *Jornal de Letras*, explica que a escrita de *animalescos* “é um dos percursos essenciais, para mim, neste momento. Tem a ver com *Canções Mexicanas* e *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*. São três livros que arrumei na ideia de canções e de rutura com o mundo de reflexão e pensamento” (Duarte, 2013: 7). Essa rutura com o mundo da reflexão tem a ver, como o afirma o próprio autor, com a ideia de velocidade: “Diria que o *Atlas* tem a ver com uma certa lentidão de escrita e de pensamento, tal como esses livros pertencem a outro mundo de velocidade” (*Ibid.*: 7). E, uma vez mais, o autor faz questão de vincar a sua faceta antifundamentalista, a sua predileção pelo mundo das ligações, o mundo do “e”, reafirmando sempre a vontade de chegar a destinos diferentes com formas e modelos de escrita diferentes: “Toda a minha escrita é rápida, mas esta é muito mais orgânica, instintiva, veloz. O reflexivo é mais lento. Não se trata de ser melhor ou pior. O que sinto é que chego a sítios completamente diferentes e não quero abdicar de nenhum itinerário” (*Ibid.*: 7).

No seguimento da publicação de *Uma Viagem à Índia*, em 2010, em diversas entrevistas, o autor quase imediatamente procurou relacionar o ritmo imposto pela estrutura emprestada da epopeia com o que refere ser um importante e urgente exercício de uma certa lucidez, em especial no mundo contemporâneo. Com efeito, de acordo com Tavares, este livro obriga a um tipo de leitura mais lenta, refletida, reflexiva e atenta. Daí que o autor afirme também a ideia de que o livro (qualquer livro) é “uma máquina da lentidão” (Oliveira,

⁵ A respeito da noção do seu ato de escrita enquanto ciência individual, Gonçalo M. Tavares escreve, em *Breves notas sobre ciência* (Tavares, 2006): “A poesia não é ciência? A poesia é ciência individual. Poema colectivo e útil: eis a teoria científica” (Tavares, 2006: 82).

2011), no sentido em que se opõe à velocidade desenfreada do mundo quotidiano como nenhuma outra. Para Gonçalo M. Tavares, o livro impõe um outro ritmo e o direito a esse ritmo mais lento é fundamental para se conservar a lucidez num mundo que gira a toda a velocidade, muito por culpa da tecnologia, cuja lógica Tavares define como “opressora” (Marques, 2010: 84) e “violenta” (Ibid.: 84). Através da lentidão que o ato de leitura pede, estaremos, então, a treinar a nossa lucidez. Intimamente relacionada com a questão de treino da lucidez através da adaptação à lentidão que o livro solicita encontra-se a ideia, também importantíssima em Gonçalo M. Tavares, de aprender a “lidar com o tédio” (Ibid.: 84) no mundo contemporâneo. Uma vez mais, nos voltamos para a velocidade excessiva do quotidiano e para as chamadas atividades antitédio, que parecem fazer tudo menos eliminar esse estado de desânimo contemporâneo que se afirma com cada vez maior intensidade.

Em *Uma Viagem à Índia*, obra na qual a questão do tédio é brilhantemente explorada pelo autor, Bloom diz-nos: “Não sou indiferente às repetições, suporto melhor o tédio/ que certas aventuras desnecessárias./ Não estou, pois, obcecado por novidades./ Porém não suporto que, em mim, a não surpresa já não me surpreenda” (Tavares, 2010: 104). A chave é então, segundo Gonçalo M. Tavares, aprender a lidar com o tédio, uma vez que, segundo o autor, os momentos que ele nos proporciona constituem “uma matéria fundamental” (Marques, 2010: 84) que devemos saber aproveitar. Ao debruçarmo-nos sobre a leitura, estaremos então a abrandar o ritmo caótico do nosso quotidiano e a treinar a lucidez – e essa lucidez passa também por uma maior compreensão do tédio contemporâneo, segundo a visão do escritor. Regressaremos aos temas da melancolia e do tédio contemporâneos no último capítulo da presente dissertação. No entanto, como o próprio autor refere mais recentemente, “interessa-me cada vez mais que o pensamento coincida com a escrita” (Duarte, 2013: 7), como se verifica no caso de *animalescos* ou *Canções Mexicanas*, textos nos quais encontramos um narrador que “não é alguém que está a tentar perceber, é alguém que está a descrever, enquanto está a ser empurrado” (Ibid.: 7). De um modo semelhante, Tavares, na mesma entrevista, refere interessar-se “cada vez mais de que a forma de um texto pode ser todo ele imagem. Pura descrição, sem raciocínio” (Ibid.: 11). Neste sentido, será que teremos o livro a aproximar-se da velocidade caótica do quotidiano, em vez de a tentar contrariar, como reconhecidamente acontece em *Uma Viagem à Índia*? O que parece certo é que Gonçalo M. Tavares admite sempre, aceita e deseja mesmo essa aparente incompatibilidade de tão distintas formas de escrita (que por sua vez mesclam diversos géneros entre si) “em

termos de um mesmo autor” (*Ibid.*: 7). E repete sempre a mesma ideia, a de um “anti-fundamentalismo em relação a quase tudo” (*Ibid.*: 7) que faz com que existam, na sua escrita “diferentes percursos, itinerários, que levam a determinados finais” – ainda que seja “muito claro que todos os livros estão ligados” (*Ibid.*: 7). É esta então uma das principais marcas da obra literária de Tavares: algo que liga a desnordeante diversidade das formas de escrita que ensaia com cada nova publicação e as ligações que esses textos da sua coleção de “Cadernos” mantêm entre si (e que vão igualmente variando, segundo admite o próprio escritor). A este propósito, Pedro Meneses refere que “Gonçalo M. Tavares parece nortear-se por aquele preceito modernista que manda que cada obra seja radicalmente diferente da anterior (confrontem-se, e damos três exemplos, *Jerusalém* com *O senhor Valéry*, *I* com *Livro da Dança*, *Uma viagem à Índia* com *A colher de Samuel Beckett*)” (Meneses, 2013: 2).

Na relação do autor com o mundo, através do olhar investigativo subjacente à sua escrita, encontramos pontos de contacto com as diferentes formas de perspetivar a realidade, tal como acontece nas abordagens levadas a cabo no âmbito dos Estudos Culturais, campo de investigação em que se insere o estudo que aqui desenvolvemos. Nesta área multi- e transdisciplinar procura-se recorrer a diferentes formas e métodos de análise, interligando-os e fazendo confluir abordagens distintas que permitam uma indagação mais conglobante dos fenómenos estudados, sem complexos ou fundamentalismos, mas sempre mostrando um sentido de responsabilidade ética e moral absolutamente necessários num escritor que reflete sobre a natureza humana neste início de século XXI. Com efeito, os Estudos Culturais assumiram, desde o seu início, o seu posicionamento no campo da investigação, procurando revitalizar e atualizar a sua relação com diferentes áreas do saber, resistindo à delimitação de “fronteiras metodológicas, departamentais, académicas ou nacionais” (Sanchez, 1999: 193). De forma semelhante, a escrita de Gonçalo M. Tavares assenta na diversidade de caminhos que pretende explorar, recorrendo a géneros literários distintos, sempre procurando ligações e associações entre as diferentes formas de arte, desde a clássica à contemporânea.

Valerá a pena lembrar uma passagem de um poema incluído do livro de poesia de Gonçalo M. Tavares, simplesmente intitulado *I*, e do qual retirámos expressões para o título do subcapítulo que agora encerramos: “Entre a possibilidade de acertar muito, existente/ Na matemática, e a possibilidade de errar muito,/ Que existe na escrita (errar de errância, de caminhar/ Mais ou menos sem meta) optei instintivamente/ Pela segunda. Escrevo porque

perdi o mapa” (Tavares, 2004: 163). Este poema dá-nos, então, conta da pulsão investigativa omnipresente no trabalho literário de Gonçalo M. Tavares e é igualmente ilustrativo da sua conceção de escrita como caminho em busca do que ainda não se conhece, em busca do sempre novo, experimentando o erro através do desafio que se segue. E ainda sobre o erro, regressemos à sua primeira publicação, *Livro da Dança*: “errar e avançar, não é errar: é avançar; errar e corrigir não é corrigir: é errar” (Tavares, 2008: 56). E, por último, em *Uma Viagem à Índia*, e avançando para 2010, afirma-se, acerca do protagonista:

Bloom procurava o insólito que não
sendo acontecimento mudo ou ruído, sendo
sítio, obriga a caminhar. Se o que procuro
chegasse à minha cadeira,
para que me serviriam os sapatos? Mas é já
um conhecimento clássico: acontecimentos novos
existem em espaços novos, e não em antigos.
Não deixes que a tua cadeira confortável prejudique
a tua curiosidade.
(Tavares, 2010: 54)

No excerto do poema do livro *I* acima transcrito, em que o sujeito poético nos fala do mapa, testemunhamos, então, a relação consubstancial que, na obra de Gonçalo M. Tavares, se verifica entre a escrita e o pensamento matemático, duas das grandes paixões do autor desde os tempos da sua juventude, à qual se junta igualmente o desporto.⁶ Na verdade, poderemos reconhecer nestas escolhas tão distintas e nestas possibilidades de percurso tão diferentes a diversidade, o ecletismo e hibridismo que caracterizam também a sua escrita. Já para não falar que, em momento algum, Gonçalo M. Tavares abandonou por completo estas suas paixões e elas sempre foram crescendo com ele, quer na sua trajetória académica, quer no seu percurso como escritor. Basta atentarmos nas cinco mais recentes publicações do autor para concordar com ele, quando afirma que se trata de livros aparentemente incompatíveis em termos de um mesmo escritor e isso é algo que lhe agrada: temos então, em 2014, *Os Velhos Também Querem Viver*, um diálogo com o texto clássico de Eurípides, *Alceste*, e *Uma Menina Está Perdida No Seu Século à Procura do Pai*, um romance denso

⁶ No que diz respeito à matemática, Gonçalo M. Tavares, em entrevista a Anabela Mota Ribeiro para a revista *Máxima*, refere que “em relação a paixões antigas, a matemática é talvez a que está ainda mais presente” (Ribeiro, 2011), uma vez que “a lógica está muito presente em vários livros – por exemplo em *O Senhor Valéry* ou no *Senhor Swendenborg e as Investigações Geométricas*, em que se contam histórias através de quadrados, circunferências e triângulos” (Ribeiro, 2011). Em relação ao desporto, Isabel Coutinho, numa breve nota biográfica escrita para o jornal *Público* informa-nos que Gonçalo M. Tavares se formou “em Educação Física e Desporto (na adolescência, jogou futebol nos juniores do Beira-Mar) e que, presentemente, “é professor de Epistemologia na Faculdade de Motricidade Humana, em Lisboa” (Coutinho, 2010).

que tem como protagonista uma menina com trissomia 21. Depois, em 2015, em registos completamente diferentes dos livros anteriores, seguiram-se *O Torcicologologista, Excelência*, composto por duas partes: uma série de diálogos entre duas Excelências sobre a revolução, o bem e o mal, a técnica e a crença, o amor e a morte, a natureza e, em seguida um novo livro a acrescentar à sua série Enciclopédia, *Breves notas sobre música* em que se fala de indivíduos *sui generis* como o melómano-fisionomista ou o ouvinte-geómetra. Por último, em 2017, uma original revisitação de alguns mitos ou elementos mitológicos importantes na Europa e que comprovam que, como afirma Meneses, “cada série é um Tavares, não há uma voz autoral atravessando todos os textos” (Meneses, 2017).

Para terminar este primeiro momento do nosso trabalho, e recorrendo novamente à imagem do mapa, do ato de errar e da investigação do insólito, importa fazer uma referência ao mais recente livro do autor, *O Torcicologologista, Excelência*, no qual, a certa altura, as duas excelências em diálogo falam em “(...) mapas certos” e as cidades erradas – e vice-versa” (Tavares, 2015: 85) e uma delas afirma novamente a ideia contida no excerto do poema já citado: “Estar vivo é estar perdido a procurar o mapa que nos orienta na vida e assim sucessivamente e etc. e etc.” (*Ibid.*: 85). Neste livro, o autor, sendo fiel ao caminho que vai traçando e desenhando aos poucos, continua a “pensar no itinerário de uma ideia” (*Ibid.*: 79), de forma a poder “fazer mapas do percurso de uma ideia” (*Ibid.*: 79). E, como nos diz uma das Excelências neste livro, “Mas o que proponho não é que se pense illogicamente sobre uma coisa lógica, mas sim que se pense logicamente sobre uma coisa ilógica” (*Ibid.*: 107, 108).

1.2. “Não te leves demasiado a sério, mas leva a sério o mundo” – o pessimismo antropológico, o humor e a ironia de Gonçalo M. Tavares

Importa, antes de mais, referir que a ironia, o humor e a sua estreita relação com a visão pessimista de Gonçalo M. Tavares, tanto relativamente à herança do XX, como no que diz respeito à função do escritor contemporâneo na sua relação com o passado, irão ser abordadas por mais do que uma ocasião ao longo dos restantes capítulos do nosso trabalho, pelo que, neste ponto inicial, apenas iremos apresentar algumas linhas gerais relativamente à presença destes elementos no pensamento e na escrita do autor. Já no ponto anterior, tivemos oportunidade de mencionar o pessimismo antropológico de Gonçalo M. Tavares, a sua visão acerca da responsabilidade do escritor do século XXI em relação à memória, em especial ao legado do século XX e à propensão do homem para praticar o mal. Neste ponto do nosso trabalho, iremos, portanto, deter-nos de modo mais atento nesses temas essenciais da escrita de Tavares, relacionando-os com a ironia e o humor ubíquos na sua produção literária.

Em 2010, Pedro Mexia, numa entrevista realizada a Gonçalo M. Tavares para o suplemento *Ípsilon* do jornal *Público*, uns meses após o lançamento de *Uma Viagem à Índia*, questiona o escritor relativamente à presença de um pessimismo antropológico (“total”, no dizer do entrevistador) na globalidade da sua obra. Gonçalo M. Tavares relaciona, de imediato, esse conceito com a ironia e o humor que atravessam a epopeia do seu Bloom em *Uma Viagem à Índia*, na resposta que aqui transcrevemos na totalidade:

"Uma Viagem à Índia" é atravessado pela ironia e humor que deslocam e boicotam a tensão. Bloom é alguém que não se leva a sério. De qualquer maneira, a questão principal é que em 2010 escrevemos depois de vermos e compreendermos o século XX. A brutalidade dos acontecimentos do século XX exige, a qualquer escritor, um pessimismo antropológico firme. É uma responsabilidade moral e literária. Mesmo que utilizemos a ironia e o humor, de que tanto gosto, mesmo que apresentemos personagens com a delicadeza do Bloom que está fascinado por ter erva de Paris nos sapatos, mesmo quando fazemos isto, o essencial é não esquecermos a potencial maldade e violência que existe em cada pessoa, em cada animal humano. O espaço da literatura pode ser tudo e mais alguma coisa, mas antes de mais é um espaço de vigilância à distância, de uma atenção constante. É um pouco como estar a repetir constantemente: atenção!, não te esqueças do século XX, não te esqueças do século XX. (Mexia, 2010).

Como vemos, a necessidade de um “pessimismo antropológico firme” (Mexia, 2010) por parte escritor do século XXI é, de acordo com Tavares, uma questão de “responsabilidade moral e literária” (Mexia, 2010), uma vez que se trata de alguém que

escreve depois de ter conhecimento do século XX. De acordo com o autor, a literatura deve ocupar um lugar de “vigilância à distância, de atenção constante” (Mexia, 2010), relembrando este período em que tudo aconteceu, em que tudo foi possível, desde o melhor ao pior do que o ser humano é capaz – um século no qual, poderíamos dizer, “o mundo tinha existido demasiado” (Tavares, 2010: 192), como se afirma a respeito das tragédias pessoais que motivaram a fuga e a aventura de Bloom em direção à Índia no livro de Gonçalo M. Tavares.

Esse pessimismo antropológico do escritor contemporâneo, essa responsabilidade moral e literária que se funda na vigilância distante, mas atenta, é conseguida com recurso a dois elementos absolutamente centrais na escrita de Tavares: a ironia e o humor. Essas duas armas contemporâneas, que o autor tanto aprecia, são usadas em *Uma Viagem à Índia* para, como ele próprio diz, deslocar e boicotar a tensão e a seriedade dos assuntos sobre os quais reflete a personagem Bloom, um homem “que não se leva a sério” (Mexia, 2010) – apesar de, acrescentamos nós, levar “a sério o mundo”, uma expressão que o próprio Tavares usa por diversas vezes como uma espécie de máxima nas crônicas que escrevera para revista *Visão* e também em algumas entrevistas. Com efeito, esta sua expressão sintetiza um olhar que mistura pessimismo e humor, numa visão sempre irônica, que procura ver o lado escondido da realidade ou, como diz o próprio autor, “ver as costas das palavras, a parte de baixo das palavras” (Marques, 2010: 33) e “ler o outro lado do que se está a dizer” (*Ibid.*: 33).⁷

Em relação à coexistência de pessimismo e humor em *Uma Viagem à Índia*, o autor afirma que “se olharmos para uma coisa temos claramente um mundo lúdico, se quisermos olhar para outras temos um mundo mais pessimista. Acho que tem algumas das passagens mais divertidas que já escrevi. Podemos dizer que é humor mas é pessimista ou podemos pensar: “É pessimista mas tem humor”. (Marques, 2010: 36)

Para Gonçalo M. Tavares, a junção de pessimismo e humor que existe em *Uma Viagem à Índia* é, afinal de contas, “a melhor maneira de ser pessimista” (Marques, 2010: 35). Do nosso ponto de vista, aquilo que permite à obra de Tavares ser pessimista mas ter

⁷ Nas crônicas que escreveu para a revista *Visão*, esta frase de Gonçalo M. Tavares servia sempre como uma espécie de epígrafe, aparecendo sempre grafada a itálico, de forma destacada antes do texto propriamente dito. Na sua entrevista a Carlos Vaz Marques, o autor menciona esta mesma frase, relacionando-a com Bloom, o protagonista de *Uma Viagem à Índia*: “Uma frase que pode ter muito a ver com a personagem Bloom é uma que a certa altura me apareceu numa crônica para a *Visão*: «Não te leves demasiado a sério, mas leva a sério o mundo» (Marques, 2010: 36)

humor é o uso deliberado da ironia contemporânea de que nos fala o narrador no início do Canto I e que o escritor, como vimos, identifica como o elemento que desloca e boicota a tensão. Na estância 24 do Canto I de *Uma Viagem à Índia*, o narrador caracteriza precisamente a ironia como “velho método/ de aplicar uma distância ao mundo” (Tavares, 2010: 37) e que Bloom, por vezes, utilizará “para evitar rir às gargalhadas, ou chorar” (*Ibid.*: 38). Relacionada com esta ideia está a noção de que a ironia implica uma distância crítica, como nos dizem as palavras do narrador de *Uma Viagem à Índia*. Ainda a respeito desta característica de distanciamento que a ironia permite em relação aos fenómenos que se observam e comentam, a autora Linda Hutcheon afirma que “(...) perhaps irony is one (...) of the means by which to create the necessary distance and perspective” (Hutcheon, 1998). De forma semelhante, para Gonçalo M. Tavares, a ironia e o humor são fundamentais para a produção literária contemporânea se constitua como “um espaço de vigilância à distância, de uma atenção constante” (Mexia, 2010).

Como mencionámos no ponto anterior, a Gonçalo M. Tavares agrada-lhe, enquanto escritor, o que o próprio chama de “caixa de ferramentas variada” (Duarte, 2010: 10), que lhe possibilite levar a cabo uma “investigação (...) em termos literários” (*Ibid.*: 10) e que procura sempre reparar (n)o mundo. Para o autor, é, então, importante “não olhar o centro, mas as periferias, o pormenor. Há muita gente a olhar o centro. O trabalho literário é reparar no caixote do lixo que está escondido” (*Ibid.*: 10). Deste modo, na escrita de Gonçalo M. Tavares, reparar (n)o mundo, através da ironia, é colocar em prática uma investigação literária vigilante e à distância que valoriza os pormenores e as periferias, isto é, descentrar o ponto de vista através do distanciamento que uma visão irónica, humorística e antropológicamente pessimista permite. Daí que reparar seja também descentrar, uma vez que, em Tavares, o olhar que repara observa atentamente e à distância buscando o pormenor.

Deduz-se também da citação de Tavares que a questão do pessimismo antropológico se relaciona intimamente com o posicionamento do escritor em relação à memória e à herança do século XX. Na análise desta relação é importante mencionar outras obras do autor, em particular aquelas que mais declaradamente nos trazem reflexões acerca do passado mais recente da história da humanidade, como os “livros pretos” da tetralogia *O Reino*, recuperando igualmente algumas afirmações do próprio autor acerca desta série mais negra e mais desencantada e na qual poderemos discernir características que surgem também em *Uma Viagem à Índia*.

Em 2004, Gonçalo M. Tavares, numa entrevista concedida a Maria João Cantinho, refere que “entre as várias funções de um escritor estão o encantar e o desencantar” (Cantinho, 2004), funções que marcam essencialmente a diferença entre a construção dos mundos d’*O Bairro*, mais encantado e mais lúdico, e d’*O Reino*, lugar do desencanto, numa “linha mais séria, não irónica, que tenta interferir, não apenas na linguagem ou na literatura, mas se possível na vida das pessoas” (Cantinho, 2004). Gonçalo M. Tavares aceita e abraça estas duas funções, afirmando que não pretende ser uma coisa ou outra, uma vez que “todas as pessoas são uma associação interminável de jogo e seriedade, humor e irritação, emoção amorosa e instinto de luta. Eu sou isto e aquilo e aquilo e ainda aquilo. É natural portanto que o que eu escrevo seja isto e aquilo e aquilo e ainda muitas outras coisas” (Cantinho, 2004). Em entrevista a Carlos Vaz Marques, logo após o lançamento de *Uma Viagem à Índia*, o escritor faz novamente a apologia desses dois pontos de vista, afirmando que “nós precisamos das duas coisas: de alguém que diga «Não te esqueças, cuidado, há aqui um perigo», mas ao mesmo tempo também acho que o encantamento é fundamental” (Marques, 2010: 36). Estas duas formas de perspetivar o mundo contemporâneo encontram-se presentes em *Uma Viagem à Índia*, um livro que Gonçalo M. Tavares gosta de caracterizar como “um livro muito livre” (*Ibid.*: 35), uma vez que permite ao leitor escolher a posição a adotar, como explica na mesma entrevista quando nos fala acerca da possibilidade de podermos “dizer que é humor mas é pessimista ou podemos pensar: “É pessimista mas tem humor” (*Ibid.*: 36).

Regressando à entrevista a Maria João Cantinho, e ainda em relação ao pessimismo antropológico de Tavares, esclarece o autor: “Não sou pessimista: não vejo o Homem como uma bola orgânica má, apenas. Mas julgo que é um optimismo pouco lúcido, e até perigoso, considerar que os humanos são uma espécie de bonzinhos intermináveis” (Cantinho, 2004). “Optimismo pouco lúcido”, eis o que é perigoso para Gonçalo M. Tavares, especialmente se atentarmos na ideia de que foi “o facto de os homens não estarem atentos à maldade dos outros e de si próprios que fez com que ocorressem uma série de tragédias no século em que a cultura atingiu o seu auge” (Cantinho, 2004). Como nos diz o narrador na penúltima estância de *Uma Viagem à Índia*, “a ingenuidade ...[é] irrecuperável” (Tavares, 2010: 455), especialmente depois de ocorrida a tragédia, como no caso de Bloom, que regressa a Lisboa como fugitivo de um novo crime: “A cidade/ tem a sinalização adequada para que quem regresse a casa/não se perca no caminho. Mas o frio aumenta e Bloom não sabe para onde ir” (*Ibid.*: 455), pode

ler-se na estância 154 do décimo e último Canto da epopeia contemporânea de Gonçalo M. Tavares.

Neste sentido, concluindo a sua resposta a Maria João Cantinho, Tavares afirma: “Temos de estar atentos: à maldade dos outros e também à nossa. E isto não é ser niilista nem é transformar-se num pessimista entediado com tudo, é apenas ligar a lucidez como se liga o botão da electricidade. O nosso olhar tem de estar atento, apenas isso” (Cantinho, 2004). Com esta afirmação, chegamos então ao conceito da lucidez, que em Tavares está associado a esta postura mais desencantada e menos otimista da realidade humana, em especial depois das atrocidades cometidas no século XX. Em *Uma Viagem à Índia*, encontramos esta postura lúcida na personagem principal Bloom, naquilo a que se chama “a ligeira melancolia [que] permite a existência/ de sítios recatados” (Tavares, 2010: 359), uma “tristeza que [Bloom] havia trazido da Europa” (*Ibid.*: 359) e que contrasta com “a ingenuidade trôpega dos felizes” (*Ibid.*: 359), a tal ingenuidade que, no final (infeliz), se torna definitivamente impossível de recuperar. Reforçando ainda esta ideia, pode ler-se nestas mesmas passagens do final do Canto VIII: “Não há, de facto, esconderijo/ para um homem que está feliz./ E mais facilmente é caçado um cidadão apaixonado/ que um coelho em campo deserto” (*Ibid.*: 359). No entanto, o que se descreve nesta passagem não poderia ter acontecido a Bloom, uma vez que, como afirmara o narrador logo no início do relato da viagem, “Bloom não parte de Lisboa feliz, o que já não é mau” (*Ibid.*: 33). Ainda a respeito da relação entre pessimismo, lucidez, ingenuidade e ironia, encontramos, no canto VII, a seguinte passagem: “A ignorância e a ingenuidade são acontecimentos/ sincronizados./ Cada dia feliz come já lentamente/ a tua alegria. Eis aquilo a que se chama lucidez. Ingenuidade com ironia/ não é a solução, mas é quase perfeito” (*Ibid.*: 322). Dos versos transcritos, destacamos uma expressão que vai ao encontro da posição lúcida, irónica e não ingénua que Gonçalo M. Tavares reivindica para o escritor deste século XXI: a noção de lucidez enquanto “ingenuidade com ironia” (*Ibid.*: 322), a combinação quase perfeita. Duas estâncias mais adiante, e sintetizando esta posição mais pessimista (ou, pelo menos, não ingenuamente otimista), Bloom diz ao sábio Shankra: “O mundo só por momento não é nocturno” (*Ibid.*: 323). No episódio em que Bloom presente, através da “ligeira melancolia” (*Ibid.*: 359) que trouxe da Europa, que algo de negativo se aproxima vindo das intenções de Shankra, existem outras passagens que importa olhar com atenção, uma vez que nos dão conta da posição de Gonçalo M. Tavares em relação à potencial maldade do ser humano sobre a qual temos vindo a falar.

Na estância 84 deste Canto VIII, diz-nos o narrador da viagem: “De facto, Bloom já o sabe há muito:/ somos inseparáveis do nosso pior./ Pode-se fingir durante anos, mas cada um é inseparável da sua maldade./ (...) A vida é desleal para os vivos/ porque ninguém se conhece por completo” (Tavares, 2010: 358).⁸ Na estância seguinte, continua a reflexão acerca da origem e a natureza da maldade nos seres humanos: “Não se enterra a maldade – eis no que reflecte Bloom –,/ ela é apenas interrompida. O coração é/ uma miniatura a colocar/ próxima da cobiça (...)/os reinos e os homens começam por intermédio da força que têm/ e ainda da fraqueza que fingem” (*Ibid.*: 358). No final do Canto IX, o narrador volta a refletir sobre o Mal e o Bem: “De facto, a bondade não é exclusiva dos homens bons,/ o que baralha muito” (*Ibid.*: 400); “Bloom, por exemplo, é bom e mau./ E também (como os chineses) conhece a via do meio” (*Ibid.*: 400).⁹ A este respeito, Gonçalo M. Tavares, em entrevista a *Babelia*, refere-se a esta dificuldade em definir com exatidão as fronteiras entre a bondade e a maldade no ser humano: “Una persona puede vivir 80 años de bondad y tener un día de maldad, matar a alguien” (Harbour, 2016). De acordo com o escritor, devemos, pois, estar atentos a essa potencial maldade que existe em cada ser humano, que habita não apenas no outro, mas também em nós mesmos.¹⁰

⁸ Na estância 89 do canto IX, esta ideia surge reiterada, desta feita em resposta à pergunta da estância 88, “Quem é Bloom?” (Tavares, 2010: 399): “É um organismo que tem tudo em potência./ Pode ser santo, ou vender anjos roubados/ à igreja de um padre que salva./ Os homens têm fome, e quando têm medo fogem e nessa fuga pisam o/ chão ou outros animais. O amor existe,/ mas não num ser vivo que se move./ O inesperado insinua-se no que parece definitivo/ e ninguém se conhece antes de morrer. Amén.” (*Ibid.*: 399).

⁹ Também em *Breves Notas Sobre Ciência* o autor escreve, entre parêntesis: ““(Pensar nos opostos. No mal e no bem. Na exactidão e na falha. No alto e no baixo)” (Tavares, 2006: 65). E no início de *Uma Viagem à Índia*, em relação a este alto, baixo e também à “via do meio” (Tavares, 2010: 400), o narrador afirma: “É indispensável tornar conhecidas acções terrestres/ com o comprimento do mundo e a altura do céu,/ mas é importante também falar do que não é assim/ tão longo ou alto” (*Ibid.*: 32).

¹⁰ A este respeito, iremos, num momento posterior da nossa dissertação, analisar mais pormenorizadamente a relação que a potencial bondade ou maldade do ser humano mantém com a área cinzenta da responsabilidade moral e a sua presença no mundo pós-moderno. Em *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, Bauman refere que a nova perspetiva pós-moderna inaugura uma mudança “na nossa concepção ortodoxa da moralidade e da vida moral” (Bauman, 2007: 13), afirmando que esta nova tese se afasta “fundamentalmente do velho e, no seu conjunto, estéril debate sobre a «bondade essencial» dos seres humanos. «Ser moral» não significa que sejamos «bons», mas que utilizamos a nossa liberdade de autores e/ou actores como uma escolha entre o bem e o mal” (*Ibid.*: 13). De igual modo, Bauman acrescenta que todos nós “somos portadores de responsabilidades morais (as da escolha entre o bem e o mal) muito antes de estas nos serem atribuídas ou de as assumirmos através de contratos, cálculo de interesses ou adesão a uma causa” (*Ibid.*: 14). Em face disto, o autor conclui que “o domínio da responsabilidade é sempre incerto: excedemos tão facilmente como não chegamos a cumprir as exigências da «acção responsável». A vida moral é uma via de incerteza interminável. Constrói-se com tijolos de dúvidas cimentados com argamassa de auto-recriminação” (*Ibid.*: 14, 15).

Igualmente nas estâncias finais deste canto IX, afirma-se a respeito de Bloom: “Está vivo e, por isso, é menos ingênuo,/ não é santo nem sábio; é um corpo e move-se, nada mais.” (Tavares, 2010: 401). Bloom, então, apesar de tudo, mudou: regressa menos ingênuo, mais desencantado (e entediado) consigo, com o ser humano e o mundo em que vive. No final da obra, no canto X, na estância 139, já depois do assassinato da prostituta perpetrado por Bloom, apresentam-se alguns dos motivos que levam à maldade humana e ao impulso de matar:

Nos homens que matam existe um certo orgulho
temporário muito próximo da sensação de imortalidade
que manuais religiosos descrevem com pormenor.
Demónios, um morcego que bate na cara de uma rapariga,
Um homem que procura nas cinzas uma moeda fraca,
Uma data a excluir do mundo pois aí morreu
Quem era amado, uma gastronomia psíquica que
faz loucos sucessivos, a conclusão do tédio,
40 000 nomes têm a maldade e metade deles esta escondida
Numa lâmina, no metal e nas pedras.
(Tavares, 2010: 450)¹¹

Vemos nesta passagem que a maldade pode surgir nos homens sob as mais variadas formas. No caso do herói Bloom, o aparente motivo será “a conclusão do tédio” (Tavares, 2010: 450), um dos temas centrais desta obra de Tavares que oportunamente teremos oportunidade de analisar em pormenor, no último capítulo do nosso trabalho. Para já, importa referir que Bloom mata a prostituta parisiense de forma intempestiva e irrefletida, agindo a sangue frio, com ferocidade e violência – de repente, libertando a angústia e a frustração que se acumulavam dentro de si e que o narrador, na estância 134, descreve como “longos dias sem vontade de agir” (*Ibid.*: 448). A respeito da ligação entre o ato impulsivo de violência e o sentimento de tédio, Lars Svendsen diz-nos: “The chaos and violence is what moves one from boredom to life, awakening oneself. Providing life with some sort of meaning (Svendsen,

¹¹ Em *O Torcicologologista, Excelência*, as duas excelências em diálogo falam precisamente acerca da relação ao tédio e à lucidez. Neste diálogo, intitulado “Acidente e tédio”, um dos intervenientes afirma: “O acidente é a interrupção negativa do tédio, o prazer é a interrupção positiva do tédio” (Tavares, 2015: 184). No seguimento do diálogo e da troca de ideias relativamente à natureza do tédio, eis que se chega à seguinte conclusão: “- Eis, no fundo, o grande desejo humano: sermos pelo menos mortais entediados. Que o acidente não apareça na tua vida!, eis o que desejamos a quem amamos.
- Tornamo-nos em mortais pouco ambiciosos. É o que é, Excelência.
- Lúcidos, meu caro. Lúcidos. É bem diferente.” (*Ibid.*: 185)

2008: 38).¹² Indo ao encontro destas palavras de Svendsen, o narrador de *Uma Viagem à Índia* fala-nos dos motivos que impulsionam este ato inesperado de Bloom: “O que se faz quando nada se sente é brutal/ e as circunstâncias arrancam-nos dos bons conselhos” (Tavares, 2010: 448). O bom conselho, neste caso, seria o mesmo que o próprio Tavares refere na entrevista a Carlos Vaz Marques: “O tédio é uma sensação muito importante. Se eu tivesse de aconselhar alguma coisa para a escola, em geral, seria que se ensinasse a lidar com o tédio” (Marques, 2010: 84).

A propósito de lucidez no ato de escrita, Gonçalo M. Tavares diz-nos que “o que [lhe] agrada muito é que de uma forma simples as pessoas percebam melhor. Perceber melhor, ser mais lúcido” (Marques, 2010: 32). O que aqui temos é, então, a ideia de que o escritor e o texto devem ter a capacidade de “aumentar a lucidez” (Terron, 2007) do leitor. A respeito desta ideia, Gonçalo M. Tavares descreve o livro não só como “uma máquina de lentidão mas também de isolamento, pensamento e silêncio” (Oliveira, 2011), que favorece o pensamento ponderado, claro e, logo, lúcido. É isto que Gonçalo M. Tavares pretende com a sua escrita. Neste sentido, o autor diz-nos interessar-se por “frases que são aparentemente muito simples. Se as lermos a correr, a cem quilómetros/hora parecem uma coisa. Mas se pararmos e olharmos atentamente vemos que há ali uma complexidade muito grande” (Marques, 2010: 32). Para Tavares, então, “a lentidão dá esta estranheza e esta perplexidade” (*Ibid.*: 32) essencial para não nos deixarmos iludir pela aparente simplicidade do que nos rodeia. A lentidão e o silêncio que se encontra no livro e no ato de leitura são, deste modo, imprescindíveis para a construção de um pensamento mais lúcido, mais esclarecido e ponderado. Por isso, Tavares acredita que “é preciso desacelerar para ver exatamente aquilo que está a acontecer” (*Ibid.*: 32). E essa é, portanto, a função do escritor do século XXI, segundo Gonçalo M. Tavares: alguém que desacelera o mundo através da escrita, que promove a lentidão que possibilita a observação atenta e lúcida sobre as coisas, que instiga uma determinada reflexão e desperta a consciência da ambiguidade e da complexidade que, de outra forma, nos estaria velada, em especial num mundo que se rege pela noção de extrema

¹² Neste sentido, lembremos o que Kierkegaard afirmou acerca da relação entre o tédio e a maldade no seu ensaio “Rotation of Crops”, incluído em *Either/Or* (Kierkegaard, 1992): “Since boredom advances and boredom is the root of all evil, no wonder, then, that the world goes backwards, that evil spreads. This can be traced back to the very beginning of the world. The gods were bored; therefore they created human beings. Adam was bored because he was alone; therefore Eve was created. Since that moment, boredom entered the world and grew in quantity in exact proportion to the growth of population” (Kierkegaard, 1992: 171).

velocidade, onde tudo se passa de forma demasiado rápida e onde tudo parece ser fugaz e volátil. Em *Uma Viagem à Índia*, o narrador reflete acerca desta desaceleração do ato de observação lúcida, logo no início do Canto IV: “Como a estaca de madeira que marca/ um limite importante, a lucidez é uma/ qualidade que modera os movimentos. E/ Bloom é um homem lúcido” (Tavares, 2010: 167).

A respeito da sua função enquanto escritor, Gonçalo M. Tavares, afirma: “O meu trabalho é iluminar palavras, fazer uma escrita que não tenha palavras a mais, totalmente seca” (Trigo, 2014), algo que, de acordo com o autor, “não tem a ver com uma exatidão matemática” (Trigo, 2014), mas é “uma exatidão ambígua, que que leva a milhares de interpretações” (Trigo, 2014). Ora, “esta lucidez não é necessariamente uma clarificação do mundo” (Maques, 2010: 32), podendo inclusivamente acontecer o contrário, como explica o escritor: “Muitas vezes o investigar é um processo em que aquilo que nos parecia claro e evidente se torna mais obscuro, mais complexo” (*Ibid.*: 32).¹³ O pensamento lúcido não é, portanto, aquele que clarifica a realidade, podendo mesmo torná-la mais obscura e mais complexa. Consideramos que o autor pretende afirmar que a lucidez não facilita propriamente a interpretação do mundo, nem permite desvendar os seus mistérios. No entanto, para Tavares, a reflexão que se afasta da simplificação excessiva dos fenómenos é necessária na construção de uma visão lúcida e não ingénua, em especial num século complexo e caótico como aquele em que o escritor vive, pensa e escreve. Como lapidarmente nos lembra Gonçalo M. Tavares, “há coisas que não são para compreender até ao grama” (*Ibid.*: 33).¹⁴

Numa visão de conjunto do universo ficcional do autor, percebe-se, então, que existe nos “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”, por um lado, um mundo intimidante, assustadoramente vasto e distante d’*O Reino* e, por outro, um mundo mais reconfortante, próximo e lúdico d’*O Bairro* (composto por livros de capas com várias cores, a contrastar com

¹³ No que diz respeito ao ato de pensar a complexidade do mundo contemporâneo, Edgar Morin, num texto intitulado “Compreender o mundo que aí vem” (Morin, 2011), diz-nos precisamente que “a inteligência que só sabe separar quebra a complexidade do mundo em fragmentos disjuntos e diminui as oportunidades de compreensão e reflexão. Assim, quanto mais os problemas se tornam planetários, mais se tornam impensados; quanto mais a crise progride, mais progride a incapacidade de pensá-la (Morin, 2011: 14). Deste modo, segundo Edgar Morin, é imperativo possuir “essas múltiplas sensibilidades à ambiguidade, à ambivalência (ou à contradição), à complexidade” (*Ibid.*, 2011: 15) para compreender o complexo mundo onde vivemos. Num outro momento do nosso trabalho iremos aprofundar a relação que esta visão de Edgar Morin mantém com o pensamento e a escrita de Gonçalo M. Tavares.

¹⁴ A respeito do ato de estar vivo e o mistério do mundo, Gonçalo M. Tavares escreve, em *Breves notas sobre o medo*: “Com os dois pés não apenas pousados no Mistério, mas nele como que afundados (...), eis que avanças o tronco tentando que pelo menos as mãos estejam fora do alcance dessa forma de que não conheces origem nem limites” (Tavares, 2007: 65).

o preto ominoso das capas dos romances d' *O Reino*). *O Bairro*, onde vivem personagens como *O Senhor Valéry*, *O Senhor Juarroz*, *O Senhor Brecht* ou *O Senhor Calvino*, institui um mundo ficcional mais familiar e mais luminoso, no qual encontramos um humor mais despreocupado e uma ironia de contornos mais lúdicos. Nos livros que compõem esta série, encontramos uma ficção que ri do mundo, das situações que descreve e de si mesma, evitando as questões de maior densidade filosófica ou antropológica, ficcionalmente formuladas em romances como *Jerusalém* ou *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, nos quais existe uma tensão que não se resolve, em que o garrote não desaperta e o nó que nos deixa na garganta não se desata com facilidade. Neste mundo mais lúdico dos Senhores, o humor marca sempre a sua presença e a ironia à qual se associa dirige o nosso espanto para o riso, mas também para a reflexão, como é hábito (e objetivo último) da escrita de Gonçalo M. Tavares.

Poderíamos, então, afirmar que, na escrita de Gonçalo M. Tavares, não existe otimismo sem cautela, sem lucidez e sem equilíbrio – um balanço que é conseguido pela prevenção irónica da frase que faz pensar para além do puramente humorístico ou lúdico. No que diz respeito ao pessimismo, apesar de Tavares ter construído um mundo romanesco pleno de desilusão e negrume nos livros da série *O Reino*, apenas por uma vez se aproximou desse registo em *Uma Menina Está Perdida No Seu Século à Procura do Pai* (Tavares, 2014), romance que nos traz, de novo, a temática dos horrores vividos durante a Segunda Guerra Mundial, do totalitarismo nazi e do Holocausto Judeu. No entanto, a história que este último livro nos traz não exclui o vínculo emocional entre os protagonistas, uma menina perdida com trissomia 21 e um homem que a decide ajudar a encontrar o pai, uma afetividade que está ausente de livros como *Um Homem: Klaus Kump* ou *A Máquina de Joseph Walser*. Em suma, apenas nestes livros o pessimismo é irreduzível, enquanto que, nas suas restantes obras, intui-se sempre uma redenção pelo otimismo, ainda que marcado pela ironia, tipicamente ambivalente e ambígua, que induz o leitor a ponderar e a refletir sobre o lado penumbroso do texto.

Em Gonçalo M. Tavares, tanto podemos detetar a cisão explícita entre o pessimismo d' *O Reino* e o otimismo (não eufórico, não ingénuo) d' *O Bairro*, como podemos encontrar uma combinação de ambos numa mesma obra, como acontece em *Uma Viagem à Índia*, na qual temos, por um lado, uma ironia e um humor mais pessimistas, aliados a uma certa melancolia contemporânea da qual a viagem de Bloom traça um itinerário e, por outro, uma faceta mais lúdica, nas passagens que relatam algumas das peripécias cómicas e burlescas

vividas pelo protagonista, como é o caso do seu inusitado encontro e confronto com os quatro ingleses que lhe armam uma cilada, mas acabam por fracassar. Como reconhece o próprio autor, *Uma Viagem à Índia* “tem algumas das passagens mais divertidas que já escrevi” (Marques, 2010: 36). No entanto, Bloom, protagonista desta singular viagem, “não parte de Lisboa feliz, o que já não é mau” (Tavares, 2010: 33). Ou seja, não se deixa dominar pelo que o narrador apelida de “ingenuidade/ trôpega dos felizes” (*Ibid.*: 359), uma vez que se faz sempre acompanhar por uma “ligeira melancolia [que] permite a existência/ de sítios recatados” (*Ibid.*: 359), a tal “tristeza que havia trazido da Europa” (*Ibid.*: 359) e que lhe permite escapar à emboscada de Shankra, o falso sábio que lhe queria roubar os exemplares de Séneca e de Sófocles que trouxera consigo na viagem. No entanto, ao encaminhar-se para o final da sua aventura, já no canto X, Bloom deixa-se finalmente vencer pelo cansaço, no derradeiro momento em que a tristeza e melancolia que o protegiam se viram contra ele, fazendo-o tropeçar e cair num irremediável e “definitivo tédio” (*Ibid.*: 456), última palavra do itinerário de uma melancolia contemporânea da qual “o nosso herói” (*Ibid.*: 32) não consegue, afinal de contas, escapar – nem mesmo no país místico que pensava ser a Índia.

Já dizia o “seu” Séneca, em duas passagens das *Cartas a Lucílio*: “Ainda que atravesses a vastidão do mar, ainda que, como diz o nosso Virgílio, *as costas, as cidades desapareçam no horizonte*, os teus vícios seguir-te-ão onde quer que tu vás” (Séneca, 1991: 104); “Temos de viver com essa convicção: não nascemos destinados a nenhum lugar particular, a nossa pátria é o mundo inteiro! Quando te tiveres convencido desta verdade, deixará de espantar-te a inutilidade de andares de terra em terra, levando para cada uma o tédio que tinhas à partida” (*Ibid.*: 105). Será, então, caso para dizer que a melancolia e a tristeza que traz da Europa salvam Bloom da maldade, atuando como um pressentimento que o afasta do perigo (tal como acontece no início da viagem, em Londres, com os criminosos ingleses que lhe querem fazer mal), mas não o conseguem salvar de si mesmo, nem do tédio que sente e que se intensifica cada vez mais ao longo da viagem.

Em Tavares, encontramos, pois, um humor lúcido, não ingénuo nem tropegamente feliz. Na sua escrita, o lúdico é agudamente lúcido. Essa é, pois, a função da ironia que desmascara, que desconstrói a frase e o pensamento, que os vira do avesso e nos mostra algo surpreendente, que nos pode fazer rir e pensar. No seu registo mais lúdico, encontramos então uma ironia que pode ser desarmante, mas não destrutiva, uma ironia que funda uma reflexão e provoca o pensamento. Esta é, aliás, uma das principais características da chamada ironia

pós-moderna, uma ironia autoconsciente e autorreflexiva, que sabe que nem ela própria está a salvo da ambiguidade e da ambivalência que instabilizam as fundações do mundo contemporâneo. Na ironia d'*O Bairro*, o riso é seguido de assombro, de um franzir de sobrolho, terminando num silêncio longo de reflexão. Na série *O Reino*, há uma ironia mais cáustica, mais mordaz, terrível e cruel, própria do ambiente que se pretende descrever e da reação que se pretende causar no leitor.

A ironia cria também a distância necessária que Tavares defende para a relação entre o escritor do século XXI e o mundo contemporâneo, uma relação que se transforma assim em ficção, em ideias com história, questionando, causando perplexidade a partir daquilo que é aparentemente simples, e provocando reflexão sobre o essencial da realidade humana. Em *Uma Viagem à Índia*, aliás, fala-se, logo no começo, deste mesmo uso contemporâneo da “velha ironia/ que por vezes utilizaremos para evitar rir às gargalhadas, ou chorar” (Tavares, 2010: 38).

Esta função da ironia é denominada por Linda Hutcheon, em *Irony's Edge* (Hutcheon, 1994), como “distancing” (Hutcheon, 1994: 49), numa reflexão em que a autora canadiana menciona alguns dos seus pontos positivos ou negativos: se, por um lado, a distância criada pela ironia pode ser vista como “non-committal, the inferred refusal of engagement and involvement” (*Ibid.*: 49) ou encontrar-se ainda associada à “indifference (...) or even Olympian disdain and superiority” (Hutcheon, 1994: 49), por outro, ela pode também ser vista “as a means to an new perspective from which things can be shown and this seen differently” (*Ibid.*: 49). Com efeito, esta descrição da ironia como potencialmente portadora de novos sentidos e novas perspectivas vai ao encontro do que Tavares afirmou acerca da capacidade de a ironia possibilitar a leitura do “outro lado do que se está a dizer” (Tavares, 2010: 33), algo que, de acordo com a visão o autor, só é possível através do distanciamento por ela permitido. Estas novas perspectivas abertas pela ironia são referidas por Hutcheon como “refusing the tyranny of explicit judgements” (Hutcheon, 1994: 50). De acordo com a autora, esta posição irónica assume o carácter provisório e contingente de qualquer afirmação e rejeita quaisquer assunções categóricas e rígidas de “Verdade”, uma característica que a autora considera “demystifying” (*Ibid.*: 52): “[Irony’s] laconic reticence would then be interpreted as an undogmatic alternative to authoritative pronouncements (...)” (*Ibid.*: 51).

Na obra de Gonçalo M. Tavares, observamos também frequentemente esta função desmistificadora da ironia que se relaciona com o que o autor chama de “anti-

fundamentalismo em relação a quase tudo” (Duarte, 2013: 7). Num outro plano da análise de Hutcheon em relação aos diferentes, complexos e contraditórios usos da ironia, encontra-se a noção de ironia como “self-protective” (Hutcheon, 1994: 50), uma função que parece reconduzível à concepção do “velho método/ de aplicar uma distância ao mundo” (Tavares, 2010: 37). De acordo com Hutcheon, a perspectiva da ironia como “self-protective is to suggest that irony can be interpreted as a kind of defense mechanism (...)” (Hutcheon, 1994: 50). Outra função da ironia em Gonçalo M. Tavares, que poderá estar relacionada com o expediente irónico como “distancing” e “self-protective” de que nos fala Linda Hutcheon, é a ironia que surge em *Uma Viagem à Índia* em conjunto com o humor para “desloca[r] e boicota[r] a tensão” (Mexia, 2010), criada em determinados momentos mais graves e sérios da narrativa, sem nunca esquecer, no entanto, a literatura enquanto lugar privilegiado para o exercício de uma observação vigilante, como já tivemos oportunidade de mencionar anteriormente.

Falando a respeito da relação entre ironia e humor, Linda Hutcheon identifica também uma função lúdica: “When viewed favorably, this is seen as the affectionate irony of benevolent teasing; it may be associated as well with humor and wit, of course, and therefore be interpreted as an estimable characteristic of playfulness” (Hutcheon, 1994: 49). Estas características da função lúdica da ironia podem encontrar-se nos livros dos Senhores, no mundo mais luminoso e encantado da série *O Bairro*. No entanto, e como já referimos, mesmo neste mundo mais lúdico, a ironia usada pelo autor não é, ao contrário do que afirmam alguns críticos desta dimensão mais humorística ou cômica da ironia, “irresponsible, empty, even silly” (*Ibid.*: 49), uma visão que Hutcheon identifica como sendo herdeira do “European romanticism, nurtured in later nineteenth-century moralism, and allowed to flourish in certain aspects of twentieth-century modernism” (*Ibid.*: 49). Nessa mesma linha, Gilles Lipovetsky fala-nos de um sentido de humor pós-moderno que, diferentemente da ironia e humor irresponsáveis ou “trivializing” (*Ibid.*: 49), “decorre da reflexividade, da hiper-consciência narcísica, libidinal e corporal” (Lipovetsky, 1994: 135), um tipo de humor irónico que “faz rir sem deixar nunca de se analisar, dissecando o seu próprio ridículo” (*Ibid.*: 135). É, então, desta forma que poderemos entender o modo como a ironia e o humor se aliam em confluente cumplicidade na poética de Gonçalo M. Tavares, e surgem com grande força em *Uma Viagem à Índia*, em especial no percurso identitário e nas excursões filosóficas da sua personagem principal, o herói individualista Bloom.

A respeito do excesso de maldade e crueldade que existiu no século XX e que marcou para sempre o percurso do homem moderno e pós-moderno, Gonçalo M. Tavares refere, em *Breves Notas sobre o Medo* (Tavares, 2007): “Trata-se de introduzir o Bem no Mal para corrigir a concentração dos ingredientes do que já aconteceu e não queres que se repita” (Tavares, 2007: 7). O importante é, então, que o “Mal” em excesso, que provocou estragos no passado, deixe de existir, contrabalançando-o com a introdução de uma maior quantidade de “Bem”, tal e qual os reagentes numa experiência científica. No entanto, estas emoções básicas e estes princípios não são substâncias químicas, pelo que não podemos lidar com eles dessa forma, como conclui o autor: “O perigo, porém, dessa tentativa é que um e outro têm por fora a mesma cor, iguais qualidades físicas, por vezes uma fisionomia copiada uma da outra” (*Ibid.*: 7). Neste ponto, Tavares diz-nos que a aparência exterior do Bem e do Mal pode ser enganadora, uma vez que eles conseguem ser, por fora, idênticos. E mais ainda: “(...) porque um no outro se dissolvem, como duas substâncias que houvessem perdido a noção das leis e das conveniências” (*Ibid.*: 7). Esta ideia de que Mal e Bem podem ter fisionomia indistinta e se podem, conseqüentemente, dissolver pode ser encontrada em diversas passagens de *Uma Viagem à Índia*, que transcreveremos e analisaremos em seguida.

No Canto VII, estância 83, Bloom afirma: “Os homens são o que são. Nem os líricos são assim/ tão passivos (mesmo estes, veja-se, são incapazes de oferecer o seu coração/ ao garfo dos outros).” (Tavares, 2010: 322). Duas estâncias a seguir, Bloom continua, falando do aperfeiçoamento do ódio pelos homens em guerra: “Os exércitos aperfeiçoam o ódio; e o progresso é, em quase todo o mundo, uma seta/ com pontaria. Nenhum tiro ganhou moralidade/ com os séculos: uma explosão é um momento primitivo/ que se repete. Os actualizados aviões deixam/ a velha morte num saco preto” (*Ibid.*: 323). Concluída essa mesma estância 85, surge uma metáfora: “Um charco de água suja/ lava a laranja que o distraído ingénuo devora” (*Ibid.*: 323). Nesta passagem, encontramos a ideia de que este mundo não é lugar seguro para os ingénuos, ignorantes do que se esconde por detrás das aparências, uma perspectiva que leva o narrador, na estância final deste canto VII a aconselhar Bloom: “Bem mais importante que afinar a bondade,/ é, afinal, não deixar enferrujar o que nos salva/ porque é isso que mata quem connosco compete:/ saber artes marciais, degolar com discrição” (*Ibid.*: 324). Assim termina o Canto VII, com uma nota irónica do narrador dirigida novamente à sua personagem: “Não penses pois, Bloom, que ainda vais a tempo/ de ir a uma bonita estreia de cinema” (*Ibid.*: 324). No penúltimo Canto da obra, já depois do regresso de

Bloom da Índia, numa (nova) fuga, marcada pela profunda desilusão em relação ao que lá encontrou (e enfrentou), o narrador oferece-nos mais uma impressionante imagem: “Um homem ruidoso/ acende um fósforo, e mostra o fogo a uma das borboletas/ que não fugiu. Encostado ao fogo o bicho/ derrete-se num segundo,/ e alguém, com cinismo, abre então as mãos/ para que as pelas cores não caiam no solo” (*Ibid.*: 382). Esta breve mas intensa imagem é rematada com uma conclusão pessimista que, aliás, caracteriza boa parte destes dois últimos Cantos de *Uma Viagem à Índia*, já depois de a ilusão ter sido desfeita, após o malfadado encontro com o sábio oportunista Shankra: “(...) não há cores no mundo, eis o indício/ – a imaginação inventa cores para impedir o tédio,/ mas um simples fósforo prova que tudo/ está terminado tudo está no seu último sítio/ quando a cor negra surge” (*Ibid.*: 382, 383). E umas estâncias adiante, emergem novas imagens que refletem o que de mais cruel e injusto, e mais real, existe no mundo:

Perto daí (ou talvez longe) uma casa continua às escuras:
o pai ainda não voltou. E também aí há mundo.
A menina chora porque lhe dói o estômago e nem sequer há luz
para ela ver que nada existe na mesa.
A menina cai, e a mãe diz que quando o pai volta
a levantará do chão – mas o pai não volta.
Há muito mundo, decadente e desesperado,

Mórbido, demasiado misturado, feito de promessas
que falham e de demasiados imprevistos. Nada bate a horas
certas os relojoeiros tentam endireitar o tempo
mas nada resulta: quando se conserta de um lado do mundo,
no outro, um novo desastre é inaugurado.
(Tavares, 2010: 383, 384)

Todas as passagens que acabámos de transcrever confirmam aquilo que Bloom já sabia desde o início e que se pode resumir nas seguintes palavras do narrador, dirigindo-se à personagem, logo no Canto II da obra, nas estâncias 30 e 31: “Não penses que o mundo tem para ti um rosto,/ uma fisionomia de dócil empregado de mesa/ ou de mulher bela;/ a vida – e o mundo a que está agarrada – tem sim um focinho.” (Tavares, 2010: 84); “Em média: as pessoas aperfeiçoam mais os engenhos/ mecânicos da corrupção e das traições mesquinhas/ que os da hospitalidade (...)/ Há muitos perigos no mundo/ – terás pois (não te aborreças já) a tua bela parte” (*Ibid.*: 84). Apesar de todos os perigos que se escondem no mundo, um pouco por todo o lado, apesar da enganadora fisionomia que apresentam, Bloom ainda “fala da procura de uma alegria íntima, (...) “uma alegria mística/ que não resulte de um naufrágio. (...) Enfim, uma alegria espiritual mas que exista” (*Ibid.*: 85). Já na estância 64 do Canto I, o

protagonista dissera aos londrinos com quem se cruzou que, na Índia, “procurava uma alegria nova/ ou, se possível, várias” (*Ibid.*: 52), num equilíbrio interessante entre “alegria que misturasse prazeres/ de animal doméstico alimentado em prato/ com os de animal selvagem e bruto que se alimenta/ dos ataques imprevistos que na floresta faz às vítimas/ mais fracas” (*Ibid.*: 52) – aquilo que o próprio denomina de “tédio surpreendente” (*Ibid.*: 52).

Retomando a questão da natureza humana e do pessimismo antropológico em Gonçalo M. Tavares, podemos ler, no canto V de *Uma Viagem à Índia*: “Os homens estão desolados e com insónias./ Tomam comprimidos e dizem/ versos belíssimos, mas esquecem-se de regar/ as plantas. (...) É feio e ficou, eis o Homem” (Tavares, 2010: 222). Algumas estâncias depois, é novamente referida a relação ambígua e ambivalente entre o ser humano no século XXI e o binómio Bem/Mal: “Os homens bonzinhos são o alimento dos anjos/ que desistiram há muito do jejum./ Postais de figuras de santos estão amontoados/ na carteira e misturados com uma lista de prostitutas de luxo,/ e respectivos telefones” (*Ibid.*: 224). Adentrando-se na relação entre homens, animalidade e tecnologia, diz-nos o narrador-timoneiro da viagem, revelando uma vez mais a antropologia sombria presente ao longo de todo o texto de Tavares: “Traçámos uma diagonal entre a besta e a máquina:/ avançámos por aí. O talhante habilidoso,/ diante das grandes carnes, tem dificuldades/ em acender um fósforo” (*Ibid.*: 225). Neste Canto V, têm lugar igualmente afirmações irónicas que analisam, com precisão e sentido crítico, a realidade em pleno século XXI: “Somos muito felizes. Nas análises, a urina/ nada acusa, e o sangue não é tirado à força com uma espada/ como acontecia nas batalhas de séculos anteriores;/(...) O estado preocupa-se com a tua saúde/ e, progresso enorme, manda as boas-festas pela televisão” (*Ibid.*: 228); “Tolerância,/ respeito, leis serenas: a cidade vista de cima/parece um lago, tão calma que está./ É tão perfeita que não se percebe como é que os animais/ da floresta não se mudam todos para cá” (*Ibid.*: 228). Na estância 60, diz-nos o narrador, num tom nitidamente irónico: “Mas não sejamos pessimistas. Até os pintores/ dizem estar a surgir, por estes tempos,/ um cesto cheio de novas cores” (*Ibid.*: 229). Logo na estância a seguir, conclui com uma nota negativa que salienta a preponderância da “cor negra” (*Ibid.*: 229):

Porém, pese embora a tecnologia e, na pintura, os novos
movimentos de vanguarda
a cor negra mantém-se distribuída pelo mundo.
E esta cor que fica no campo depois de um massacre
é, entre os homens, a mais antiga,
disso não haja dúvida.

(...)
Inventaram-se as vacinas, sim, mas a brutalidade
é anterior a essa data. (Tavares, 2010: 229)

Seguindo esta linha de pensamento, o narrador continua a avisar Bloom quanto à indecifrável fisionomia da maldade: “Os maiores crápulas são os de falas mansas,/ não te deixes enganar./ Só o gado é doce e rústico, só os lentos são simpáticos./ Goethe disse: só os crápulas são modestos” (Tavares, 2010: 230).

Em relação à questão da memória e à herança do século XX, existe uma passagem do quarto episódio do documentário *O tempo e o modo*, emitido pela RTP2 no dia 31 de Maio de 2012, no qual o escritor utiliza o revelador termo “humanesco” (Castanheira, 2012) para qualificar algo que considera “repelentemente humano” (Castanheira, 2012): a utilização da nossa inteligência, para a violência” (Castanheira, 2012), como no caso dos acontecimentos brutais que definiram a história do século XX. Como consequência desses atos bárbaros, Gonçalo M. Tavares afirma que já não é possível ser ingénuo ao ponto de acreditar que a inteligência se encontre exclusivamente coligada com a bondade. E é por isso também, alerta o autor, que temos que estar vigilantes, não só em relação à potencial maldade de outros, mas também em relação à nossa própria tendência para o mal, de modo a que esses momentos catastróficos do século passado não voltem a acontecer. É essa reflexão que encontramos, de forma mais consistente, nos romances da série *O Reino*, que tematizam a violência humana, o medo e o poder da máquina que domina o mundo do homem (como os tanques de guerra que invadem a cidade). Estes temas são, pois, o substrato temático obsessivo destes romances, que deixam de lado o mundo lúdico e solar e a cartografia utópica de *O Bairro* e nos trazem uma visão mais crua e desapiedada da realidade que, segundo afirma Luís Mourão, “nos olha e pensa onde não nos queremos olhar nem pensar” (Mourão, 2012: 61). De acordo com Mourão, “a matéria prima dos “Livros pretos” é o mal. Também aí há jogos lógicos, *non-sense* e ironia, mas a consequência disso raramente é o riso, antes uma espécie de horror imperturbável, com as suas veredas de violência e de normalidade asfixiante” (*Ibid.*: 48). No caso de *Uma Viagem à Índia*, poderemos afirmar que, apesar do desalento e do desencanto com que o protagonista da obra termina a sua viagem (só, abandonado e outra vez fugitivo), o negrume e a crueza que caracterizam os romances d’*O Reino* já não se fazem sentir de forma tão intensa, muito por culpa do uso da “ironia contemporânea” (Tavares, 2010: 39) e do humor, demonstrando que “Bloom é alguém que não se leva a sério” (Mexia, 2010). Existem, no entanto, como podemos ver através da análise de alguns versos dos Canto IX e X da obra, momentos de puro

desencanto e desalento que ameaçam desequilibrar a personagem de Bloom e quebrar a máscara da indiferença que parece transportar consigo ao longo de toda a viagem. Logo no início do Canto I, o narrador oferece-nos uma imagem que ilustra esta incapacidade de usar a ironia, quando se está demasiado próximo (ou mesmo debaixo) de uma catástrofe:

Por cima da catástrofe, de um ponto de vista aéreo,
o homem é capaz de ironizar,
porém, já debaixo da catástrofe,
debaixo dos seus escombros
a ironia será a última a aparecer
depois da acção instintiva de defesa,
do desespero que ainda emite ordens e tentativas,
e do último grito que assinala o fracasso.
(Tavares, 2010: 37)

Como vemos, a proximidade da catástrofe não é compatível com o ato de ironizar, e é isto que sucede precisamente no caso de Bloom no final da obra, já depois do fracasso e de mais uma tragédia o ter transformado de novo num assassino em fuga. Com efeito, não existe ironia em nenhuma destas palavras que retratam um homem desapontado e resignado a um final infeliz: “E eis que aqui vai/ um homem que amou, sofreu e matou: quem o quer/ ouvir? Ninguém. E a noite intensa prossegue” (Tavares, 2010: 455).

Como vemos, vigora, no projeto literário de Gonçalo M. Tavares, uma enorme preocupação com a relação problemática entre homem contemporâneo e a herança do século XX, como se verifica no passo de *Uma Viagem à Índia* reminiscente do célebre *dictum* de Adorno, presente num ensaio de 1949 intitulado “Cultural Criticism and Society”, segundo o qual escrever poesia depois de Auschwitz seria um acto bárbaro: “E os poetas desapareceram./ De facto, o que alguém quis dizer,/ e tinha razão, foi que a poesia limpa e belíssima é inaceitável/ depois do que os homens fizeram a outros homens/ no século XX” (Tavares, 2010: 226).¹⁵ Deste modo, compreendemos que, na penúltima estância da epopeia de Gonçalo M. Tavares, o narrador conclua que “a ingenuidade é irrecuperável” (Tavares, 2010: 455), parafraseando assim afirmações presentes em *Critique of Cynical Reason*, do filósofo alemão

¹⁵ A célebre frase de Theodor Adorno surge já nas linhas finais do seu texto “Cultural Criticism and Society”, reunido na coleção de ensaios intitulada *Prisms*, publicada pela primeira vez em 1967. Diz-nos, então, o filósofo alemão: “Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today. (...) Critical intelligence cannot be equal to this challenge as long as it confines itself to self-satisfied contemplation” (Adorno, 1997: 34). De acordo com as palavras de Adorno, os acontecimentos bárbaros do século XX tornam impossível continuar a viver com a atitude de mera contemplação autocomplacente.

Peter Sloterdijk: “innocence cannot be regained” (Sloterdijk, 1988: 7) e ainda “consciousness-raising is irreversible” (*Ibid.*: 7). Falando de uma “enlightened false consciousness” (*Ibid.*: 5), o filósofo alemão refere a importância de um cinismo moderno, nele reconhecendo “a constitution of consciousness afflicted with enlightenment that, having learned from historical experience, refuses cheap optimism. (...) With the passing of defiant hopes, the listlessness of egoisms pervades. In the new cynicism, a detached negativity comes through” (*Ibid.*: 6).¹⁶ Também em Gonçalo M. Tavares existe, como vimos, algo que evoca esta recusa de um otimismo barato semelhante ao que refere Sloterdijk: a recusa da “ingenuidade trôpega dos felizes” (Tavares, 2010: 359) de que se fala em *Uma Viagem à Índia*, cada vez mais impossível nos nossos dias, em que o desencanto é irreversível. Em Sloterdijk, encontramos também a identificação dessa recusa de otimismo como defluência das duras lições da história e que faz emergir “the listlessness of egoisms” (Sloterdijk, 1988: 6), o homem narcísico e hedonista da pós-modernidade de que nos fala Gilles Lipovetsky em *A Era do Vazio* (Lipovetsky, 1983) e que encontramos na figura do Bloom de *Uma Viagem à Índia*, apelidado pelo seu criador de “individualista do século XXI” (Mexia, 2010).

¹⁶ Importa, a este respeito, notar que Gonçalo M. Tavares frequentemente recupera, mobiliza e interroga, em sede ficcional, questões revisitadas pelo ensaísmo cultural contemporâneo, de que é exemplo a referência à frase de Peter Sloterdijk e ao *dictum* de Theodor Adorno em *Uma Viagem à Índia*, aproximando, dessa forma, a sua poética autoral do paradigma teórico, metodológico e estilístico de origem diversa que caracteriza a área de investigação dos Estudos Culturais. Continuando com o exemplo do filósofo alemão Sloterdijk, é importante referir que Tavares reserva, no seu “ensaio ficcional” *Atlas do Corpo e da Imaginação*, uma secção à tese de Sloterdijk acerca da relação entre “velocidade, História e Natureza” (Tavares, 2013: 107).

2. A poética literária de Gonçalo M. Tavares e os Estudos Culturais: encontros e afinidades

Nos pontos anteriores deste primeiro capítulo, propusemos uma abordagem de natureza transtópica sobre Gonçalo M. Tavares e o seu universo ficcional, debruçando-nos sobre questões relacionadas com a poética autoral e as preocupações do escritor relativamente aos temas essenciais do mundo contemporâneo.

Discutimos também, ainda que de uma forma breve, alguns aspetos inerentes à obra que ocupará o lugar central da nossa análise, *Uma Viagem à Índia*, um texto ambicioso e provocante, que desafia convenções e conceções tradicionais em relação à forma e conteúdo da epopeia camoniana, concebida num período fértil em renascimentos, descobertas e redescobertas que mudaram indelevelmente a face do mundo e o rumo da história da humanidade. Nesta sua *Uma Viagem à Índia*, Tavares dá-nos a conhecer a personagem de Bloom, um herói individualista do século XXI que toma por empréstimo o nome de um herói (anti-)épico pertencente ao imaginário de uma modernidade plena de vitalidade e inquietude, em antecipação das grandes e trágicas Guerras Mundiais que estavam apenas a alguns anos de distância.

Falamos, pois, da (contra)epopeia moderna *Ulysses*, de James Joyce. Na sua viagem (mais precisamente, fuga), o Bloom de Tavares irá em busca da impossível combinação de sabedoria e esquecimento, em direção a uma Índia ideal e, portanto, ilusória, refazendo, a par e passo, o mapa da epopeia renascentista que nos relata a viagem de Vasco da Gama e sua armada à descoberta do caminho marítimo para a Índia, entre os anos 1497 e 1499. Bem a propósito desta reatualização da famosa viagem iniciática de Gama e da sua movência diacrónica, poderíamos aqui lembrar os célebres versos do soneto de Luís de Camões: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,/ muda-se o ser, muda-se a confiança;/ todo o mundo é composto de mudança/ tomando sempre novas qualidades” (Camões, 1990: 234). Iremos, mais adiante, retomar o conteúdo deste célebre soneto de Camões e relacioná-lo com a nossa análise da epopeia de Tavares, em especial a linguagem de crise do maneirismo do poeta português, que encontramos também em *Os Lusíadas* e que Gonçalo M. Tavares, significativamente, não deixa de fora da sua reconfiguração da epopeia camoniana. Importará, por ora, apenas referir que, nesta obra de Gonçalo M. Tavares, essa mudança de

tempos, vontades, qualidades e esperança é mais do que evidente e constitui uma das suas mais vincadas características.

Em relação ao escritor, ao mundo da sua escrita e ao lugar da sua escrita no mundo, procurámos discernir, através da análise das suas entrevistas e depoimentos, elementos que nos permitissem identificar o modo como Gonçalo M. Tavares se relaciona com a memória do século XX, com as lições que devemos aprender com a história mais recente da humanidade e com a reponsabilidade do escritor perante a urgência de um presente cada vez mais complexo, caótico e confuso, no qual a cada dia aumenta perigosamente a hipótese de se repetirem (de repetirmos) os mesmos erros do passado. Como afirmou o filósofo e ensaísta George Santayana em *The Life of Reason*, de 1905, “those who cannot remember the past are condemned to repeat it” (Santayana, 2005: 92). É contra esta perigosa amnésia coletiva das sociedades ocidentais que Gonçalo M. Tavares propõe um ato de literatura vigilante e lúcido, equilibrando sempre o seu pessimismo antropológico com as doses certas de ironia e humor, algo que o autor desenvolve com extrema mestria ao longo dos dez cantos da sua epopeia pós-moderna.

Ao longo destas páginas iniciais, demos, então, especial atenção às noções de literatura como investigação e “ciência individual” (Duarte, 2010: 10) que Gonçalo M. Tavares coloca em prática a cada novo título que publica. Como nos diz o autor, numa entrevista recente ao suplemento *Babelia*, “un verso piensa tanto como un pequeño comentario del filósofo más duro” (EFE, 2013); ou ainda, em entrevista ao *Jornal de Letras* em 2013, “a poesia argumenta tão bem e convence sobre determinados temas como a Filosofia. Não me identifico com a ideia que há o mundo da beleza, da ficção e da poesia, e depois há o mundo da reflexão, da verdade e da ciência” (Duarte, 2013: 9). Como veremos mais adiante, este esbatimento de fronteiras entre ficção e ensaio que caracteriza a poética do autor vem acentuar a premência de uma leitura de âmbito culturológico, convicção que subjaz ao trabalho que desenvolvemos em torno de Gonçalo M. Tavares e *Uma Viagem à Índia*.

No âmbito de um primeiro capítulo centrado no escritor Gonçalo M. Tavares e nas especificidades da sua poética da ficção-ensaio, iremos proceder, neste terceiro e último ponto, a uma interceção entre algumas das ideias antes expendidas e os pressupostos metodológicos dos Estudos Culturais, campo de investigação em que se insere o presente trabalho. Pretendemos, neste derradeiro momento do primeiro capítulo, demonstrar que a

interpelação do contemporâneo proposta pela obra de Gonçalo M. Tavares é, afinal de contas, compaginável (e, mais do que isso, devedora) de algumas reflexões que, no âmbito dos Estudos Culturais, têm sido desenvolvidas desde o seu início na década de 60 do século XX até aos nossos dias. Nesse sentido, procuraremos identificar as zonas de homologia verificáveis entre as preocupações reverberadas por diversos teóricos deste campo disciplinar e a conceção de literatura como investigação que Gonçalo M. Tavares insistentemente defende como *topos* privilegiado da sua poética. Visamos, então, problematizar o lugar epistemológico do trabalho criativo do autor, em função de um modelo crítico-metodológico eclético, amplamente justificado pela indeterminação tipológica da sua obra (com especial atenção nossa ao caso de *Uma Viagem à Índia*) que cruza ficção e ensaísmo, propondo uma interrogação que – sem deixar de se manifestar como ficção – assume óbvios contornos filosóficos e antropológicos.

Procuraremos, assim, tornar visível a relação que pretendemos estabelecer entre o autor, o seu trabalho literário e o projeto teórico-crítico levado a cabo pela área dos Estudos Culturais que, desde o seu início, se pautou pela diferença, desbravando caminhos até então não percorridos, numa atitude de comprometimento ético e cívico, e manifestando uma curiosidade investigativa que se poderá assemelhar à forma como o autor português concebe o seu papel enquanto escritor profundamente implicado no ato de compreensão da natureza do ser humano no início do século XXI. Para tal, propomos, em primeiro lugar, uma breve revisitação de algumas das principais preocupações e pressupostos dos Estudos Culturais, abordando, de forma genérica, alguns dos debates mais marcantes levados a cabo pelos seus principais investigadores ao longo da sua vigência, desde a sua fundação na segunda metade do século XX.

2.1. Os Estudos Culturais: emergência e consolidação de um terreno Transdisciplinar – algumas considerações gerais

Começemos, desde já, por sublinhar a extrema dificuldade em encontrar uma definição universalmente aceita para as questões relativas à natureza e âmbito da investigação em Estudos Culturais. A este respeito, Johnson *et al.* apresentam os Estudos Culturais como “a particular approach within a wider field of the study of culture” (Johnson et al., 2004: 9), bem como “one selective tradition that defines what is interesting about culture in a particular way” (*Ibid.*: 9). Como vemos, estes autores consideram os Estudos Culturais como um campo de investigação caracterizado por uma forma específica de observar e analisar os fenómenos culturais. Para além desta questão da especificidade do olhar dos Estudos Culturais em relação à cultura, os mesmos autores chamam ainda a atenção para o complexo e conflituoso relacionamento entre esta área (inter)disciplinar e o mundo académico, nomeadamente os campos canónicos de conhecimento das áreas das Humanidades e das Ciências Sociais: “If our research questions come from a larger, often political, concern with the cultural, our approaches and methods are drawn, initially at least, from adjacent disciplines” (*Ibid.*: 9). Entre as áreas do saber com as quais os Estudos Culturais mantêm fecundas relações transdisciplinares, destacam-se a Sociologia, a Literatura ou a Antropologia. Escrevendo em 1986, e olhando para o alargamento da influência dos Estudos Culturais em diversos contextos disciplinares, Richard Johnson, num artigo intitulado “What is Cultural Studies Anyway?”, define os Estudos Culturais como “a movement or a network. It has its own degrees in several colleges and universities and its own journals and meetings. It exercises a large influence on academic disciplines, especially on English studies, sociology, media and communication studies, linguistics and history” (Johnson, 1986: 38). Mais recentemente, e de um modo semelhante, Maria Manuel Baptista refere-se a esta área transdisciplinar (ou mesmo anti- ou pós-disciplinar) como “um lugar de encontros e partilha de saberes de investigadores de diversas áreas, que têm em comum um interesse particular pelas questões culturais” (Baptista, 2012: 8). Para a autora, a característica de inter e pluridisciplinaridade que se encontra na base da investigação em Estudos Culturais faz com que “esta área se apresent[e] fluida e instável, mas simultaneamente tão desafiante e intelectualmente estimulante” (*Ibid.*: 8). Por estas razões, Baptista acaba por representar este campo de investigação “como um centro gravitacional

(constituído em primeiro lugar pelo problema sob investigação), que atrai investigadores de muitas áreas interessados em participar na desafiante aventura de co-construção de conhecimento científico” (*Ibid.*: 8).

À medida que se ia desenvolvendo, a investigação em Estudos Culturais na Universidade de Birmingham pelo Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) começou a focalizar a sua atenção no que Kellner descreve como “the interplay of representations and ideologies of class, gender, race, ethnicity, and nationality in cultural texts, including media culture” (Kellner, 2015), averiguando os efeitos que as diversas formas culturais populares, como o cinema, a televisão, a rádio e os jornais, tinham para o público que as consumia, assim como o modo como estas eram usadas e interpretadas pelos diferentes públicos em contextos distintos. A partir destas investigações dirigidas às formas de cultura popular e ao seu público, os Estudos Culturais chegaram à conclusão de que “mass culture was playing an important role in integrating the working class into existing capitalist societies and that a new consumer and media culture was forming a new mode of capitalist hegemony” (Kellner, 2015). Desta forma, os Estudos Culturais cedo perceberam que deveriam caminhar no sentido de uma postura crítica relativamente à interceção entre cultura e ideologia, desenvolvendo para tal uma crítica ideológica que permitisse analisar as intrincadas relações entre cultura popular, representações, ideologias e poder hegemónico.

Como principal característica da investigação em Estudos Culturais, Baptista começa, então, por destacar a ligação “a um modo de produção de análise cultural que faz convergir princípios e preocupações académicas, com uma exigência de intervenção cívica, ou seja, articula inquietações simultaneamente teóricas e preocupações concretas com a *polis*” (Baptista, 2012: 19). A autora identifica ainda um possível centro comum às investigações que, um pouco por todo o mundo, se levam a cabo no âmbito desta área de estudos tão dispersa e abrangente, a saber: “(...) o de procurar articular e fazer dialogar três nós problemáticos essenciais: cultura, teoria e acção cívica” (*Ibid.*: 20). Como sublinha ainda a mesma autora, os Estudos Culturais caracterizam-se por “uma ligação prioritária a temas da actualidade” (*Ibid.*: 21), partindo de uma conceção de cultura “como prática central da sociedade” (Baptista, 2012: 21) e “como algo que está presente em todas as práticas sociais e é ela própria o resultado daquelas interacções” (*Ibid.*: 21).

Tal preocupação com o presente da realidade do homem é também uma das características mais marcantes da obra de Gonçalo M. Tavares, que tem em comum com a

área dos Estudos Culturais uma preocupação com o legado do século XX e com as consequências da Segunda Guerra Mundial para o mundo contemporâneo. Ora, sabe-se que os Estudos Culturais nasceram de uma vontade de mudança de atitude e mentalidade, logo a seguir ao fim da Segunda Guerra Mundial, pelo que as ideias e os modelos que defendem se encontram relacionados com esse marco histórico fulcral para o futuro da humanidade. Para Gonçalo M. Tavares, o século XX é “um século que nos está a dizer que temos que estar atentos” (Marques, 2010: 36), uma postulação que subjaz também a toda a investigação desenvolvida no âmbito dos Estudos Culturais desde o primeiro momento da sua autonomização epistemológica, através de uma postura crítica, lúcida, política e civicamente interventiva perante as questões essenciais da cultura contemporânea, procurando sempre estar atenta às tensões e transformações sociais manifestadas no quotidiano perante o olhar sensível aos aspetos mais periféricos, em aparência ideologicamente inócuos, que existem despercebidos por detrás de uma fachada de normalidade e ordem. Um olhar que desconfia, que descentra, que provoca mudanças – eis uma característica essencial que une os pontos de vistas adotados quer pela literatura de Tavares, quer pela investigação no âmbito dos Estudos Culturais.

Nota ainda Maria Manuel Baptista que, a partir dos anos 70 do século XX, a investigação em Estudos Culturais do CCCS “integrava criticamente contribuições diversas que iam desde o pós-estruturalismo francês (...) e a semiótica social de Roland Barthes (...), bem como a psicanálise de Lacan (...) e o marxismo estrutural de Althusser (...) e até Gramsci (...), sintetizando o paradigma estruturalista e o culturalista” (Baptista, 2012: 21). Nos anos 80 e 90, assistiu-se a uma verdadeira institucionalização e internacionalização dos Estudos Culturais em vários pontos do globo e, apesar do encerramento do CCCS no ano de 2002, o interesse nesta área pós/anti-disciplinar tem vindo a suscitar o entusiasmo de um número cada vez maior de estudiosos da cultura.

No entanto, há quem pense diferentemente acerca do percurso que os Estudos Culturais descrevem a partir da década de 90, responsabilizando a crescente institucionalização deste campo de estudos pelo seu afastamento dos propósitos e princípios que norteavam a sua investigação, por ocasião da sua emergência nos anos 60. Esta desvirtuação dos Estudos Culturais é identificada por Maria Elisa Cevalco, no seu artigo “Estudos Culturais, fim da linha ou aposta na relevância?”:

O desenvolvimento dos estudos culturais em universidades de sociedades em fase neo-conservadora marca a prática da disciplina, afastando-a dos rumos ansiados pela geração de Raymond Williams e tomando o curso usual nesse tipo de sociedade, o de uma crescente especialização aliada a uma atenuação de seu potencial de intervenção política. (Cevasco, 2015: 98)

Uma possível interpretação para este afastamento da dimensão política mais pronunciada dos Estudos Culturais poderá relacionar-se com as características específicas da condição da pós-modernidade: o progressivo desinteresse pelas questões políticas, uma crescente indiferença pelas questões sociais e um sentimento de impotência generalizada perante a complexa engrenagem burocrática que domina as vidas dos cidadãos no dia-a-dia.¹⁷ No entanto, não podemos deixar de considerar que estes sentimentos de impotência e de apatia das novas gerações em relação a determinadas questões da vida em sociedade sejam preocupante e que estará já a mudar (drasticamente, em alguns aspetos) a face do mundo tal como o conhecemos.

Gonçalo M. Tavares, na sua forma lúcida e atenta de fazer literatura, investigando a realidade humana, prestando atenção ao pormenor e encarando com responsabilidade a complexidade dos acontecimentos quotidianos, está a dizer-nos, de forma clara, que essa atitude é extremamente perigosa e que poderá ter desastrosas consequências, em muito semelhantes àquelas que se viveram ao longo do século XX, algo de que já começam a existir sinais preocupantes. Como nos diz Gonçalo M. Tavares, “en el siglo XXI las cosas son fáciles de hacer, pero esa facilidad puede ser peligrosa” (Harbour, 2016) – uma posição semelhante à defendida pelos estudiosos pertencentes ao agora exinto CCCS e que a investigação dos Estudos Culturais contemporâneos não deve nunca esquecer. Para tal, como refere ainda o autor, em depoimento prestado por ocasião da edição de 2015 do *LeV – Festival Literatura em Viagem*, é necessário encararmos a literatura como perversa no sentido etimológico de “«percorrer o verso, o outro lado, o que não é visível»” (Queirós, 2015).

Acerca do sentido de responsabilidade, nota Tavares que ele impregna cada palavra que escreve: “Mi idea es que una frase es un espacio entre dos puntos y a la vez es una responsabilidad. Hay que ocupar ese espacio de forma responsable” (Harbour, 2016). Ao mesmo tempo, essa sua ideia de reduzir a frase à comunicação do essencial relaciona-se com

¹⁷ Sobre esta característica da condição pós-moderna, iremos abordar, posteriormente, as reflexões de Zygmunt Bauman e Gilles Lipovetsky, em articulação com a forma como esta questão marca presença em *Uma Viagem à Índia* e na temática do percurso identitário do homem contemporâneo.

a sua atitude perante o leitor dos seus livros, como nos diz Tavares, no seguimento da resposta: “Si logras la misma idea en menos espacio la frase adquiere una potencia que permite la interpretación, permite respetar al lector como persona inteligente, que imagina y construye su propio mundo” (Harbour, 2016). O leitor exorbita, assim, a condição de simples recetor, mas institui-se como emissor que interpreta e recria um mundo próprio a partir das palavras que lê, que podem inclusivamente inspirar ações concretas no mundo real. Assim mesmo termina Tavares a sua resposta:

La lectura no consiste solo en leer un texto, sino en levantar la cabeza, ahí empieza realmente buena parte de la creación. Si el libro es muy exhaustivo, didáctico, explicativo, no queda nada para el lector. Pero si una frase tiene una intensidad que nos hace levantar la cabeza, empieza algo que te lleva imaginar, a asociar. La potencia de la frase depende de concentrar lo esencial. (Harbour, 2016)

No que diz respeito ao presente e ao futuro dos Estudos Culturais, valerá a pena reproduzir um passo do ensaio de Maria Elisa Cevasco antes referido, sublinhando que partilhámos desta mesma inquietação e dúvida em relação ao rumo que este campo disciplinar singular poderá vir a tomar no futuro e aos impasses na orientação que lhe será imprimida, tanto dentro da comunidade académica e científica, quanto fora dela. Pela nossa parte, esperamos poder contribuir para o alargamento das discussões e dos debates essenciais que nesta área sempre se procuraram fazer com responsabilidade, sentido cívico e moral, perante as urgentes questões culturais, sociais e humanas neste início de século XXI. O que nos diz Cevasco é o seguinte:

Entretanto os tempos são efetivamente sombrios e pouco propícios ao surgimento de uma crítica cultural imbricada a um movimento social como no momento em que Williams, E.P. Thompson, Stuart Hall, entre outros, forjavam um novo papel para as humanidades dando aulas para operários organizados. A nova situação coloca inescapavelmente a pergunta: que faz um crítico cultural nessa conjuntura adversa? Para onde deveríamos tentar levar os estudos culturais? (Cevasco, 2015: 101)

2.2. Gonçalo M. Tavares, a Literatura e os Estudos Culturais

Como acabámos de ver, os Estudos Culturais, de acordo com as palavras de Luísa Cristina dos Santos Fontes “(...) não apresentam uma origem única, comportando múltiplos discursos, diferentes histórias e conjunturas, abrangente gama de metodologias e posições teóricas em conflito de onde emergem várias possibilidades de sentido” (Fontes, 2008: 161). Neste sentido, a relação entre literatura e cultura é perspectivada por autores como Noé Jitrik como sendo de “carácter metonímico: a literatura é parte de um todo, a cultura” (*Ibid.*: 161). No entanto, esta ligação gera uma série de considerações relacionadas com o posicionamento da crítica relativamente ao fenómeno literário. Segundo Rachel Esteves Lima, alguns autores consideram “que a literatura é a própria cultura” (Lima, 2010: 229), enquanto que outros “defendem a ideia de que a literatura é apenas parte de um campo maior, a cultura, à qual deve se subordinar” (*Ibid.*: 229, 230).

Debrucemo-nos, agora, sobre as noções de literatura como espaço privilegiado de investigação das relações entre o homem e o mundo contemporâneo, um espaço de “vigilância à distância” (Mexia, 2010) exercida por um escritor consciente da sua “reponsabilidade literária e ética” (Marques, 2010: 37) perante a “a questão da conservação da memória” (*Ibid.*: 37). Procuremos, igualmente, relacionar estas práticas da literatura de Gonçalo M. Tavares com a posição epistemológica e a metodologia de investigação na área trans- e pós-disciplinar dos Estudos Culturais, visando identificar alguns pontos de contacto entre estas duas formas de ver, experienciar e analisar a o mundo contemporâneo.

Em primeiro lugar, poderemos dizer que tanto a literatura de Gonçalo M. Tavares como o domínio epistemológico dos Estudos Culturais procuram fazer pensar, incitar à reflexão, provocar reações, mudanças de posição e de consciência, chamando a atenção para a complexidade do mundo contemporâneo, muitas vezes escondida por detrás de uma enganadora simplicidade. Para Gonçalo M. Tavares, “a reflexão é ação, o pensamento é um movimento, uma ação. Ao pensar não estamos a assistir, estamos a fazer alguma coisa. Tal como quando partimos um copo ou atiramos uma pedra” (Duarte, 2013: 8). Esta conceção de reflexão como ação inscreve-se também num conceito alargado de cultura, segundo a perspectiva dos Estudos Culturais. Maria Eliza Cevalco fala-nos acerca desta perspectiva, mencionando a forma como esta área de investigação inclui a preocupação de olhar a cultura

também como produção e não apenas como produto, relacionando esta atitude com a tradicional forma de distinguir o trabalho físico do trabalho intelectual, e que também Gonçalo M. Tavares pretende contrariar com a sua forma de pensar e agir através da literatura. Diz-nos então Cevalco:

A tradicional separação entre trabalho manual e trabalho mental deve ser contestada: ecoando Gramsci, podemos dizer que todos somos intelectuais e produtores de cultura, mas em uma sociedade desigual nem todos exercemos essa função do mesmo modo. Pensar a cultura como produção insere uma nova dinâmica distinta da divisão usual entre produtos culturais e seus consumidores. (Cevalco, 2015: 103)

Como foi antes sublinhado, a forma de Tavares intervir no mundo constrói-se através de uma ficção que pensa e faz pensar, e que, ao pensar, está necessariamente a agir. Análoga é, pois, a postura crítica dos Estudos Culturais que defende que as suas investigações têm como objetivo último uma aplicabilidade real, uma ação política concreta que terá efeito tangível na vida cultural e social dos indivíduos. Da mesma forma que os Estudos Culturais privilegiam o “hibridismo teórico” (Perez, 2008: 244) e a “mestiçagem metodológica” (*Ibid.*: 244) como forma de investigar a realidade a partir de múltiplos ângulos, Gonçalo M. Tavares não estabelece uma diferença entre o pensamento e a narrativa: “A ideia de que a narrativa não pensa ou de que o pensamento não é narrativo é uma ideia em que não me revejo. (...) A boa narrativa pensa, é evidente, e o bom pensamento conta histórias. Pensar não é mais do que contar uma história que é a história de uma ideia. (...) Pensar é uma narrativa” (Marques, 2010: 38).

Em entrevista recente ao *Jornal de Letras*, o escritor volta a afirmar, a respeito do seu ensaio ficcional *Atlas do Corpo e da Imaginação*, que “há uma divisão artificial na separação de ficção e ensaio” (Duarte, 2013: 9), dando como exemplo a forma de pensar do filósofo alemão Wittgenstein: “Ele desenvolve um raciocínio e dá um exemplo. E aí começa um mundo puramente ficcional. Transforma uma ideia numa imagem, dá a ver. E a imagem é já uma ideia” (*Ibid.*: 9). Em muitos sentidos, a escrita de Gonçalo M. Tavares aproxima-se desta forma de pensar através de exemplos e imagens, como acontece, de forma evidente, nas diversas reflexões presentes nos fragmentos de *Atlas do Corpo e da Imaginação*, aos quais se juntam as fotografias do coletivo de artistas plásticos *Os Espacialistas* e as respetivas legendas escritas *a posteriori* por Tavares. Desta forma, encontramos neste seu livro de 2013 “um texto literário e reflexivo” (*Ibid.*: 9), no qual o autor procurou “colocar ao mesmo nível um verso e um texto do Walter Benjamin, uma frase de Clarice Lispector ou

um verso de Sophia de Mello Breyner ou um texto do Vergílio Ferreira e do Wittgenstein” (*Ibid.*: 9). Com efeito, este seu livro, que nasce a partir da tese de doutoramento do autor, interessa a Gonçalo M. Tavares “como gesto, porque o *Atlas* é um livro muito heterodoxo (...) e acho importante realmente juntar a investigação com um gesto que procura também ser um ato criativo, de alguma forma” (*Ibid.*: 9).

Consideramos esta posição de Gonçalo M. Tavares de extrema importância no âmbito da nossa análise da sua obra a partir da perspectiva transdisciplinar dos Estudos Culturais, uma vez que identificamos no escritor um movimento idêntico em direção ao hibridismo, ao antifundamentalismo e antiessencialismo que aqui procuramos salientar a respeito do trabalho desenvolvido na área de investigação em que nos movimentamos e que se caracteriza, como vimos, por uma deliberada hibridização, pela confluência de diferentes formas e linhas de pensamento e de construção de saber. Apesar de *Atlas do Corpo e da Imaginação* não ser o foco central da nossa inquirição, não podemos deixar de partilhar uma pertinente questão relativamente à natureza desta ambiciosa obra de Tavares, levantada por Maria da Graça Ribeiro da Mata dos Santos na sua tese de doutoramento:

Nesta medida, fica a dúvida: poderá o [*Atlas do Corpo e da Imaginação*] ser lido como um original e extraordinário paratexto necessário para o entendimento do pensamento que percorre todos os livros de Tavares? Ou, pelo contrário, todos os livros se constituem como o paratexto estilhaçado do [*Atlas do Corpo e da Imaginação*]? (Santos, 2016: 19)

Pela nossa parte, assumimos esta dúvida também como nossa e daí a frequente convocação do conteúdo deste texto de Gonçalo M. Tavares, como forma de esclarecer e complementar o nosso conhecimento acerca do pensamento e da poética autoral do escritor.

Como vemos, tanto a escrita observadora, lúcida e irónica de Gonçalo M. Tavares, como os estudos filiados no multivário paradigma crítico dos Estudos Culturais privilegiam um olhar distanciado, telescópico e quase científico, mas, ao mesmo tempo, emocionalmente envolvido, atento e implicado na mudança de posição e de paradigma. Em relação a esta postura lúcida, consciente, responsável do escritor contemporâneo, Tavares adverte:

O que acho que é importante é que os livros no século XXI não sejam livros do século XIX. Um livro do século XIX podia ser ingenuamente optimista. (...) Se alguém no século XXI escrever livros com este optimismo ingénuo não é apenas um mau escritor. Está no limite do criminoso. No sentido de ser alguém que não percebeu nada. É alguém que passou directamente do século XIX para o século XXI sem passar pelo século XX. (Marques, 2010: 36)

Outra aproximação que poderemos estabelecer entre o escritor Gonçalo M. Tavares e as linhas teórico-metodológicas que subjazem aos Estudos Culturais é a atitude antifundamentalista que caracteriza ambos: em Gonçalo M. Tavares, encontramos características da sua forma de pensar e escrever o mundo que se inscrevem declaradamente na tradição pós-moderna, marcada pelo hibridismo genológico, pela experimentação e confluência dos mais diversos tipos e formas de discurso, desde o literário até ao científico, operando, inclusivamente, uma aproximação surpreendente entre as ciências naturais e exatas e as ciências sociais e a filosofia, no seio de uma ficção marcadamente ensaística que possibilita a combinação de diferentes formas de perscrutar a realidade contemporânea. Por seu turno, no domínio dos Estudos Culturais procura-se igualmente pôr em prática este género de hibridismo e interrelação entre as mais diferentes áreas do saber, procurando sempre criar “relações e vínculos com distintos pressupostos epistemológicos” (Sérvio, 2013: 2). Com efeito, de acordo com Pablo Sérvio e Raimundo Martins, os Estudos Culturais “[são] um campo que, desde sua gênese, prezou por se definir como «antidisciplinar», por temer um possível engessamento teórico e a conseqüente perda de flexibilidade diante das transformações sociais. Em outras palavras, isso significou o incentivo aos trânsitos interdisciplinares” (*Ibid.*: 2), com o objetivo de desenvolver um pensamento crítico que fosse capaz de ultrapassar “fronteiras metodológicas, departamentais, académicas ou nacionais” (Sanches, 1999: 193).

Conforme nos diz Ana Carolina Escosteguy, “os Estudos Culturais não configuram uma “disciplina”, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade” (Escosteguy, 2001: 34), o que “resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites” (*Ibid.*: 34). Este esbatimento das fronteiras demasiadamente rígidas impostas pelo contexto académico, que caracterizou esta área do saber desde o momento da sua fundação, é também tema de reflexão por Marcos Aurélio dos Santos Souza, para quem “o termo *entre-lugar* se constitui um importante operador de leitura para um campo das ciências humanas, que se costumou chamar Estudos Culturais” (Souza, 2007: 1). Neste seu artigo, Souza propõe-se, então “traçar uma compreensão teórica e historiográfica dos Estudos Culturais não como área de conhecimento, fechada, imanente, hierarquizada e com princípios fixos, mas como um campo aberto às continuidades às discontinuidades, à concentração e à dispersão” (*Ibid.*: 2). De acordo com o autor, “A *dispersão* permite entender a idéia de *entre-lugar* não como fixidez, mas como possibilidade

estratégica que permite a ativação de temas incompatíveis, ou ainda a introdução de um mesmo tema em conjuntos, situações, diferentes” (*Ibid.*: 2).

Em relação a Gonçalo M. Tavares e à sua posição no mundo literário, vimos já que estamos na presença de um escritor que valoriza esta abertura ao diferente, ao novo, estabelecendo ligações entre aquilo que se afigura, aparentemente, como incompatível. Como nos diz em entrevista a Carlos Vaz Marques, “Felizmente os seres humanos não são plantas taxinomizáveis. Temos vários interesses completamente diferentes e muitas vezes quase contraditórios” (Marques, 2010: 31). É precisamente esta visão da complexa instabilidade de todas as categorias descritivas que leva o autor a preferir “a ideia de a literatura poder ser milhares de coisas” (*Ibid.*: 31) e “a ideia de uma coisa poder ser uma coisa e outra coisa e outra e mais outra” (*Ibid.*:31). Daqui surge a tendência do autor português em se afastar da catalogação atomizada por género literário, preferindo objetos literários híbridos, compostos por elementos provenientes de formas de escrita diferentes e que permitem, como afirma o próprio autor, “ir iluminando partes do mundo que não conhecia” (*Ibid.*: 31).

No que diz respeito aos géneros literários clássicos, Gonçalo M. Tavares afirma que estes “são limitadores, são castradores e são, muitas vezes, violentos em relação a quem escreve, ao criador. Eles são uma espécie de sistema de recessão que está, por vezes, a convidar — quase que exigir — que quem escreve se coloque nesse sistema” (Silva, 2016: 8). É essa capacidade de descentrar o ponto de vista e de mudar constantemente de posição que fazem com que o autor procure novas formas de escrita, fazendo confluir diversos géneros e negando, desde o primeiro de momento de criação, qualquer prisão a um rótulo pré-definido, como afirma em entrevista ao *Le Magazine Littéraire*: “J’aime écrire sans penser que le texte se trouve dès le départ inscrit dans une tradition historique” (Assouline, 2011: 92).

Neste aspeto, poderemos então estabelecer outra ligação entre a ética e poética da literatura de Gonçalo M. Tavares e a tendência crítica dos Estudos Culturais que tem que ver com a sua abertura ao novo, o seu espírito investigativo que intenta procurar novas formas de iluminar o mundo através das suas palavras, provocando reflexões e catalisando transformações. De um modo semelhante, a vocação epistemológica dos Estudos Culturais encontra-se comprometida com a pesquisa de caminhos diferentes, através de um olhar que “[muda] o ponto central” (Marques, 2010: 38), para usar uma expressão de próprio Tavares.

A respeito desta mudança, operada a partir da emergência dos Estudos Culturais, Ricardo Araújo Barberena refere a existência de um “olhar móvel do observador/intérprete que dialoga com um saber móvel desassociado dos contornos pré-determinados de modelos anteriores” (Barberena, 2004: 2), promovendo “o deslocamento das fronteiras epistemológicas” (*Ibid.*: 2) e abraçando “o entrecruzamento dessas instâncias discursivas como uma possibilidade de retraçar territorialidades literárias e não-literárias, de destecer uma margem onde o limite é rasurado” (*Ibid.*: 2). Como, por seu turno, se afirma em *Breves Notas Sobre Ciência*, “na Ciência, como no mundo das invenções, observar pelo canto do olho é ver o pormenor diferente, aquele que é o começo de qualquer coisa de significativo. Observar a realidade pelo canto do olho, isto é: pensar ligeiramente ao lado” (Tavares, 2007: 75). Ou ainda: “O teu problema não é o Problema. O problema é a parte do Problema para onde tu olhas” (Tavares, 2006: 59); e também: “Só olhando para todos os lados ao mesmo tempo poderás ver o problema, isto é: a solução. Assim não vês nada. Ou melhor: vês o que os teus olhos querem ver. Isto é vês os teus olhos” (*Ibid.*: 61). E, conseqüentemente, em torno da metodologia, numa reflexão em cujo alcance nos deteremos uns parágrafos mais adiante:

Tu não usas uma metodologia. Tu és a metodologia que usas.
(Ou: tu não chegas a um resultado. Tu chegas a uma metodologia.
Ou ainda: tu não provas um facto ou uma teoria, tu provas uma metodologia).
(Tavares, 2006: 62)

Este movimento de afastamento do centro que Gonçalo M. Tavares pretende ensaiar a cada novo projeto literário pode relacionar-se igualmente com a posição dos Estudos Culturais que tende a privilegiar a investigação de fenómenos marginais, periféricos e minoritários. Como se afirma na estância 11 do Canto I de *Uma Viagem à Índia*, “É indispensável tornar conhecidas acções terrestres/ com o comprimento do mundo e a altura do céu,/ mas é importante também falar do que não é assim/ tão longo ou alto./ É certo que os Gregos tentaram aperfeiçoar/ tanto a Verdade quanto o gesto, / porém as ideias foram de longe as coisas mais mudadas” (Tavares, 2010: 32). Eis que o insignificante ocupa, subitamente, o centro do investigativo olhar literário de Gonçalo M. Tavares, como acontece também no âmbito da pesquisa em Estudos Culturais: “Uma nova teoria reposiciona o pormenor (ou mesmo o insignificante) tornando-o objecto” (Tavares, 2006: 78).

Relacionada com esta perspectiva, existe também a convicção de que é necessário investigar os fenómenos mais banais e aparentemente simples, descobrindo-lhes uma surpreendente complexidade, analisando-os a partir de outros olhares, de diferentes posições, desocultando outras camadas que não eram visíveis a olhos menos atentos aos pormenores. Nesse sentido, esse ponto de vista, partilhado pelo olhar desmistificador dos Estudos Culturais, pode sintetizar-se na seguinte passagem de “O Quotidiano”, fragmento incluído nas *Breves Notas Sobre Ciência* (Tavares, 2006): “As consequências profundas da ciência observam-se nos hábitos de uma dona de casa, de uma criança de 6 anos ou de um velho moribundo. Observa o habitual numa sociedade, verás o extraordinário a que ela chegou” (Tavares, 2006: 40). De modo semelhante, no âmbito dos Estudos Culturais, como nos fazem notar Adriana Brambilla e Maria Manuel Baptista, “a cultura tanto abrange as produções maiores, à semelhança da arte, da literatura, da arquitetura, como as produções menores, à semelhança dos acontecimentos banais da vida cotidiana e dos modos de vida” (Brambilla, 2016: 107).

No que diz respeito ao contributo da investigação em Estudos Culturais para o estudo da literatura, poderemos afirmar, com Barberena, que ele se confrontou com uma “tradicional concepção crítica que demarcava a literatura a partir de uma singularidade e de uma particularidade em relação aos demais discursos produzidos em uma cultura” (Barberena, 2004: 1). Neste aspeto, os Estudos Culturais privilegiam um olhar descentrador, heterogéneo e, com frequência, heterodoxo, que não se prende ao olhar especializado e, portanto, restritivo que caracterizava a investigação tradicionalmente praticada nos Departamentos de Literatura das Universidades. De acordo ainda com este investigador, estas mudanças no modo de conceber e estudar os fenómenos culturais fizeram com que “a Literatura Comparada [se acabasse] vinculando a uma outra disciplina (ou pós-disciplina?): Estudos Culturais” (*Ibid.*: 2), buscando sempre a “ultrapassagem dos limites disciplinares através de uma série de reflexões que focalizam os trânsitos e confluências entre gênero, etnia, classe” (*Ibid.*: 2). Relativamente a este debate polémico acerca da relação entre os Estudos Culturais e os Estudos Literários, consideramos que as palavras de Ricardo Araújo Barberena parecem responder a algumas inquietações por ele concitadas:

Assim sendo, diríamos que os Estudos Culturais abandonam um certo tipo de estudos literários que apontam – unicamente – para os tradicionais conceitos matizados pela avaliação das produções literárias enquanto realizações de *grandes obras* marcadas pelo valor de universalidade, de beleza, de superioridade, de fonte e marco estético. Ao contrário do que possa parecer, não se torna

obrigatório um conflito entre os estudos literários e culturais, pois os estudos que se voltam para a literatura nunca foram unificados em torno de uma única concepção crítica.

Em princípio, os Estudos Culturais propiciaram a articulação de técnicas de análise literária em outros materiais culturais: os artefatos – presentes numa determinada cultura – são estudados como textos a ser lidos e interpretados. Neste processo intercambiante, os estudos literários também podem ganhar bastante, pois passamos a conceber uma literatura avaliada como uma prática cultural que não desconhece os seus múltiplos diálogos perante as outras áreas de conhecimento. Assim, o impacto dos Estudos Culturais está presente na expansão no arco de questões em torno das produções literárias. Para a ampliação no campo teórico, os estudos literários passam a serem entendidos como uma prática de sentido que revela os papéis culturais – lugares onde a literatura também está investida – num complexo processo intertextual, permeado pelo contato entre a obra literária e os demais discursos. (Barberena, 2004: 4)

O que julgamos importante destacar nestas afirmações de Barberena é a influência que os Estudos Culturais parecem ter exercido, e ainda exercem, na forma como os Estudos Literários concebem a própria noção de literatura, alargando o “arco de questões em torno das produções literárias” (Barberena, 2004: 4) e ampliando o âmbito da sua investigação, passando a entender a produção literária como prática cultural em permanente diálogo com outras manifestações culturais e outras áreas do conhecimento. Essa perspectiva permite repensar questões relacionadas com o cânone literário, possibilitando a “re-leitura de produções literárias que dantes estavam excluídas das listagens das obras legitimadas por certo segmento da crítica literária” (*Ibid.*: 4). O que importa reter desta reflexão é que existe, nesta aproximação entre os Estudos Literários e os Estudos Culturais, “uma expansão no olhar crítico sem que se perca o texto literário como um dos possíveis pontos de encontro e ultrapassagem em relação às demais narrativas situadas numa determinada cultura” (*Ibid.*: 4).

Andrew Milner, em *Literature, Culture and Society*, sustenta uma posição semelhante, ao afirmar que “the real promise of cultural studies has always been contained, not in the discovery of a new empirical subject matter, but in the ‘deconstruction’ of the very theoretical boundaries that hitherto demarcated literature from fiction, art from culture, the elite from the popular” (Milner, 2005: 23). Milner fundamenta o seu raciocínio recorrendo às palavras de Anthony Easthope, referindo que “the eventual outcome of this deconstruction (...) would be a ‘double movement’, in Anthony Easthope’s phrase, by which literary studies become increasingly indistinguishable from cultural studies’ and ‘cultural studies makes incursions into the traditionally literary terrain of textuality’ (Easthope, 1991: 65)” (*Ibid.*: 23). Consideramos que, em larga medida, nos situamos nesse espaço de confluência teórico-disciplinar, procurando promover o que Easthope também chamou de “‘(...) combined analysis of literary and non-literary texts as instances of signifying practice’ (*Ibid.*: 74)”,

numa perspectiva que compreenda a literatura não em oposição ao conceito de cultura, mas fazendo “parte de um campo maior, a cultura” (Lima, 2010: 230).

No seu artigo intitulado “Postmodern Cultural Studies: A Critique”, Adam Katz coloca a questão do papel dos Estudos Culturais face à tradição, nomeadamente no que diz respeito às visões monolíticas e homogêneas relativamente aos cânones, aos períodos e aos géneros literários:

In particular, in English departments, cultural studies has challenged the predominance of the governing categories of literary studies (the "canon," the homogeneous "period," the formal properties of genre, the literary object as autonomous and self-contained) in the interest of producing "readings" of all texts of culture and inquiring into the reproduction of subjectivities. (Katz: 1997)

Foi com o objectivo de diluir ou esbater as fronteiras entre disciplinas que os Estudos Culturais procuraram tornar mais inclusivos os seus métodos e modelos de análise e crítica literária, de forma a abordarem outros aspectos relacionados com economia ou política. Segundo Adam Katz, houve ainda uma preocupação em relativizar os conceitos de “alta cultura” e “cultura de massas”, o que permitiu uma análise mais focalizada nos efeitos sociais do texto e menos na sua hierarquização literária ou estética:

To this end, pressure has been placed on disciplinary boundaries, the methods which police these boundaries, and modes of interpretation and critique have been developed which bring, for example: "economics" and "politics" to bear on the formal properties of texts. In addition, the lines between "high culture" and "mass culture" have been relativized, making it possible to address texts in terms of their social effectivity rather than their "inherent" literary, philosophical or other values. (Katz: 1997)

De acordo com Rita Felski, esta mudança de perspectiva promovida pela emergência dos Estudos Culturais não tinha como intenção eliminar os valores estéticos da sua análise, mas antes “broaden the definition of what counted as art by taking popular culture seriously. It was always as much about form as about content, as much about pleasure as about ideology” (Felski, 2005: 32). Desta forma, a autora, “cultural critics challenged the opposition between sophisticated high art and content-driven mass culture” (*Ibid.*: 33), mostrando quão ricas e multifacetadas podem ser estas últimas (*Ibid.*: 34). De acordo com a argumentação da mesma autora, o problema dos departamentos de literatura é que estes frequentemente se julgam detentores do monopólio do que é ou não “aesthetic experience” (*Ibid.*: 34), algo que, apesar das mudanças ocorridas, ainda se verifica nos dias de hoje: “Not surprisingly, literary critics still like works that reward their own professional prowess, that are satisfyingly indeterminate, that allow them to dig for obscure allusions to other literary

works, that repay endless rereading” (*Ibid.*: 35). Adam Katz partilha desta mesma opinião, afirmando que existem, ainda, hoje em dia, algumas diferenças entre a teoria e a prática nas mudanças operadas relativamente à tradição académica. Segundo o autor, estas mudanças têm sido parciais e contraditórias, quer na questão da adaptabilidade dos estudos literários a esta nova forma de análise introduzida pelos Estudos Culturais, quer no facto de os Estudos Culturais entrarem em contradição ao perpetuarem caminhos mais conservadores e tradicionais:

They have been partial in the sense that much of the older or "traditional" modes of literary studies have remained untouched by these developments, or have only made some slight "accommodations" to them. They have also been contradictory in the sense that cultural studies has accommodated itself to existing practices, by producing new modes of fetishizing texts and preserving conservative modes of subjectivity. (Katz: 1997)

Para Rita Felski, “cultural studies reminds us that there are other arguments, other values, other ways of appreciating and discriminating between works, than those that reign in the classroom” (Felski, 2005: 35). Tal não significa, no entanto, que, na ótica dos Estudos Culturais, a literatura seja expropriada do seu valor estético. De acordo com a autora norte-americana, o que os Estudos Culturais pretendem antes demonstrar é, precisamente, “Not its denial of the aesthetic, but its case for multiple aesthetics. It insists that English professors and other cultural mediators do not have a monopoly on imagination, fantasy, playfulness, and delight in form” (*Ibid.*: 35).

Em relação ao assumido e desejado antifundamentalismo de Gonçalo M. Tavares enquanto escritor, poderemos recuperar uma frase da entrevista a Carlos Vaz Marques, em que, comparando a lógica da linguagem com a lógica da matemática, Tavares nos diz que “não há limites para isto de compreender. A linguagem é muito isso. A ideia de não dar resto zero é importante. Há sempre mais qualquer coisa que se pode dizer” (Marques, 2010: 33). Continuando com as habituais analogias que abertamente fazem confluír distintas áreas do saber, o escritor refere que “há coisas que não são para compreender até ao grama” (*Ibid.*: 33) e que “se [a lógica da linguagem] tem alguma relação [com a lógica da matemática] tem a ver com o número π [pi], que é interminável” (*Ibid.*: 33).

A respeito desta atitude de aceitação do imprevisível que existe no mundo, que não exclui o acaso, o paradoxal ou o inatingível, Edgar Morin, num texto de 2011 intitulado “Compreender o mundo que aí vem”, fala-nos da necessidade de uma “ética da compreensão que começa por nos pedir, em primeiro lugar, que compreendamos a incompreensão”

(Morin, 2011: 15). Num segundo momento do seu texto, o autor salienta a característica de incerteza que rodeia a nossa vivência e o nosso futuro, começando por afirmar que “o maior contributo para o conhecimento do século XX foi o conhecimento dos limites do nosso conhecimento” (*Ibid.*: 16). Uma vez mais, e em completa sintonia com o pensamento de Tavares em relação ao passado recente, o século XX é encarado do ponto de vista pedagógico: ele ensinou-nos, da pior maneira, que a ideia de que o conhecimento, o progresso, a técnica e a razão iriam resolver todos os problemas futuros do homem estava profundamente errada. Para Morin, então, “não podemos ignorar a grande revelação do século XX: o nosso futuro não é teleguiado pelo progresso histórico” (*Ibid.*: 16).

De uma forma bastante semelhante, Gonçalo M. Tavares afirma a importância de procurar que a literatura contemporânea não seja produto de uma escrita “ingenuamente otimista” (Marques, 2010: 36), a qual, segundo o autor, não tem lugar em 2010, tempo em “escrevemos depois de vermos e compreendermos o século XX” (Mexia, 2010). Apesar desta sua posição, o escritor não se considera um “pessimista cultural” (Mexia, 2010),¹⁸ como afirma em entrevista a Pedro Mexia: “Em termos colectivos, acho que a racionalidade, as ciências e o progresso tecnológico marcam por completo o mundo do homem contemporâneo. (...) A questão é que a certa altura os progressos técnico e científico esbarram por completo contra coisas básicas e antigas – as necessidades primárias” (Mexia, 2010). Tomislav Unic, num artigo acerca do pessimismo cultural do historiador e filósofo alemão Oswald Spengler, estabelece uma relação entre o progresso científico e tecnológico e a ideia de decadência do mundo ocidental após a Primeira Guerra Mundial:

World War I must have deeply shaken the quasi-religious optimism of those who had earlier prophesied that technological inventions and international economic linkages would pave the way for peace and prosperity. Moreover, the war proved that technological inventions could turn out to be a perfect tool for man's alienation and, eventually, his physical annihilation. (Unic, 1989: 51, 52)

No texto de Edgar Morin, este também reflecte acerca do progresso técnico e a ciência, adotando uma posição semelhante à de Gonçalo M. Tavares, que passa por compreender o carácter ambivalente dessas mesmas questões. Deste modo, Morin dá-nos a

¹⁸ A noção de pessimismo cultural está intimamente relacionada com a visão de declínio e decadência do Ocidente veiculada pelo pensador alemão Oswald Spengler no início do século XX, por altura da Primeira Guerra Mundial, nomeadamente nos dois volumes de *The Decline of the West*, publicados entre 1918 e 1922. Tomislav Unic, no seu artigo sobre Spengler refere que “For Spengler and other cultural pessimists, the sense of decadence is inherently combined with a revulsion against modernity and an abhorrence of rampant economic greed” (Unic, 1989: 62).

sugestiva imagem de que “a nave espacial Terra é propulsada por um quadrimotor: ciência, técnica, economia e lucro, qualquer deles profundamente ambivalente” (Morin, 2011: 18). No que diz respeito à relação entre ciência, técnica e economia, Morin chama a atenção, tal como Tavares, para as consequências negativas para o ser humano: “A técnica serviu para domesticar as energias materiais mas, também, os humanos que, por sua vez, trabalham nas máquinas” (*Ibid.*: 18). Esta posição está, então, em completa sintonia com a posição de Tavares que, no seguimento da mesma questão, refere que “o optimismo cultural, tecnológico e científico esbarra por isso em algo biológico, a que não há forma de dar a volta” (Mexia, 2010).

Desde o seu início, no cenário tenso e dramático do pós-Segunda Guerra Mundial, que os Estudos Culturais se propuseram combater a excessiva compartimentalização do conhecimento promovido pelas diferentes disciplinas que pertencem ao ramo das Humanidades, mantendo sempre abertura à influência e confluência de diversas áreas do saber, mesmo as mais distintas e afastadas, sabendo retirar delas os elementos analíticos e metodológicos que vislumbravam serem úteis para a construção de um caminho próprio no seio do mundo centralizado da Academia e da investigação científica. Como tivemos oportunidade de ver, até no aspeto de resistência à delimitação de fronteiras nacionais, a escrita absolutamente universalizante de Gonçalo M. Tavares se aproxima do espírito anti-fundamentalista e anti-dogmático que caracteriza a área dos Estudos Culturais. Em relação a *Uma Viagem à Índia*, por exemplo, Tavares afirma que “o próprio nome – Bloom – tira-o logo da ideia do ser português. É outro mundo. Esta questão do século XXI tem muito a ver com isso: Bloom é um europeu que parte de Lisboa” (Marques, 2010: 36), numa aventura que nada tem que ver com as aventuras de um povo, como em *Os Lusíadas*, mas com “uma personagem que quase não tem pátria” (*Ibid.*: 36), e que parte numa viagem que o autor apelida de “aventura individual” (*Ibid.*: 36). A propósito desta questão da ausência de ‘nacionalidade’ na sua escrita, Tavares afirma, em entrevista a Joca Terron para a revista brasileira *Entrelivros*: “O que julgo não fazer sentido é falar-se em ‘temas portugueses’. Os temas que me interessam pertencem ao homem, não ao homem português. Interessa-me perceber o medo, o mal, a violência, mas também os gestos surpreendentemente bondosos; interessa-me ainda a lógica da linguagem etc.” (Terron, 2007). Com efeito, o autor afasta-se sempre da ideia de ser português, o que se torna manifesto no nome das suas personagens, como Kraus, Mylia, Klaus Kump, Bloom ou Matteo, bem como nas localizações geográficas

imprecisas dos lugares descritos (vagamente) nas suas narrativas, como é o caso das cidades cercadas pelos tanques dos romances d’*O Reino*, do Bairro *sui generis* dos Senhores, ou das capitais europeias de *Uma Viagem à Índia*, pintadas em traços gerais, abstratos e até caricaturais.

Em “The Need for Cultural Studies: Resisting Intellectuals and Oppositional Public Spheres”, os autores Henry Giroux, David Shumway, Paul Smith e James Sosnoski identificam o problema no seio das disciplinas que estudam a cultura no meio académico, como a Antropologia, Sociologia, História e Estudos Literários, contestando a natureza fragmentária das investigações e concluindo que “(...) the departmentalization of inquiry has contributed to the reproduction of the dominant culture by isolating its critics from each other” (Giroux, 1984: 472). Este isolamento em que vivem os críticos e os estudiosos dos diferentes campos de estudos da cultura é algo que, desde o seu começo, os Estudos Culturais sempre se esforçaram por contrariar. De acordo com os autores deste artigo, existe igualmente uma barreira que se interpõe entre a excessiva atomização e especialização das investigações sobre cultura que provoca o seu isolamento das áreas de decisão efetiva no mundo fora da Academia: “(...) in so far as experts must define themselves over and against a public comprised of amateurs, specialization removes intellectuals from other public spheres. Critique is thus disabled and the mechanisms of both social and cultural reproduction enabled” (*Ibid.*: 472). O resultado é uma inevitável produção e reprodução estéril de estudos acerca da cultura que se encontram afastados dos círculos de decisão, sem que façam a diferença em termos de políticas culturais públicas, um comprometimento desde há muito assumido pelo domínio trans- e pós-disciplinar dos Estudos Culturais. Indo ainda mais longe, e sendo mais acutilante na sua crítica, o artigo em questão cita duras palavras de Paul Piccone, para quem “it is fairly clear that what modern society produces is an army of alienated, privatized, and uncultured experts who are only within very narrowly defined areas” (Piccone, apud Giroux, 1984: 473) – um conjunto que o mesmo Piccone define como “technical intelligentsia, rather than intellectuals in the traditional sense of thinkers concerned with the totality” (Piccone, apud Giroux, 1984: 473).

De uma forma semelhante, como tivemos oportunidade de ver nos pontos anteriores, o escritor Gonçalo M. Tavares empenha-se em estabelecer ligações e em promover o hibridismo entre diferentes formas pensar e escrever sobre cultura e sociedade no mundo contemporâneo. Numa conversa com Raquel Ribeiro, acerca da relação entre ciência e

literatura, Tavares refere o perigo da excessiva especialização do cientista, chamando a atenção para o facto de “«(...) muita da história trágica do século XX [ter sido] uma história em que, de certa maneira, a ciência foi utilizada, instrumentalizada, manipulada pela política». Os cientistas estavam «obcecados pelo como» e «nunca perguntaram para quê e porquê»” (Ribeiro, 2014). De acordo com o autor, é precisamente aí que entra a responsabilidade do escritor através da produção de uma literatura lúcida que olhe para a realidade contemporânea de forma não compartimentalizada e não essencialista, e que chame a atenção para a instrumentalização da ciência decorrente da obsessão pela superespecialização e do perigoso princípio de ‘investigação pela investigação’. Citando novamente do texto de Raquel Ribeiro, numa conversa a que se junta também a escritora e encenadora Patrícia Portela:

É aqui que a literatura é importante: «A literatura e as artes não sabem o como, mas a boa literatura tenta perceber o para quê e o porquê.» Se por um lado se pode pensar a ciência «enquanto progresso humano», por outro, diz Patrícia Portela, escritora e encenadora, a ciência «também pode ser entendida enquanto história, narrativa, decisão» e, a par da literatura, ser «um espaço de reflexão sobre as coisas que ainda não sabemos: é essa relação de apetite pelo desconhecido que junta as duas áreas». (Ribeiro, 2014)

Relativamente ao potencial poder transformador contido na criação literária, já em *A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos* (Tavares, 2002a), Tavares afirmara que “toda a literatura é assunto de letras paradas fazerem ou não as coisas do mundo moverem-se” (Tavares, 2002a: 61). Nesse mesmo ano de 2003, em *Um Homem: Klaus Klump* (Tavares, 2003), encontramos a narrativa de um editor que “quer fazer livros que perturbem os tanques em definitivo” (Tavares, 2003: 136) e em 2015, em *O Torcicologista, Excelência*, uma das excelências do diálogo diz-nos que “as revoluções seguem assim a metodologia que alguns poetas aconselhavam: promover a nova combinação de palavras” (Tavares, 2015: 25). A este respeito, observa Klaus Eggensperger que “a literatura pode ser essencial para o desenvolvimento do indivíduo, do seu *ego*; tem, portanto, um papel importante para sua individuação. A literatura pode afirmar ou questionar normas e valores tradicionais do grupo; neste sentido apoia a socialização dos indivíduos” (Eggensperger, 2010: 53). O texto literário é, pois, importante não apenas para o desenvolvimento individual do leitor, mas também mostra ter um papel essencial no sentido da sua socialização, quer afirmando, quer questionando as normas e valores prevalentes numa determinada sociedade.

Reportando-se ao perigo da excessiva especialização do conhecimento científico, também Ricardo Araújo Barberena refere que “os Estudos Culturais – na esteira das investigações comparatistas – revelam um processo reflexivo na direção da superação do *saber disciplinar*, principalmente, quando a disciplina se degrada em hiper-especialização” (Barbarena, 2004: 3), identificando, assim, “um movimento para além da disciplina que tende a superar as fronteiras e mesmo os espaços de transição ainda não consolidados entre os campos do saber” (*Ibid.*: 3). A propósito da sua posição relativamente ao papel da literatura no mundo contemporâneo, Gonçalo M. Tavares define-se como sendo “claramente do mundo das ligações” (Marques, 2010: 38), afirmando, a esse respeito, “não [ter] uma lógica única que una várias coisas” (*Ibid.*: 38).

Esta ideia de uma contínua busca de novas relações entre os conceitos e os acontecimentos que nos rodeiam leva o autor a afirmar que “perceber o mundo também é isso: mudarmos o ponto central” (Marques, 2010: 38). A propósito desta característica da sua poética autoral, Gonçalo M. Tavares afirma, em entrevista a Carlos Vaz Marques, que é religioso “no aspecto etimológico de *re-ligar*, de voltar a ligar”, no sentido em que “a [sua] cabeça funciona por associações. E as associações são ligações” (*Ibid.*: 38). Ainda que num contexto distinto, poderíamos aqui trazer e adaptar o primeiro verso de um poema de Tavares presente em *Investigações. Novalis* de 2002, em que se afirma: “A minha religião é o Novo” (Tavares, 2002: 96) – esse “Novo” que Gonçalo M. Tavares busca sempre com a sua escrita poderá ser o mesmo tipo de acontecimento que o narrador de *Uma Viagem à Índia* descreve como o “insólito que não/ sendo acontecimento mudo ou ruído, sendo/ sítio, obriga a caminhar” (Tavares, 2010: 54), fazendo com que Bloom avance sem hesitar ou olhar para trás em direção ao seu destino. Novamente em *Investigações. Novalis*, encontramos um apontamento importante que se relaciona com a natureza sempre nova e renovada das ligações que Gonçalo M. Tavares pretende desvendar: “Toda a ligação é acrescento/ Ser mais é ser mais do que ser igual, e é ser muito mais do que ser menos./ Ser mais é mudar de sítio./ Toda a ligação é, pois, mudar de sítio. Ou seja: o coração. Ou seja: a ALMA. Ou seja: é Preciso Fugir à Grande IMOBILIDADE, a Morte; o coração inapaixonado./ (...) Toda a des-Ligação é suicídio./ (...) Toda a Ligação é sobreviver. (...) Tudo o que fica é IGNORÂNCIA” (Tavares, 2002: 7). A propósito do facto de toda a ligação implicar mudar de sítio, recordamos que Gonçalo M. Tavares defende que o ato de leitura deve promover no leitor uma mudança de posição, como no caso de *Uma Viagem à Índia*, que o autor

entende ser “muito claramente um livro em que o leitor tem de mudar de posição. Não pode lê-lo da mesma maneira que lê um outro livro” (Marques, 2010: 35).

Por isso mesmo, o narrador da epopeia de Tavares aconselha Bloom (e todos nós): “(...) acontecimentos novos/ existem em espaços novos, e não em antigos./ Não deixes que a tua cadeira confortável prejudique/ a tua curiosidade” (Tavares, 2010: 54). Este mudar de sítio através do estabelecimento de ligações que funcionam como acrescentos, como sinal de adição ao ser, têm então como objectivo “Fugir à Grande IMOBILIDADE” (Tavares, 2002: 7), uma fuga que Bloom ensaia na sua inesperada viagem em direção à Índia em busca de sabedoria e esquecimento. Dos versos acima transcritos importa, igualmente, destacar o ato de estabelecer ligações para combater o “coração inapaixonado” (*Ibid.*: 7): é necessário, portanto, um envolvimento emocional com os acontecimentos do mundo através do estabelecimento de ligações, ainda que os pontos se encontrem demasiado distantes ou sejam demasiado distintos, tal como acontece com os pressupostos epistemológicos e as linhas metodológicas adoptadas pelos Estudos Culturais. Este campo de estudos defende que nenhum ser humano vive isolado, mas antes rodeado de cultura e em sociedade e que os temas que envolvem a vida dos sujeitos devem ser sempre olhados nessa perspectiva, não isolando propositadamente o indivíduo do seu contexto sociocultural. Nesse sentido também, Tavares afirma que, mais do que vida, a ligação para o ser humano é uma questão de sobrevivência: “Toda a Ligação é sobreviver” (*Ibid.*: 7), como nos diz o excerto acima transcrito. É preciso, portanto, dar atenção às ligações e favorecê-las na análise em Estudos Culturais, “em vez de se compartimentarem os problemas” (Baptista, 2009: 455), procurando integrar “diversos métodos capazes de darem conta, através do uso de diferentes perspectivas, da complexidade multifacetada de um problema em particular” (*Ibid.*: 455), como afirma Maria Manuel Baptista. Isto para que se contrarie aquilo a que Gonçalo M. Tavares também chama de “des-Ligação” (Tavares, 2002: 7), uma vez que “Tudo o que fica é IGNORÂNCIA” (*Ibid.*: 7). Mover-se, ligar-se, mudar de sítio é, como diz Tavares, mudar de coração, de alma, de consciência. Em suma, e para usar um conceito bastante caro ao autor, estabelecer ligações é ser lúcido, mudar de sítio é exercitar a lucidez. Esse movimento, essa mudança de posição é precisamente o que os seus livros pedem aos seus leitores. Como nos diz Tavares a respeito de *Atlas do Corpo e da Imaginação*, “o mundo do pensamento e da leitura é um mundo de ligações, de diálogos e isso agrada-me” (Duarte, 2013: 9).

Regressando ao artigo “The Need for Cultural Studies”, os seus autores identificam a necessidade premente de dar voz a estudiosos que possam analisar os paradoxos e as contradições da sociedade e cultura contemporâneas, identificando situações de desequilíbrio e avançando propostas para as corrigir, agindo em prol de mudanças sociais e políticas concretas. Citando: “In the absence of intellectuals who can critically analyze a society's contradictions, the dominant culture continues to reproduce its worst effects all the more efficaciously. And, without a sphere for cultural critique, the resisting intellectual has no voice in public affairs” (Giroux, 1984: 473). No que diz respeito às contradições, às ambivalências e aos paradoxos, estes são, como vimos já também, elementos que Gonçalo M. Tavares gosta de explorar na sua ficção: “Agrada-me muito tentar ser exacto mas que ao mesmo tempo essa exactidão esteja ligada a uma espécie de dificuldade. Ser exacto e simultaneamente paradoxal. Uma exactidão que implique interpretação” (Marques, 2010: 32). Relativamente a esta característica da escrita de Tavares, o jornalista e crítico mexicano Jorge Alonso Espíritu diz-nos que “el escritor es un filósofo que, economista de palabras, reduce el dialogo al mínimo necesario, pero amplifica el significado de cada frase. Sus libros fluyen, pueden leerse con rapidez, pero a menudo el lector debe detenerse para asimilar el golpe, el asombro, la broma” (Espíritu, 2016).

A propósito desta preferência pelo paradoxo, Gonçalo M. Tavares, num texto sobre Lucrécio presente em *Biblioteca*, refere que “a capacidade de produzir paradoxos dá, em números directos, a saúde da inteligência” (Tavares, 2004: 104). A respeito dos Estudos Culturais, Maria Manuel Baptista, no seu artigo “Estudos Culturais: o quê e o como da investigação”, identifica também este campo do saber como “intrinsecamente paradoxal, objecto de discussão e de incerteza. Caracterizando-se por uma forte presença académica nos discursos intelectuais, revela discórdias internas profundas em relação a praticamente tudo” (*Ibid.*: 452). De forma semelhante, encontramos em Gonçalo M. Tavares uma estreita relação entre a exactidão científica de áreas como a matemática e a natural imprevisibilidade que caracteriza áreas como as ciências sociais e as ciências humanas, e que o autor gosta de aproximar por meio da sua literatura.¹⁹ Edgar Morin, em “Compreender o mundo que aí vem”, começa por mencionar que, no momento de presente crise, torna-se necessário adoptar o olhar diferente em relação ao mundo, um olhar que tem de ser necessariamente “mais

¹⁹ Na sua entrevista ao suplemento *Babelia*, do *El País*, Gonçalo M. Tavares fala exactamente sobre essa relação, dando o exemplo de *O Senhor Valéry* (Tavares, 2002), afirmando que este livro “fue un ejemplo de mezcla entre la filosofía y la matemática” (Harbour, 2016).

sensível à ambiguidade” (Morin, 2011: 11), isto é, ao “facto de uma realidade, indivíduo ou sociedade, se apresentar na forma de duas verdades diferentes ou opostas” (*Ibid.*: 11). Essa sensibilidade à realidade ambígua dos fenómenos e das pessoas passa por adoptarmos o modo pascaliano de observar e pensar o homem que, segundo palavras de Morin, “traz consigo tanto o melhor como o pior” (*Ibid.*: 11).²⁰ Em Gonçalo M. Tavares, encontramos igualmente uma forte preocupação em relação a esta ambivalência do comportamento humano, que tanto é capaz dos atos mais bondosos como dos atos mais bárbaros e impensáveis, como nos mostrou a história ao longo do século XX, sugestivamente apelidado por Boaventura de Sousa Santos de “século infeliz” (Santos, 1995: 69) e de “jovem frágil, dado às maleitas e aos azares” (*Ibid.*: 69). Tavares adota, assim, uma posição mais cautelosa e mais lúcida como forma de investigar o mundo contemporâneo cada vez mais complexo, contraditório e ambivalente, através da sua ficção.²¹

A este respeito, Edgar Morin avança com um importante pré-requisito para compreender o mundo complexo que nos rodeia: a sensibilidade à ambivalência, definida como “um processo [que] apresenta dois aspectos de valores diferentes e por vezes opostos” (Morin, 2011: 12). Como exemplo de um fenómeno ambivalente, Morin dá, entre outros, o da globalização. Segundo o autor, este fenómeno é responsável, por um lado, “pela criação de novas zonas de prosperidade, de novas classes médias na Índia, na China e no Brasil mas, também, de novas zonas de miséria” (Morin, 2011: 13). Assim, conclui: “A globalização é a melhor e a pior das coisas” (*Ibid.*: 13).²² Para o Morin, existe ainda outro elemento necessário para uma eficaz compreensão do mundo e da sua complexidade: “devemos ser sensíveis às contradições” (*Ibid.*: 13). Já referimos por diversas vezes que as contradições,

²⁰ A respeito desse modo pascaliano de pensar o homem e o mundo, Anderson Augusto dos Anjos esclarece que “conhecer-se a si mesmo, ao menos tentar, é inevitavelmente tomar consciência da finita e contraditória condição humana, num termo pascaliano, é conhecer o *eu-odioso*” (Anjos, 2009: 359), acrescentando: “Pensar o homem numa perspectiva pascaliana é lidar com toda a incompreensão que seja possível a um objeto de reflexão. Ora, o homem não tem um lugar verdadeiro, está por demais distante disso; antes de saber disso o homem sente isso, sua ânsia por uma verdade, por uma explicação, sua busca por algo que faça algum sentido refletem essa condição de insuficiência” (*Ibid.*: 359).

²¹ A respeito deste tom pessimista característico da sua escrita, e realçando uma vez mais o seu pendor filosófico, o próprio Gonçalo M. Tavares, em entrevista a Pedro Mexia, refere que a ideia de o comportamento humano ser movido por forças ou energias de natureza ética é decisivamente influenciado pelo pensamento de filósofos como Nietzsche, Junger ou Sloterdijk: “Mais até do que Nietzsche, penso em Junger. Os livros de Sloterdijk acompanham também essa linha. E é curioso que são todos autores muito perto de um extremo perigoso, são uns pessimistas antropológicos terríveis – mas, é interessante constatar que talvez esta família de autores seja a que consegue um diagnóstico mais próximo e mais profundo da realidade” (Mexia, 2010).

²² Regressaremos ao conceito de globalização num momento posterior do nosso trabalho, de forma a poder analisar convenientemente a relação que estabelece com a narrativa de Gonçalo M. Tavares e o percurso identitário da sua personagem principal.

os opostos, os paradoxos, são elementos importantes na poética autoral de Gonçalo M. Tavares e a sua forma de pensar a contemporaneidade através da literatura revela uma apurada sensibilidade nesse sentido, como por exemplo no romance *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, em que o autor explora as relações entre competência técnica e as noções de bem e mal. Nesta obra que fecha a tetralogia *O Reino*, conta-se que Lenz Buchmann, um cirurgião de sucesso, se irrita sempre que elogiam a sua competência, chamando-o de “homem bom” (Tavares, 2007: 32):

Não o irritava ser considerado competente mas sim que essa competência fosse confundida com uma certa bondade, sentimento que desprezava em absoluto. E essa confusão – entre bondade e competência técnica – começava a corroer a barreira que Lenz havia construído entre a sua profissão e a sua vida particular na qual a dissolução de valores morais era nítida. (Tavares, 2007: 32)

A respeito da união entre os opostos “bem e mal”, sobre a qual já falámos no ponto anterior, Gonçalo M. Tavares escreve, em *Breves Notas Sobre Ciência*, numa observação entre parêntesis (como se de um apontamento íntimo se tratasse): “(Pensar nos opostos. No mal e no bem. Na exactidão e na falha. No alto e no baixo)” (Tavares, 2006: 65). Este modo de olhar o mundo de Gonçalo M. Tavares opõe-se claramente a uma visão unidireccional resultante de uma excessiva sectorialização de saberes denunciada por Morin neste seu texto e que, segundo o próprio, é incompatível com a crescente complexidade resultante do processo de globalização:

A inteligência que só sabe separar quebra a complexidade do mundo em fragmentos disjuntos e diminui as oportunidades de compreensão e reflexão. Assim, quanto mais os problemas se tornam planetários, mais se tornam impensados; quanto mais a crise progride, mais progride a incapacidade de pensá-la. (Morin, 2011: 14)²³

Deste modo, é imperativo possuir “essas múltiplas sensibilidades à ambiguidade, à ambivalência (ou à contradição), à complexidade” (Morin, 2011: 15) para compreender o

²³ Esta referência de Edgar Morin relaciona-se ainda com o posicionamento de Piccone em relação à separação estanque de áreas de conhecimento própria da Academia, definidos no artigo de Henry Giroux, David Shumway, Paul Smith e James Sosnoski como “technical intelligentsia, rather than intellectuals in the traditional sense of thinkers concerned with the totality” (Piccone, *apud* Giroux, 1984: 473), citação já por nós transcrita anteriormente (cf. pág. 70) A este respeito, Morin, ainda em “Compreender o mundo que aí vem”, refere que “uma das tragédias do pensamento actual é o facto de as nossas universidades e de as nossas grandes escolas produzirem eminentes especialistas cujo pensamento está muito compartimentado” (Morin, 2011: 14). Ora, como vimos, tanto a orientação da investigação em Estudos Culturais e a poética de Gonçalo M. Tavares coincidem nesse esforço de contrariar esta mesma incapacidade em pensar os problemas de forma integrada e globalizante, como também alerta Morin: “Assim, quanto mais os problemas se tornam planetários, mais se tornam impensados; quanto mais a crise progride, mais progride a incapacidade em pensá-la” (*Ibid.*: 14).

labiríntico mundo onde vivemos. Como também já tivemos oportunidade de referir, esta linha de pensamento é seguida por Gonçalo M. Tavares que, através da sua ficção, explora a complexidade do que aparenta ser simples, procurando sempre observar um mesmo acontecimento de múltiplos ângulos, estabelecendo ligações inesperadas entre realidades que à vista desarmada poderão parecer diametralmente opostas e inconciliáveis. Tal é o caso das ligações entre ciência e religião ou técnica e humanidade, temáticas ampla e repetidamente exploradas na escrita de Tavares, em especial na tetralogia *O Reino*, e que voltam a estar presentes em *Uma Viagem à Índia*, como teremos oportunidade de ver nos seguintes capítulos da presente tese.

Regressado ao artigo “Estudos Culturais: o quê e o como da investigação” (Baptista, 2009) de Maria Manuel Baptista, vemos que este reflete acerca das características comuns da investigação em Estudos Culturais, começando justamente por mencionar “um profundo compromisso com a ideia de complexidade do fenómeno cultural” (Baptista, 2009: 452), através de uma “particular ênfase na produção contextual, multidimensional e contingente do conhecimento cultural, procurando reflectir nos resultados da sua investigação a complexidade e o carácter dinâmico e até, frequentemente, paradoxal do objecto cultural que abordam” (*Ibid.*: 452). No que diz respeito ao compromisso cívico e político dos Estudos Culturais, tendo em vista a construção de um conhecimento de relevância social, este pode ser relacionado com o sentido de “responsabilidade moral e literária” (Mexia, 2010) identificado por Gonçalo M. Tavares como característica do escritor que, no século XXI, deve conservar a memória e construir um mundo melhor a partir de uma reflexão consciente acerca dos erros que se cometeram no passado e que recebemos como herança de um século XX absolutamente trágico ao nível social, político e cultural. É importante salientar que, como Maria Manuel Baptista, nos referimos ao sentido mais lato do conceito de política, enquanto intervenção nos assuntos da *polis*, um entendimento partilhado por Gonçalo M. Tavares que defende que “a literatura é necessariamente política, no sentido de intervir nos problemas da cidade” (Queirós, 2015). No seguimento dessa conceção mais lata do conceito de intervenção política, Tavares considera que tudo o que ele escreve “é político, mesmo estando muito afastado das questões partidárias” (Queirós, 2015).

Já em 2014, em entrevista a Luciano Trigo, Tavares é convidado a refletir acerca da relação entre literatura e política, a respeito da qual afirma que “o escritor deve lembrar a importância da memória, de percebermos que não estamos a começar nada de novo, mesmo

politicamente. A História nos ensina que não devemos ter a arrogância de pensar que estamos inaugurando alguma coisa, porque a História do homem é feita de muitas repetições” (Trigo, 2014). Encontramos, então, aqui a ideia de que o escritor e a literatura se relacionam com a ação política através do seu dever de conservação da memória, o dever “de chamar a atenção para a violência e para a potência do mal que existe no homem” (Trigo, 2014), o dever “de interferir na política através do aumento da lucidez individual das pessoas” (Trigo, 2014).²⁴ Para Gonçalo M. Tavares, o livro é um instrumento de ação política, se tiver a capacidade de “aumentar a lucidez” (Terron, 2007) de quem o lê, constituindo-se, também, de acordo com o autor, como “o espaço da reflexão, de uma certa distância em relação aos acontecimentos e às circunstâncias do mundo” (Trigo, 2014). Essa é, portanto, a ideia de intervenção política em termos literários que interessa a Gonçalo M. Tavares.

Neste contexto, expende Tavares importantes reflexões sobre a crença na ideia de revolução:

Me gustaban algunas utopías del siglo XX que pretendían cambiar la vida, pero no el hombre. Las revoluciones que pretenden cambiar el hombre, como el estalinismo, son peligrosas y disparatadas porque el hombre es un animal muy antiguo, podemos cambiar los artefactos técnicos a su alrededor, pero el deseo, la violencia, la excitación, el organismo, las bondades, el instinto, no. Una revolución que quiere cambiar la vida es distinta: cambiar las relaciones, el dinero, lo material, los objetos. Muchas personas están haciendo pequeñas revoluciones. (Harbour, 2016)

Na mesma linha, Tavares volta a refletir acerca do século XX e das lições que dele devemos reter para este século que agora começa, aludindo a uma cena do seu recente romance *Uma Menina Está Perdida No Seu Século À Procura do Pai* (Tavares, 2014), na qual os protagonistas entram num quarto de hotel que se encontra às escuras, à exceção de uma única luz que ilumina o nome atribuído a esse quarto: ‘Auschwitz’ (como descobrem mais tarde os dois protagonistas, cada quarto nesse hotel tem o nome um campo de concentração nazi). A propósito desta cena intensa do seu livro, diz-nos então o autor:

Cuando estamos a oscuras tenemos que tener tranquilidad cuando surge una luz porque la luz que parece salvadora puede ser perfectamente terrible y mucho de lo que ha ocurrido en el siglo XX tiene que ver con eso. Esa oscuridad puede ser el desempleo prolongado, la guerra, la pobreza. Es importante no permitir que se prolongue la oscuridad porque puede aparecer una luz que puede ser peor que ella. (Harbour, 2016)

²⁴ Relembramos, uma vez mais, que esta questão da potencial bondade ou maldade do ser humano, aliada à questão da responsabilidade moral do homem na pós-modernidade, será analisada num momento posterior do nosso trabalho, recorrendo às reflexões de Zygmunt Bauman em *A Vida Fragmentada* (Bauman, 1995) e *Postmodernity and its discontents* (Bauman, 1997).

No encontro em Matosinhos com Francisco José Viegas por ocasião do *LeV – Festival Literatura em Viagem*, Gonçalo M. Tavares equaciona a relação entre literatura e política, recordando “um poema de Maiakovski em que o poeta russo vê 99 homens a bater num homem e pensa: «Não sei o que aquele homem fez, mas sei que não serei o centésimo». Para o autor, só faltaria acrescentar «serei o segundo», já que, diz, «se a arte é política, é porque de certa maneira se coloca nessa posição de ser o segundo»” (Queirós, 2015). Aproximando-se, então, do entendimento de Gonçalo M. Tavares de envolvimento político enquanto intervenção ativa nos assuntos da *polis*, Baptista afirma:

Até o aspecto mais estritamente cívico proclamado por muitos investigadores na área dos Estudos Culturais pode surgir na academia de diferentes formas: o elemento ‘político’ pode estar apenas implícito, por exemplo, numa investigação que critica os discursos dominantes, usando toda a metodologia e modelos das ciências sociais mais objectivistas ou, num outro extremo, apresentar-se como pura desconstrução crítica, usando mesmo um acto performativo. (Baptista, 2009: 453)

Compreende-se, desta forma, que o comprometimento político desta área transdisciplinar possa assumir diferentes formas e ser levado a cabo de diferentes maneiras, umas mais explícitas e objetivas do que outras que preferem um envolvimento mais subtil, implícito ou subjetivo.

Como vemos, ao procurar a complexidade naquilo que é aparentemente simples, numa atitude de observação distante, mas atenta, dos pormenores, Gonçalo M. Tavares aproxima-se da perspectiva dos Estudos Culturais, nomeadamente na forma como estes se relacionam com a ideia de conhecimento: “‘knowledge’ is never a neutral or objective phenomenon but a matter of the place from which one speaks, to whom, and for what purposes” (Barker, 2001: 22). Relacionado com este “problem of positionality” (*Ibid.*: 22), encontra-se também a ideia de mudança de posição que Gonçalo M. Tavares defende em relação à sua escrita e que faz questão de referir em entrevista a Carlos Vaz Marques, mencionando uma frase de Wittgenstein “em que diz que quando quer mudar de teoria muda o corpo de posição” (Marques, 2010: 32).²⁵ A este respeito, o escritor faz notar que o modelo escolhido para o texto, o da epopeia, influencia de modo decisivo o trabalho do leitor: “A

²⁵ A propósito de Wittgenstein, Tavares, na entrada sobre o filósofo alemão incluída no seu livro *Biblioteca* (Tavares, 2004), afirma: “Mentalmente lateral, como todos os indivíduos interessantes. (...) Podemos pensar numa personagem mais ou menos ficcional: alguém que experimentava palavras. Como se experimenta um casaco, ou o frio do pólo norte e o quente dos trópicos: aquele homem experimentava palavras” (Tavares, 2004: 105).

forma de *Uma Viagem à Índia* não é exactamente a forma da poesia em verso e por isso o sentido adquire-se também de maneira distinta. Aqui a forma tem uma outra lógica, impõe pausas e cortes e com isso dá um ritmo de leitura que é completamente distinto: condiciona o modo de ler” (Mexia, 2010). De acordo com as palavras de Tavares, a arquitetura da obra, ao apoiar-se estruturalmente no modelo da epopeia camonianiana, vai condicionar o modo de ler e fazer com que o leitor adquira o sentido do texto de forma diferente da convencional, ou seja, obriga-o a mudar de posição, a experimentar outra perspectiva. Assim, ao condicionar a forma de ler, a estrutura da obra influenciaria igualmente o modo de pensar, o modo de adquirir significado e de refletir sobre ele. Com isto, o autor não quer dizer que impõe um certo tipo de leitura exclusiva, mas, pelo contrário, dá ao leitor o poder de criar significados, mantendo sempre várias portas abertas por onde este possa entrar e construir o seu caminho.

Ana Carolina D. Escosteguy, referindo-se à conceção de “positionality” de Stuart Hall na prática dos Estudos Culturais britânicos, afirma:

Falando sobre a constituição e a prática dos estudos culturais britânicos, Hall (1996a, p. 264) diz que uma atitude de pesquisa que almeja demarcar uma “diferença no mundo” deve ter algumas marcas de distinção. As marcas distintivas compõem o que ele denomina de uma questão de posicionamento [positionality]. (Escosteguy 2001: 131)²⁶

A consciência da posição do investigador no processo é, deste modo, desejável para a criação de situações de abertura ao diálogo: “Reflexivity is always, in some sense, a dialogue – with others but also within ourselves and with the ‘overpopulated’ or social resources of language and culture” (Johnson *et al.*, 2004: 58).²⁷ Apesar disso, Johnson *et al.*

²⁶ A afirmação de Stuart Hall aqui comentada por Carolina Escosteguy encontra-se no artigo intitulado “Cultural Studies and its *Theoretical Legacies*”, publicado originalmente em 1992, num volume intitulado *Cultural Studies*, organizado por Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler. O que nos diz Stuart Hall é o seguinte: “That is to say, I don't understand a practice which aims to make a difference in the world, which doesn't have some points of difference or distinction which it has to stake out, which really matter. It is a question of positionality. Now, it is true that those positionality are never final, they're never absolute. They can't be translated intact from one conjuncture to another; they cannot be depended on to remain in the same place. I want to go back to that moment of "staking out a wager" in cultural studies, to those moments in which the positions began to matter” (Hall, 1992: 278)

²⁷ O termo “reflexivity” [reflexividade] é usado em áreas como a Sociologia e a Antropologia. A propósito desta última disciplina, Daniela Beccaccia Versiani diz-nos que “(...) alguns antropólogos voltaram sua atenção para experiências de escrita que têm por pressupostos o dialogismo, a polifonia e a autoreflexividade, o que se manifesta no texto etnográfico pela inclusão da voz do etnografado, ou dos etnografados” (Versiani, 2008: 208). Ao aludir à reflexividade, poderemos falar então igualmente de uma questão de posicionamento, como nos diz Richard Johnson *et al.* ao referir-se à ideia de reflexividade enquanto método de pesquisa nos Estudos Culturais: “(...) knowing our partialities enables us to correct our biases. Alternatively, reflexivity informs our readers of our partialities, so that they can make any necessary corrections” (Johnson *et al.*, 2004: 52).

alertam para a impossibilidade da existência de total imparcialidade e distanciamento: “Yet, if our arguments here about partiality and cultural entanglement are correct, it is not possible to transcend these conditions. There is no all-seeing godlike position available to us, no stance free from society, culture and power. This applies to everyone” (*Ibid.*: 52). De forma semelhante, Chris Barker, em *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, refere que “there is no God-like vantage point from which to survey the world and forms of representation separately in order to establish the relationship between them. This is so because we cannot escape using representations when we try to establish such a relationship” (Barker, 2004: 154). Por isso é que, na perspectiva da investigação em Estudos Culturais, “the production of theoretical knowledge [is regarded] as a political practice-knowledge with consequences – rather than as neutral and independent knowing” (*Ibid.*: 154).

CAPÍTULO II

1. *Uma Viagem à Índia* e a tradição épica: entre “liberdade e constrangimento”

Iniciaremos este capítulo sobre a relação entre *Uma Viagem à Índia* e a tradição épica, lançando uma reflexão que consideramos pertinente: apesar de Gonçalo M. Tavares afirmar que não pensa no texto que está a escrever em termos de configuração genológica, e a despeito de promover constantemente a hibridização tipológica no que diz respeito à natureza dos seus textos, é certo que, no caso de *Uma Viagem à Índia*, encontramos a arrumação da narrativa (efetuada pelo próprio autor) na categoria da *epopeia* (“Cadernos de Gonçalo M. Tavares | 27”). Partindo desta classificação, infrequente na poética do autor, poderemos inferir que ele considera, antes de mais, o seu texto como uma epopeia, aproximando-o, assim, deliberadamente, da tradição literária a que pertence a obra que lhe fornece a matriz formalizante, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. O próprio Gonçalo M. Tavares, a propósito da relação que a sua obra mantém com o texto épico camoniano, torna expressa essa afinidade: “*Uma Viagem Tavares à Índia* parte desde logo de uma ligação afetiva. Aliás a minha relação com a tradição literária é sempre amorosa, um movimento de aproximação aos autores de que gosto” (Duarte, 2010: 8).

É, então, a partir desta relação de proximidade afetiva que devemos analisar a reapropriação da epopeia camoniana, por meio da qual o autor deseja criar algo de novo, mais contemporâneo, sem deixar, no entanto, de respeitar o texto que lhe serve de inspiração. Como sintetiza o autor de *Uma Viagem à Índia*, “o que me interessa é partir das formas clássicas, com pequenas variações, e introduzir qualquer coisa de novo, com uma nova energia, mais fragmentada e mais contemporânea. É a ideia de partir alguma coisa respeitosamente que me interessa” (Duarte, 2013: 9). Desta forma, Tavares “esper[a] que *Uma Viagem à Índia* seja qualquer coisa de diferente, que se afast[e] do que já foi feito, mas que ao mesmo tempo respeite a lógica da epopeia” (*Ibid.*: 10).

Verifica-se, pois, uma ligação deliberadamente amorosa de Tavares ao texto de Camões, mas que não passa apenas pela simples imitação ou a mera cópia atualizada do molde épico camoniano. A Gonçalo M. Tavares interessa, em todos os seus textos, transformar e inovar, não negando os modelos do passado, mas justamente partindo deles para transfundi-los em textos que não abdicam da interpelação do contemporâneo. Neste

sentido, observa o autor que “não há rutura sem diálogo com o antigo. A rutura sensata é aquela que tem os olhos naquilo de que se afasta” (Duarte, 2013: 9). A atitude de “rutura sensata” (*Ibid.*: 9), que pretende “partir alguma coisa respeitosamente” (*Ibid.*: 9), sintetiza, desta forma, os dois movimentos que se encontram em jogo na relação entre *Uma Viagem à Índia* e *Os Lusíadas*: se, por um lado, existe uma aproximação entre os dois textos, cedo se deteta igualmente um movimento que vai na direção oposta, a do afastamento.

Em relação à aproximação entre os dois textos, importa referir que, para além da inscrição da obra na tradição da *Epopéia*, no conjunto dos “Cadernos e Gonçalo M. Tavares”, encontramos, desde logo no título, elementos que nos remetem para o hipotexto camoniano, como a referência à Índia e à viagem. No sintomático título da obra de Tavares, a diferença reside, em primeiro lugar, na presença do artigo indefinido “uma”, que, logo à partida, distancia o texto de Tavares daquela que se constitui, no imaginário dos leitores portugueses, como a narração da viagem à Índia por excelência (e que Eduardo Lourenço apelida de “iniciática”), desde há mais de cinco séculos: a descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama e a sua armada, cantada de forma grandiloquente e sublimada no poema épico de Camões. Como nos diz Eduardo Lourenço, *Uma Viagem à Índia* apresenta-se como uma “versão lúdica e paródica de uma *quête*, aleatória e como tal assumida” (Lourenço, 2010: 13). Com estas palavras, o ensaísta pretende afirmar, então, que estamos na presença de “uma” viagem igual a muitas outras, uma viagem de um homem comum no século XXI, muito distinta da viagem quinhentista “por mares nunca dantes navegados” (*Os Lusíadas*, Canto I, est. 1). Como nos diz o narrador do texto de Tavares, os mares já se encontram todos descobertos, todas as rotas foram já traçadas e já nada de misterioso ou desconhecido existe no mundo: “Já não há terra secreta, os catálogos de viagem/ cobrem, com mapas pormenorizados,/ 90% dos segredos” (Tavares, 2010: 442).

Eduardo Lourenço, no Prefácio, não se fica pela simples interpretação da obra de Tavares enquanto mero gesto lúdico e paródico, afirmando também que se trata de um “exercício sofisticado de des-construção” (Lourenço, 2010: 13) que opera “uma original revisitação da mitologia cultural e literária do (...) Ocidente” (*Ibid.*: 13). Para além das visíveis semelhanças externas entre as duas obras, como o mesmo número de cantos e estrofes, encontramos um estrutura interna que, apesar de seguir de perto a cartografia d’*Os Lusíadas*, desconstrói e parodia determinados episódios da obra de Camões, como é o caso do episódio lírico de Inês de Castro e D. Pedro, convertidos, na obra de Tavares, na trágica

história de Bloom e Mary.²⁸ De forma igualmente subversiva, Gonçalo M. Tavares apropria-se de determinadas referências e expressões presentes no texto camoniano, transportando-as para o seu texto e adaptando-as à narrativa de Bloom: como exemplo disso, encontramos, na estância 68 do canto I, a seguinte citação de uma célebre frase de Camões: “Ser leão entre ovelhas é fraqueza, já dizia/ um poeta excelêntissimo” (Tavares, 2010: 53).²⁹ Em *Uma Viagem à Índia*, o autor tira ainda proveito de algumas reflexões do próprio Camões, adaptando-as à realidade contemporânea, como acontece com as meditações do poeta em torno do poder do ouro que, na estância 99 do canto VIII da epopeia de Tavares, adquirem um tom marcadamente irónico: “Ah, tão mau o dinheiro, tão mau e horrível/ quando não me pertence, pensa Bloom” (*Ibid.*: 363).³⁰

A partir deste desafio “joyceano” de querer transformar a grandiloquência da narração épica dos feitos de um povo no relato de uma viagem comum de uma personagem simples no século XXI, Tavares vai seguindo, a par e passo, o texto camoniano como um mapa interior, ainda que “diferindo o mais que pode e sabe” (Lourenço, 2010: 14) nos incidentes próprios da narrativa de Bloom, um protagonista que nada tem que ver com herói coletivo da epopeia de Camões.³¹ O próprio Tavares refere que “há então muitos desvios que têm a ver com a unidade narrativa do percurso de Bloom, mas “Uma Viagem à Índia” acompanha passo a passo, fragmento a fragmento, por vezes linha a linha, os conflitos físicos, os relatos sobre o passado, os tumultos, os enganos, as entradas em cena do narrador, etc, de *Os Lusíadas*” (Mexia, 2010).

²⁸ Importa aqui lembrar que os nomes Bloom e Mary são os do casal protagonista do romance épico moderno *Ulysses*, de James Joyce, que, como já tivemos oportunidade de mencionar, serve também de modelo para esta viagem à Índia do século XXI. Leopold Bloom e Marion/Molly/Mary Bloom são o casal que vive no número 7 de Eccles Street na cidade de Dublin em 1914, e que James Joyce, por sua vez, criou tendo como modelo Ulisses/Odisseu e Penélope, protagonistas da epopeia clássica de Homero, *Odisseia*.

²⁹ Esta referência aos versos de Camões em *Os Lusíadas* surge exatamente na mesma estância e no mesmo canto da epopeia camoniana, no momento em que se preparava a cilada dos Mouros à navegação portuguesa aportada em Moçambique. Na narração de Camões, Gama age com cautela, não se mostrando agressivo perante os mouros. Em *Uma Viagem à Índia*, Tavares apropria-se do sentido global desta metáfora do poeta renascentista, transportando-o para a narrativa de Bloom, que tinha chegado a Londres e onde conhecera um grupo de ingleses que se preparavam, igualmente, para lhe armar uma cilada. Assim, no caso de Bloom, convinha também uma certa cautela, como explica o narrador: “Assim, pois, Bloom optava, frente aos quatro imbecis –/ uma família inteira e sorridente –,/ por esconder a inteligência como se esconde um objeto” (Tavares, 2010: 53).

³⁰ Estes versos de *Uma Viagem à Índia*, que uma vez mais se reportam precisamente à mesma estância do mesmo Canto da epopeia de Camões, recuperam as considerações do poeta renascentista acerca do poder corruptor do ouro, o “metal luzente e louro” (*Os Lusíadas*, Canto VIII, est. 96) que “causa os perjúrios entre a gente/ e mil vezes tiranos torna os Reis” (*Os Lusíadas*, Canto VIII, est. 99).

³¹ A personagem Bloom de Gonçalo M. Tavares não deixará de incorporar como veremos posteriormente, o legado moderno, paródico e subversivo recebido do Leopold Bloom de James Joyce em *Ulysses*.

De acordo ainda com o autor, Bloom segue, de perto, o mapa fornecido pela obra de Camões, mas fá-lo “como se partisse de um mapa de um outro mundo, um mapa que vai dizendo: agora há aqui um conflito, agora alguém mostra os objectos que trouxe de longe, etc. E esses acontecimentos são passados para 2003, para uma personagem de ficção que parece ela mesma saber que é personagem de ficção” (Mexia, 2010). Daí que Gonçalo M. Tavares afirme que “o que acontece poderia acontecer, no limite, num sonho. É até uma hipótese de interpretação: a viagem à Índia de Bloom não ter realmente acontecido de forma física e tudo se ter passado na cabeça de Bloom. Um percurso mental ou um sonho” (Mexia, 2010). Esta hipótese, avançada pelo autor, relaciona-se, portanto com a “consciência aguda da (...) ficcionalidade” (Lourenço, 2010: 13) tão característica da estética literária pós-moderna que, a par das dimensões autorreflexiva, autoconsciente e autocrítica, caracterizam a retórica da ficção contemporânea.³²

Ao afirmar que a epopeia de hoje é possível, mas em moldes distintos das epopeias do passado, Tavares pretende demonstrar simultaneamente a possibilidade e a impossibilidade da epopeia na contemporaneidade, como refere, aliás, no decurso da entrevista a Carlos Vaz Marques: “Mas a impossibilidade de (...) recuperar [a epopeia] é uma impossibilidade que ao mesmo tempo mostra a sua possibilidade” (Marques, 2010: 35). A natureza paradoxal, ambígua e híbrida desta epopeia contemporânea é igualmente posta em destaque por Eduardo Lourenço, quando descreve o texto de Tavares como “provocantemente épico e anti-épico” (Lourenço, 2010: 17), “romance-poema ou poemaromance” (*Ibid.*: 17), ou ainda como “prosaico poema, antipoema e hiper-poema” (*Ibid.*: 13), justamente por exibir características de ambos os géneros literários – como que navegando entre eles, como se de uma embarcação genologicamente híbrida se tratasse.³³

³² Estes conceitos usados para definir a estética pós-moderna são amplamente analisados em diversas publicações da autora canadiana Linda Hutcheon, como em *Narcissistic Narrative* (Hutcheon, 1980), *A Theory of Parody* (Hutcheon, 1985) ou *A Poetics of Postmodernism* (Hutcheon, 1988). Nesta última obra, a autora faz uma espécie de sùmula do conteúdo dos livros anteriores, que aqui transcrevemos: “In *Narcissistic Narrative*, my interest had been in the “metafictional paradox” of self-conscious narratives which demanded of the reader both detachment and involvement. In *A Theory of Parody*, my interest shifted to the more general issue of the paradoxes of parody—as signaling ironic difference at the heart of similarity and as an authorized transgression of convention” (Hutcheon, 2004: x). Ainda em *A Poetics of Postmodernism*, a autora caracteriza a arte pós-moderna como “both intensively self-reflexive and parodic, yet it also attempts to root itself in that which both reflexivity and parody appear to short-circuit: the historical world” (*Ibid.*: x).

³³ Importa, neste contexto, referir que o carácter ambíguo e híbrido pertence já ao próprio género épico desde a sua génese, como referem autores como Anazildo Vasconcelos da Silva, que identifica a natureza híbrida do discurso épico pela existência de uma dupla instância de enunciação, simultaneamente narrativa e lírica: “Le discours épique se caractérise par sa nature hybride, c’est-à-dire, par l’existence d’une double instance

De forma pertinente, Paulo Ricardo Vaz nota que estas classificações de Lourenço “[nos remetem] para os modos lírico e narrativo e para os géneros romance e epopeia na obra” (Vaz, 2014: 13), concluindo que vigora, em *Uma Viagem à Índia*, uma deliberada “indefinição/fluidez genológica” (*Ibid.*: 13) característica da estética literária pós-moderna, como salienta Carlos Reis ao aludir às “tentativas pós-modernistas de refazer, recuperar ou conjugar géneros e sub-géneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural” (Reis, apud Vaz, 2014: 13). Partindo desta tendência pós-moderna para a recuperação de géneros, subgéneros ou modelos textuais extintos ou em extinção, é intenção de Tavares deslocar para o século XXI, a forma e o espírito da epopeia clássica (partindo do modelo renascentista de Camões), com o objetivo de dar nova vida a um texto do património literário português que celebra um dos momentos mais marcantes e decisivos da história e da cultura nacional, europeia e ocidental.

Miguel Real, na sua recensão ao livro de Tavares, foca a sua atenção na ideia do Nada e do Vazio como principais características desta epopeia renovada e recuperada para o século XXI, estabelecendo uma comparação com o texto camoniano: “Ao epicismo do Tudo, de Camões, sucedia, hoje, o epicismo tenebroso do Nada, de GMT” (Real, 2010: 11). Nesta afirmação de Miguel Real, consideramos o adjetivo “tenebroso” algo excessivo, particularmente no contexto de um mundo contemporâneo em que mais parece reinar um vazio “sem trágico nem apocalipse” (Lipovetsky, 1983: 11), no dizer de Gilles Lipovetsky, ao contrário do que o termo usado por Miguel Real parece sugerir.³⁴ O próprio Gonçalo M. Tavares considera existir um movimento neste século XXI que se assemelha a uma queda, mas que não provoca pânico, nem ansiedade (Mexia, 2010), anestesiada pelo forte sentimento de tédio que se faz sentir, em particular no quotidiano citadino que nos descreve o autor, não só em *Uma Viagem à Índia*, como também em muitas das suas obras. Corroborando esta posição, encontramos um dos apontamentos do narrador de *Uma Viagem à Índia* que, nas estâncias finais do Canto X, formula esta espécie de desalentado desabafo, em que relaciona o nada, o caos e o tédio:

d’énonciation, narrative et lyrique, qui mélange, donc, dans ses manifestations, les genres naratif et lyrique” (Silva, 2009: 209). Consideramos que tais características fazem parte das potencialidades do género épico, contribuindo decisivamente para a “riqueza absolutamente extraordinária” (Marques, 2010: 35) de que fala Gonçalo M. Tavares, e que lhe permitem, como refere, chegar a lugares a que os outros géneros não chegam.

³⁴ Esta questão da apatia, indiferença e tédio pós-modernos, identificada por autores como Gilles Lipovetsky, e a sua presença em *Uma Viagem à Índia*, irá ser tratada em pormenor num momento posterior da nossa análise, pelo que, de momento, não nos alongaremos sobre esta problemática.

O mundo
está nas imediações do nada,
a desordem
é um prenúncio, e o inferno
torna-se indispensável
em certas semanas
monótonas.
(Tavares, 2010: 444).

Relacionado as referidas “imediações do nada” (Tavares, 2010: 444) e do caos com o percurso de Bloom, Gonçalo M. Tavares afirma que este é “uma personagem sem qualidades, mas em queda” (Mexia, 2010). Mais ainda: é alguém que “se entedia com a queda” (Mexia, 2010). Para o autor, esta sua epopeia do século XXI, “não passa tanto por questões políticas, colectivas, por eventuais falhanços ideológicos ou do capitalismo. É muito mais uma questão centrada no indivíduo. O grande movimento do século XXI parece-me, é o da queda” (Mexia, 2010).

Uma Viagem à Índia é, no entanto, uma obra centrada nas grandes questões que inquietam o homem contemporâneo do Ocidente. Como nota Paulo Ricardo Vaz, nesta obra de Gonçalo M. Tavares, tal como na epopeia de Camões, é escassa a informação referencial específica sobre cultura indiana (Vaz, 2014: 19), fazendo-se eco de apenas algumas generalizações deliberadamente imprecisas, alguns *clichés* próprios do ponto de vista de um ‘viajante’ acidental que parte do Ocidente, replicando, em certa medida, um movimento deambulatório inspirado no *wandering jew* irlandês de James Joyce. Tavares pretende, assim, refletir sobre o ocidental “chão do nosso século” (Duarte, 2010: 9), direccionando o seu olhar crítico para o presente, como em todas as suas obras, mesmo quando opera este tipo de “anacronismo paradoxal” (Lourenço, 2010: 17). O próprio autor, em entrevista à revista *Parágrafo*, dá conta da intenção desmistificadora da imagem ilusória que o Ocidente tem em relação à vida no Oriente que subjaz a *Uma Viagem à Índia*:

O que me parece relevante nessa relação com o Oriente é que todos nós, ocidentais, temos quase instintivamente a ideia que o Oriente é assim uma espécie de lado metafísico e espiritual, enquanto o Ocidente será mais o lado materialista. E é um pouco esta ilusão de que no Oriente o espírito está em todo o lado que está na base da viagem do protagonista. (Beja, 2011)

Ainda a respeito deste conflito entre espírito e matéria, associado à dicotomia Ocidente/Oriente presente na obra, acrescenta Gonçalo M. Tavares: “Alguns ocidentais vão

para o Oriente à espera de encontrar o espírito e, por outro lado, alguns orientais vêm para o Ocidente para encontrar a matéria. É um pouco esse conflito que está na base do livro” (Beja, 2011). É precisamente essa ilusão do Ocidente em relação ao Oriente que se desfaz quando Bloom finalmente descobre, após o seu infeliz encontro com o sábio charlatão, Shankra, que “os seus «gurus» são vulgares e suspeitos vendedores de ilusões como todos os outros” (Lourenço, 2010: 20). Como nos diz o narrador, já no final do Canto X, Bloom “procurou o Espírito na viagem à Índia, encontrou a matéria que já conhecia” (Tavares, 2010: 453).³⁵ Pedro Mexia, em entrevista a Gonçalo M. Tavares, pergunta ao autor se a escolha da Índia se prende com “uma crítica a um certo misticismo fraudulento a que o Ocidente por vezes recorre” (Mexia, 2010). Tavares vê, nesta questão, uma ironia que se encontra na base da oposição entre o Oriente espiritual e o Ocidente materialista, aproveitando inclusivamente para citar uma passagem da própria obra:

O Ocidente materialista e funcionalista, exemplificado em Bloom, acaba finalmente por ser enganado e roubado pelo Oriente místico e ético. A ovelha troça do lobo, e rouba-o. No momento em que é roubado, diz-se, com ironia, que Bloom passa «directamente, sem intermediários,/verbas da ignóbil Europa/para a sábia, sensata, receptiva Índia». (Mexia, 2010)

Deste modo, para Gonçalo M. Tavares, “os movimentos de Bloom são mais os de uma queda. Um movimento na vertical, de cima para baixo. Como se a personagem estivesse já neste século XXI em que o mundo está todo descoberto e mais ou menos domesticado, como se estivesse portanto num solo muito baixo e mesmo assim ainda caísse mais” (Mexia, 2010). É, precisamente, ao focar a atenção da sua narrativa neste movimento de queda de uma personagem nada heróica (e mesmo criminosa), que Tavares pretende então “falar do que não é assim/ tão longo ou alto” (Tavares, 2010: 32), voltando-se para a “baixa e negra terra/ que aprecia o avanço/ que o homem faz entre dois mundo afastados” (*Ibid.*: 42). Nesta obra, garante-nos o narrador, “não falaremos de um povo/ que é demasiado e muito./ Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom” (*Ibid.*: 44).

Poderemos, assim, afirmar que Gonçalo M. Tavares se encontra essencialmente interessado nas potencialidades do género épico enquanto forma literária, para olhar, analisar e refletir sobre a realidade contemporânea. A estrutura da epopeia camoniana e o mapa

³⁵ Já estâncias finais do canto IX, encontramos uma referência à desoladora conclusão a que Bloom chega no final da sua viagem, precisamente no momento em que manifesta o desejo de regressar a Lisboa: “Bloom, que dizer deste homem?/ Foi à Índia e veio, Bloom, e aí percebeu que/ não há Espírito” (Tavares, 2010: 401).

mental que esta oferece funcionam, deste modo, como modelo formalizante através do qual o autor reflete acerca do homem contemporâneo, representado pela figura de Bloom, um herói individualista do século XXI.

À medida que vamos lendo o texto de Tavares e comparando-o, canto a canto, estância a estância ou verso a verso, com o poema épico camoniano, mais ficamos com a sensação de que o texto do autor de *Uma Viagem à Índia* poderia funcionar como um ensaio ficcional a respeito da epopeia de Camões, um ato de leitura irónico, nada ingénuo, por vezes mordazmente crítico da realidade contemporânea, ancorado no modelo estruturante fornecido pel’*Os Lusíadas*. Esta visão do autor em relação à importância da forma e a sua influência no conteúdo levam-no a afirmar que “o romance consegue chegar a coisas a que o conto não chega, o fragmento chega a outras. A epopeia chega a coisas que os outros géneros literários não atingem” (Marques, 2010: 31). Para Tavares, cada forma literária impõe, então, limites semântico-formais e uma ‘energia de escrita’ específicos que irão influenciar, de forma decisiva, o modo de pensar sobre determinados temas, ainda que estes surjam de forma recorrente em outras publicações suas.³⁶

Em *Uma Viagem à Índia* encontramos, assim, uma das características mais destacadas da poética autoral de Gonçalo M. Tavares, que Kim Amaral Bueno caracteriza como “o diálogo com a tradição clássica e moderna (...) que deliberadamente assume o anacronismo e a imprecisão das atribuições, (...) percorre[ndo] antropofagicamente o cânone ocidental, numa feitura criativa que caracteriza os escritores pós-modernos, em séries infinitas e transtextuais” (Bueno, 2013: 3). Para Diogo da Silva Nascimento, *Uma Viagem à Índia* pode ser entendida como “uma espécie de releitura” (Nascimento, 2015: 2) da epopeia camoniana, um processo de apropriação e reescrita que acontece ao nível da forma (a estrutura, as marcas formais de género) e do conteúdo (os temas, o enredo, as reflexões, o percurso). No entanto, como argumenta ainda o mesmo autor, “essa releitura é feita de um modo livre e o escritor ora se apropria da epopeia camoniana, ora a subverte” (*Ibid.*: 2), dando assim origem ao que diz ser “uma relação permanente de apropriação e negação do

³⁶ Desde 2003 a 2010, Gonçalo M. Tavares publicou a maior parte dos livros pertencentes aos seus “Cadernos”, desde os livros da tetralogia *O Reino* e os nove dos dez livros da série *O Bairro*, passando pelos três livros das *Breves notas sobre...* inseridos na coleção *Enciclopédia*, até aos três livros das *Investigações*. Ao todo, entre os anos em que demorou a escrita, revisão e publicação de *Uma Viagem à Índia*, o autor publicara 23 dos seus 27 livros, sendo pois natural que a maior parte dos temas abordados nesses títulos esteja igualmente presente em *Uma Viagem à Índia*, desde a tecnologia, à religião, passando pela maldade/bondade humanas, pela Natureza e a sua relação com o homem, pela mortalidade, o tédio e o corpo, até chegar a temas como a cidade, a questão da ética da moral, o problema da guerra do Holocausto e da memória do século XX.

texto-fonte” (*Ibid.*: 2). Também Paulo Ricardo Vaz nos dá conta da intenção renovadora de Tavares em relação ao hipotexto camoniano, “através de recorrentes aproximações e distanciamentos relativamente aos seu destino, trajeto, episódios e estrutura” (Vaz, 2014: 36), “recorre[ndo] a situações, episódios e temáticas presentes em *Os Lusíadas*, que utiliza como marco comparativo.” (*Ibid.*: 37).

Referindo-se a este duplo movimento de afastamento e aproximação que introduz a energia fragmentada, típica da condição pós-moderna, numa estrutura clássica como a epopeia, Gonçalo M. Tavares fala-nos de um misto de “liberdade e constrangimento” (Duarte, 2010: 9) que norteou o processo criativo de *Uma Viagem à Índia*, desde o primeiro momento: “Há um grau de liberdade que tem a ver com o imaginário e com a vontade de tudo ser possível numa frase. E essa estrutura [da epopeia] obriga a uma contenção. O resultado de *Uma Viagem à Índia* tem a ver com essas duas forças, liberdade e constrangimento” (*Ibid.*: 9). De acordo com as palavras do autor, a coexistência dessas duas forças opostas vai fazer com que “*Uma Viagem à Índia* [seja] um livro muito livre” (Marques, 2010: 35). No entanto, diz-nos ainda, “simultaneamente com essa liberdade tem a parte da estrutura. Há aqui um modelo de estrutura que equilibra as duas coisas” (Marques, 2010: 35). De acordo com o autor, estes dois movimentos ora aproximam *Uma Viagem à Índia* da epopeia camoniana (constrangimento/ aproximação), ora a afastam de forma bastante impositiva e deliberada (liberdade/ afastamento): a estrutura aproxima os dois textos e aí surge a força que, deliberada e conscientemente, constribe o trabalho do escritor e a transposição do modelo camoniano para o seu próprio texto, enquanto que os desvios relativamente ao conteúdo afastam as duas obras. Esse movimento corresponde ao exercício da força libertadora que segue o seu próprio caminho narrativo, independentemente do rumo diegético determinado pela epopeia de Camões (sendo que este é, ainda assim, por ele inspirado, de novo, de forma consciente e deliberada).

1.1. Épico e epopeia: breve arqueologia de dois conceitos

Vimos que Gonçalo M. Tavares considera que o seu trabalho a partir dos clássicos é um dos elementos importantes da sua ética de escritor que, no século XXI, deve assumir “uma responsabilidade, não apenas em relação ao momento presente e ao que aí vem, mas, antes de mais, em relação ao passado” (Duarte, 2010: 8). Para o autor, “é responsabilidade do escritor contemporâneo estar atento aos sinais que os escritores clássicos nos deixaram” (Mexia, 2010), tendo a “obrigação de conservar a memória. E não como se trabalhássemos num museu. (...) Temos de estar atentos aos sinais que nos deixaram, e depois deixar as nossas próprias marcas” (Duarte, 2010: 8).

Tendo em conta estas palavras a respeito da memória do passado, e a complexa relação que *Uma Viagem à Índia* estabelece com a epopeia de matriz clássica emblematizada pel’*Os Lusíadas*, iremos, em seguida, abordar mais pormenorizadamente o conceito de épico e o estatuto genológico da epopeia. Parece-nos, neste contexto, pertinente estabelecer, desde logo, uma distinção entre o épico perspetivado enquanto categoria meta-histórica e transgenológica, entendido como modalidade ou tendência estético-artística universal, e a epopeia como género histórico, com forte radicação contextual, que obedece a constrações de natureza semântico-compositiva contextualmente determinadas. De seguida, abordaremos questões relacionadas com a evolução e as transformações do género, desde Homero e Virgílio, passando por Camões, e até Joyce e Pessoa, estabelecendo, sempre que justificável, ligação com a apropriação paródica levada a cabo por Gonçalo M. Tavares, em *Uma Viagem à Índia*. Neste segundo capítulo, pretende-se abordar, assim, a natureza da relação entre o texto de Tavares e as principais manifestações e modulações épicas da literatura ocidental com as quais a sua obra, directa ou indirectamente, estabelece algum tipo de relação.

Vimos anteriormente que *Uma Viagem à Índia* segue, de perto, tanto a forma da epopeia camoniana, como o seu conteúdo, transpondo o mapa emprestado d’*Os Lusíadas* para a realidade (ou irreabilidade) da viagem do individualista e entediado Bloom em direcção à Índia, em pleno século XXI. Esta transfiguração do conteúdo da narração camoniana inspira-se na subversão paródica que Joyce empreendera antes, já no início do século XX, do texto épico de Homero que nos relata a odisseia de Ulisses pelos mares do Mediterrâneo,

em busca do caminho de regresso a casa (*nostos*) em Ítaca. Vimos também que se encontra perfeitamente claro, tanto para o leitor como para o autor, que um primeiro nível de aproximação entre *Uma Viagem à Índia* e o modelo camoniano é, antes de mais, assegurado pela homologia de estrutura.

Perante isto, procuraremos argumentar que, se existe claramente uma aproximação à epopeia enquanto género, ela é concomitante com um afastamento (deliberado e irónico) em relação ao épico enquanto espírito e força criadora universal. No que diz respeito a esta distinção essencial entre epopeia e épico, Daniel Madelénat afirma, em *L'Épopée*, que “l'*epopoïia*, œuvre de l'*epopoïios* (producteur, fabricant de récits en vers), met en forme un parole primordiale (*épos*), proférée par les poètes primitifs” (Madelénat, 1986: 17). A palavra *épos* terá, então, precedido a composição artística denominada *epopoïia*, que, por sua vez, se terá surgido autonomizada como género literário durante a época alexandrina, de novo de acordo com as palavras de Madelénat: “Elle devient, à l'époque alexandrine, un genre littéraire, «le récit poétique de quelque grande action»” (*Ibid.*: 17). Para o estudioso francês, existe claramente um contraste entre o *épos* e a epopeia, sendo que aquele se caracteriza por um “*continuum* narratif” (*Ibid.*: 19) e se define, citando Hegel, como “«totalité originelle»” (Hegel, *apud* Madelénat, 1986: 19), “voix vive, parole efficace, liée à l'action (...) d'ascendance divine, libre de fixation écrite, absolu” (Madelénat, 1986: 19). A epopeia, por seu lado, é caracterizada por “préceptes restrictifs” (*Ibid.*: 19), próprios de um “genre surcodifié” (*Ibid.*: 19). Deste modo, observa o autor, “l'*épos* (...), soustrait à la contingence évanescence de la communication quotidienne, nomme les choses et fonde l'être par le langage” (*Ibid.*: 19). *Épos* constitui, então, a palavra primordial, responsável por nomear o mundo e inaugurar o ser através da linguagem: “il désigne un mode d'énonciation logiquement antérieur à tout genre, dont participent tous les types de récit (par opposition à l'expression lyrique et à la représentation dramatique)” (*Ibid.*: 73). A propósito desta noção, também Murilo da Costa Ferreira afirma que “o conceito de *epos* é universal enquanto atitude religiosa dos indivíduos nas civilizações antigas” (Ferreira, 2011: 99), distinguindo-se do conceito de épico “enquanto recitação de epopeia, (...) posterior e particularizado de acordo com a cultura em que está inserido” (*Ibid.*: 99).

De acordo com Daniel Madelénat é necessário, igualmente, estabelecer uma distinção entre a epopeia e o heróico. A este respeito, diz-nos o autor que, enquanto que a epopeia é “une forme littéraire constituée selon les règles d'une poétique et d'une culture”

(Madelénat, 1986: 74), o heróico deve ser entendido como “un type d’action collective et positive caractérisée par des personnages et des thèmes” (*Ibid.*: 74). Deduz-se desta distinção que existem epopeias que poderão não ser exclusivamente heróicas, identificando “le spectre des hybrides plus ou moins mutants (épopée tragiques, idylliques, romanesques...)” (*Ibid.*: 74). Do mesmo modo, a noção de heróico não se encontra circunscrita em exclusivo ao género épico, podendo surgir noutras formas literárias como “dans l’ode pindarique, le drame cornélien, le roman historique...” (*Ibid.*: 74). Para além desta distinção, o autor identifica duas aceções diferentes do conceito de epopeia, uma de sentido mais restrito, como “genre de la tradition occidentale” (*Ibid.*: 74) e outra de sentido mais lato, como “classe de narrations de ton grave, sans espécification de longueur, de mètre, de type d’action, qui rappelle l’extension de l’épos oral” (*Ibid.*: 74).

Tendo, então, em conta todos estes matizes e flutuações inerentes aos conceitos em análise, Madelénat refere que “ces discordances et disjonctions expliquent la polysémie des termes épopée ou épique selon qu’ils qualifient un mode narrative, des caractéristique textuelle, des actions, des personnages ou des thèmes” (Madelénat, 1986: 75). Por extensão semântica, os termos epopeia ou épico poderão usar-se também para qualificar determinadas obras de arte, como nos diz Madelénat: “En une méthaphore implicite, *épopée* ou *épique* qualifient des oeuvres ou des choses dont le style, l’architecture, les éléments, la sublimité générale évoquent les grands poèmes heroïques: telle symphonie, une cathedral, l’art shakespearien, le roman balzacien...” (*Ibid.*: 76). De um modo semelhante, estes termos poderão referir-se, metonimicamente, a “événements surprenant, extraordinaire, prestigieux, merveilleux, qui auraient pu donner matière à épopée” (*Ibid.*: 77), acontecimentos que, mesmo pertencendo ao passado, continuam a ser idealizados, “auréolés d’une gloire déjà poétique” (*Ibid.*: 76, 77) e que poderão, assim mesmo, “se projeter dans le future, ou appartenir à l’actualité” (*Ibid.*: 76, 77). Num outro estudo do mesmo autor, intitulado “Présence paradoxale de l’épopée: hors d’âge et sur le rotour”, sustenta-se que “le poème épique – en ce sens élargi – peut mettre en synergie un passé et un present qui ouvrent sur un avenir; (...). L’action épique (...) est une synthèse, et une herméneutique de l’histoire par le récit” (Madelénat, 2009: 383).

Na “Introdução” ao número monográfico da Revista *Camena*, dedicada ao tema “L’héroïque”, Sandra Provini recorre a uma citação de Dominique Boutet e Camille Esmein-Sarrazin em *Palimpsestes Épiques* na qual se coloca a questão do entendimento da epopeia

enquanto forma poética – com regras semânticas e requisitos técnico-compositivos – ou enquanto matéria épica referente a atos heróicos que envolvem, não só os homens e o plano terrestre, mas também os deuses e o plano do divino:

«(...) la grande question reste de savoir si l'épopée se caractérise prioritairement comme une forme (poétique, avec des effets particuliers de rythme, de grandissement et d'intensification) ou comme une matière (héroïque, mettant les hommes aux prises non seulement avec leurs semblables, mais avec le divin)» (Boutet, Esmein-Sarrazin, *apud* Provini, 2008: 2).

Relativamente a Gonçalo M. Tavares e a *Uma Viagem à Índia*, fica absolutamente claro que o autor se refere, quer em entrevistas, quer em designações autorreferenciais contidas no próprio texto, ao termo “epopeia” para caracterizar o seu livro, aludindo sempre ao paralelo com *Os Lusíadas* em termos de *estrutura, forma, esqueleto* ou *mapa*. Não existe, por parte de Gonçalo M. Tavares, qualquer referência ao *épos* ou ao épico como categoria meta-histórica e transgenológica, nem como palavra primordial, tal como o entendiam as antigas teorizações. A leitura da obra confirma, igualmente, a ausência de *épos* na aventura de um (não-)herói solitário e individualista, em fuga em direção à Índia, com o duplo objetivo de adquirir sabedoria e construir esquecimento.³⁷

Precisamente porque os tempos são outros e o palco histórico do século XXI não parece propenso à representação do grandioso ou do sublime, a questão da heroicidade não se coloca nos mesmos termos que nas epopeias de Homero, Virgílio ou Camões. No que diz respeito à matéria épica, esta não existe *stricto sensu* em *Uma Viagem à Índia*, uma vez que o percurso de Bloom se encontra esvaziado de qualquer sentido heróico e a relação com os deuses, o Divino ou a Providência é inexistente. Como nos diz o narrador, logo no começo da obra, “Não falaremos de heróis que se perderam/ em labirintos/ nem na demanda do Santo Graal./ (Não se trata aqui de encontrar a imortalidade/ mas de dar um certo valor ao que é mortal.)” (Tavares, 2010:29). Como nos lembra ainda o narrador, umas estâncias mais adiante, “São os deuses, Bloom,/ não são o teu assunto” (*Ibid.*: 36). Não é, pois, inesperado que o próprio protagonista desta epopeia seja chamado de herói de uma forma puramente irónica (ainda mais, quando é, repetidas vezes, formularmente designado como “Bloom, o nosso herói”), sendo que também é, de facto, herói enquanto protagonista que “sabe muito

³⁷ A respeito deste seu objetivo *sui generis*, Bloom diz-nos, na estância 69 do Canto V: “Quero primeiro chegar à Índia por dentro/ – pensava Bloom –, construindo o esquecimento/ da vida anterior como se contrói com paciência um edifício” (Tavares, 2010: 232).

claramente que é personagem” (Marques, 2010: 35) de “uma ficção hiper-consciente” (Mexia, 2010) e “da ordem do irreal” (Mexia, 2010).

1.2. Tempo (d)e Epopeia

Em *L’epopée*, Daniel Madelénat identifica três categorias temporais que se encontram em jogo em qualquer composição do género épico na Antiguidade Clássica: “les temps évoqués par l’œuvre (...); le temps de la production épique, souvent postérieur de plusieurs siècles (...); à la contemplation nostalgique des grandeurs révolues se mêle une espérance optimiste (...)” (Madelénat, 1986: 86). Com isto quer Madelénat dizer que ao tempo da produção do épico (o tempo presente do autor da epopeia) se junta o tempo evocado pela própria obra.³⁸ Como resultado da confluência destes dois tempos na mesma obra, Daniel Madelénat identifica ainda um terceiro tempo, dado “à la contemplation nostalgique” (*Ibid.*: 86) dos tempos idos, caracterizados por aquilo a que Madelénat chama de “l’énergie et la force conquérante” (*Ibid.*: 86), e à qual se mistura “une espérance optimiste” (*Ibid.*: 86). Este terceiro momento, que surge “entre ces deux moments de naissance et de renaissance” (*Ibid.*: 86), é identificado, assim, como um momento intervalar variável: “espace négatif, nocturne – guerre civile et anarchie, soumission à un maître étranger –, mais aussi lieu de l’alchimie épogénétique où l’événement se transforme en geste, obscure meditation entre le reel et l’œuvre” (*Ibid.*: 86).

Na combinação entre os dois tempos, o da história e o da escrita, tão distantes e tão distintos, surge, assim, um terceiro tempo, intermédio, simultaneamente negativo e esperançosamente otimista, caracterizado pela reflexão, pela “obscure meditation” (Madelénat, 1986: 86) impulsionada pelo hiato entre o real problemático e conturbado, vivido no presente da escrita da obra, e o conteúdo da mesma que nos reenvia para um passado glorioso e luminoso, que anima de esperança os leitores, crentes num futuro mais semelhante àquele que é narrado pelo poeta épico no seu texto.

³⁸ No caso da *Ilíada*, da *Odisseia* ou da *Eneida*, este difere do tempo da escrita em vários séculos; no caso d’*Os Lusíadas* a diferença acaba por ser apenas de 70 anos, entre a viagem de Gama – 1497 a 1499 – e a publicação da celebração épica de Camões. Sublinhemos, no entanto, a presença, na epopeia camoniana, do Plano da História de Portugal, a partir do qual o poeta narra os acontecimentos mais importantes da história do seu país, desde a sua fundação até à viagem de Vasco da Gama (até ao momento em que se inicia, no Canto I, a narração da viagem *in medias res*).

Deste modo, a epopeia coloca em cena duas referências temporais distintas: o tempo presente conturbado e de crise social, política e de valores, e o tempo glorioso e idealizado do passado longínquo, ao qual se deseja regressar. As narrativas épicas serviam, desta forma, para restaurar sentimentos de esperança redentora em épocas notoriamente difíceis e esvaziadas do sentido heróico e da glória protagonizada por antepassados de gerações distantes. Por esta mesma razão, Madelénat apelida estes dois tempos (o passado e o presente) de “deux moments de naissance et renaissance” (Madelénat, 1986: 86). Assim aconteceu com a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, na Grécia Antiga, ou com a *Eneida* de Virgílio, no período do Império Romano, composições épicas que cantavam um passado heróico e mítico, corporizado por seres humanos e deuses destemidos, combativos e caprichosos. Em *Os Lusíadas*, Camões, por seu turno, traz-nos também uma galeria de heróis e acontecimentos históricos nos quais emblematicamente figura o caráter do povo português, que atinge o seu apogeu com a empresa das Descobertas e que tão distante se encontrava já do presente de decadência do império português em que vivia o poeta – e que o levam a tecer desencantadas considerações em determinados momentos da narração, em especial nos finais de cada Canto.

Em *Uma Viagem à Índia*, esse desencanto e essas considerações do poeta encontram-se presentes, mas são deslocadas para o início de século XXI de Gonçalo M. Tavares, o que permite ao autor lançar olhares irónicos e críticos em relação à situação do seu presente, graças ao cúmplice jogo intertextual que estabelece com a epopeia camoniana. No caso de Gonçalo M. Tavares, esse jogo processa-se de forma diferente, não através da escolha de uma matéria épica de um tempo longínquo e heróico, como nas epopeias anteriores, mas pela recuperação da macroestrutura de um género literário de matriz clássica. A matéria escolhida para a narrativa de Tavares é, nada mais nada menos, que uma ficção situada na época do próprio autor, coincidindo, nesse particular, com a apropriação paródica desenvolvida por James Joyce em *Ulysses*. A distanciação temporal opera-se assim, não ao nível da matéria épica eleita, mas sim ao nível do género literário: um modelo de epopeia renascentista, datado e situado num tempo longínquo, mas nem por isso desatualizado ou inadequado, como aliás pretende demonstrar, de certa forma, Gonçalo M. Tavares. Com efeito, ainda que se reitere que estamos na presença de uma narração da ordem do irreal, de uma ficção que se sabe ficção e não pretende parecer real, não há como negar que encontramos, desde o primeiro verso da obra, importantes reflexões acerca de temas

universais que afetam a vida do homem contemporâneo, em articulação explícita com as isotopias obsessivas facilmente reconhecíveis em Gonçalo M. Tavares. Esses temas universais têm que ver com o mundo do ser humano no século XXI e neles se incluem, entre outras, reflexões sobre a religião, a ciência, a técnica, a heroicidade, o medo, a moral, a memória, a natureza, a maldade/a bondade, as viagens, o materialismo, a espiritualidade, o capitalismo ou a democracia.

Aludindo à evolução diacrónica do género épico, Cathryn Callahan acolhe a posição adotada por Abercrombie, segundo a qual o poeta épico desempenha a função de “recorder of the «general circumstances of his time.» He depicts whatever he feels is the significance of his age and lifetime” (Callahan, 1968: 7). Desta maneira, como já referimos, o poeta épico apropria-se de uma história distante, inscrita na memória dos seus contemporâneos, mas que detenha sempre uma forte relevância para o presente de quem escreve e de quem lê: “The story line will necessarily bear an air of actuality since it will come from human experience, whether in legendary heroism, as in Homer and Virgil, from myth, as in *Beowulf* and *Paradise Lost*, or from actual history as in Lucan, Camoens, and Tasso” (*Ibid.*: 7, 8). Autores como James Joyce, Fernando Pessoa ou Gonçalo M. Tavares também refletem (sobre) a experiência humana do seu tempo, a partir de um ato de apropriação do modelo estruturante e do espírito heróico e mítico que sustentam a epopeia clássica, ainda que o façam de uma perspectiva diferente: trata-se, no caso de Pessoa da *Mensagem*, de uma de uma recodificação mítico-simbólica, em clave lírica, do substrato épico, e de uma subversão paródica (ainda que não exclusivamente), tanto no caso de Joyce, como no caso de Gonçalo M. Tavares.

A diferença em todas estas modulações épicas encontra-se, com efeito, na forma como se apropriam do discurso épico intermediado a partir dos modelos homéricos e vergilianos que marcam o tom e constituem o paradigma fundador para todas as epopeias que se lhes seguiram. Assim, segundo Murilo da Costa Ferreira, existe uma “diferença entre discurso e manifestação discursiva. O discurso, ele mesmo, é único e estruturante da significação, enquanto que a sua manifestação representa as diferentes possibilidades da significação” (Ferreira, 2011: 97). Quando falamos dos poemas épicos da Antiguidade Clássica de Homero e Virgílio, da epopeia renascentista de Camões, dos textos épicos de Pessoa e Joyce, ou da epopeia da pós-modernidade de Gonçalo M. Tavares, estamos, pois, a convocar diferentes manifestações de um mesmo discurso, “único e estruturante” (*Ibid.*: 97): o discurso épico. Dessa forma, compreende-se a “a inesgotabilidade do discurso épico, pois

ele é passível de outras possíveis manifestações que se distinguem uma das outras” (*Ibid.*: 97). De acordo com Ferreira, tal sucede uma vez que a concepção literária associada a determinadas manifestações do discurso épico vai sofrendo alterações históricas, transformando-se e adaptando-se às diferentes formas de conceber e fazer literatura. O que se verifica é, portanto, “uma distinção discursiva entre as épicas renascentista, moderna e pós-moderna” (*Ibid.*: 97) que o autor procura explicar no seu artigo “A epopeia pós-moderna portuguesa: dissimulação e simulação em *As Quybyrycas*, recorrendo às palavras de Anazildo Vasconcelos da Silva. Também este autor, segue as mesmas linhas problematizadoras, aduzindo o exemplo de três diferentes manifestações do discurso épico: o grego Homero (*Ilíada* e *Odisseia*), o português Camões (*Os Lusíadas*) e o brasileiro Raul Bopp (*Cobra Norato*). Para Anazildo Silva,

(...) o discurso épico tem uma manifestação na Antiguidade que, contaminado por uma concepção literária clássica da epopéia, pode ser resgatado na obra de Homero. Já em Camões, temos outra manifestação do mesmo discurso épico, agora contaminado por uma concepção literária renascentista de epopéia, a partir da qual pode ser resgatado. Raul Bopp, por sua vez, apresenta uma outra manifestação do mesmo discurso épico, contaminado por uma concepção literária moderna de epopéia. As diferenças entre Homero, Camões e Raul Bopp decorrem de um lado das diferentes matérias épicas utilizadas e, por outro lado, das diferentes concepções literárias que contaminaram o discurso épico nas respectivas realizações. (Silva, *apud* Ferreira, 2011: 97, 98)

Desta forma, a natureza da matéria épica de cada uma das manifestações irá sendo sujeita a metamorfoses, dependendo das concepções específicas do período literário em que se inserem. Ao analisar o resgate a que Gonçalo M. Tavares procede da epopeia camoniana, é imprescindível ter em conta a especificidade do momento histórico, social, cultural e literário em que se inscreve esta retextualização épica.

Importante para esta fase do nosso estudo é, igualmente, a noção de matéria épica. No seu artigo, Ferreira recorre, uma vez mais, às palavras de Anazildo Silva, que nos explica que “a matéria épica se constitui a partir de um fato histórico que, por sua desproporção e grandiosidade, ultrapassa o limite da realidade, e se insere no âmbito do mito” (Silva, *apud* Ferreira, 2011: 98). De acordo com esta posição, o facto histórico “recebe uma aderência mítica que o desrealiza enquanto história, e o converte numa matéria épica” (*Ibid.*: 98), na qual “as dimensões real e mítica estão de tal modo amalgamadas, que não se pode mais distinguir o fato histórico da aderência mítica” (*Ibid.*: 98). A matéria épica define-se, pois, como uma fusão entre a dimensão histórica e a dimensão mítica, convertendo-se depois em epopeia “pela instância da enunciação, poeta/narrador” (Ferreira, 2011: 99). A epopeia

interseta, assim, dois planos – o histórico e o maravilhoso –, dando corpo literário às duas dimensões constitutivas da matéria épica, a factual e a mítica.

É, portanto, a partir desta matéria épica que os poetas trabalham os seus textos, sendo que a forma como o fazem se encontra indelevelmente determinada pela ordem literária do período em que se inserem, com o modo como se relacionam com a tradição e o legado de poemas épicos anteriores e com a mensagem que procuram transmitir com os seus próprios textos épicos. A propósito, Murilo Ferreira afirma ainda que, “nos poemas *Os Lusíadas*, *Mensagem* e *As Quibyrycas*, os autores, Camões, Pessoa e António Quadros, se apropriam identicamente das dimensões da matéria épica, real e mítica” (Ferreira, 2011: 99), fazendo-o, no entanto, de uma forma diversa em cada um dos casos.³⁹ De acordo com o autor, existe “uma diferente forma de apropriação e de tratamento, elaborados por Fernando Pessoa e António Quadros, na relação que as suas obras têm de intertextual com a épica camoniana e deste último com as duas épicas” (*Ibid.*: 99). Veremos, mais adiante, que algo de semelhante se poderia afirmar em relação à epopeia de Gonçalo M. Tavares na sua relação com a épica camoniana, uma vez que esta se encontra ‘filtrada’ pelo exemplo da transcontextualização levada a cabo por James Joyce no seu *Ulysses*. No caso de *Uma Viagem à Índia*, a matéria épica com que Gonçalo M. Tavares trabalha é diretamente facultada pela epopeia camoniana, da qual o autor se apropria parodicamente, não havendo qualquer intenção de retomar a dimensão histórica ou a dimensão mítica que inspiraram a matéria com que Camões trabalhou no século XVI. Tal não acontece, por exemplo, com a epopeia pós-moderna de António Quadros, *As Quibyrycas*, que decalca o modelo camoniano, a sua estrutura e a sua forma (inclusive a versificação), retomando a matéria épica da epopeia quinhentista, ao converter o poeta em narrador deste «*poema éthyco em outavas, que corre sendo de Luís Vaaz de Camões em Suspeitíssima Atribuiçon*» (Dias, 1991). No entanto, como nos diz Martim Sousa, neste texto de João Grabato Dias/António Quadros, “o percurso [d’*As Quibyrycas*] efectua-se *a rebours* do modelo camoniano, pleno de amargor satírico e de sentimento anti-epopeico (...), não raras vezes com um polimorfismo de registo, com tonalidades diversificadas e também por isso de vincado poder sedutor” (Sousa, 2000), numa

³⁹ Murilo da Costa Ferreira apresenta o texto paródico de António Quadros da seguinte forma: “*As Quibyrycas*, obra escrita por António Quadros, são uma epopeia pós-moderna, transversal à épica pós-colonial, que se centra nas antinomias da modernidade da cultura portuguesa e no potencial de seus debates” (Ferreira, 2011: 91). Publicada em 1972, ano da celebração do 4º centenário da primeira edição de *Os Lusíadas*, este texto provocatório, prefaciado, com ostensiva ironia, por Jorge de Sena, surge, assim, “rente ao esgotamento de um regime político, cultural e mítico, o salazarismo” (*Ibid.*: 93).

obra em que confluem, num registo desconcertante, o épico, o burlesco, o satírico, o jocoso, o sério, o bucólico e o sarcástico.

De acordo com Murilo Ferreira, “os modelos épicos renascentista, moderno e pós-moderno se caracterizam por uma nova manifestação específica do discurso épico” (Ferreira, 2011: 99). No caso d’*Os Lusíadas*, a principal metamorfose imposta ao modelo épico do Renascimento relaciona-se, como já tivemos oportunidade de referir, com a crescente preponderância que nele assume a modalidade lírica ou, como refere Ferreira, “a integração do discurso lírico ao discurso épico, ou seja, [a] presença do eu lírico na estrutura do modelo épico renascentista” (*Ibid.*: 100), que permite a existência daquilo a que o autor apresenta como “excursos que constituem uma reflexão pessoal sobre o relato” (*Ibid.*: 100), e que investe de uma dimensão mais subjetiva a narrativa que o narrador-sujeito poético se propõe apresentar. Este excursos, frequentemente designados como ‘considerações do poeta’, continuam uma linha reflexiva que se encontrava já presente no poema de Virgílio, como refere Teresa Carvalho: “A *Eneida* é um canto de vida e de morte. (...) Se a peça épica labora ao serviço da glorificação de Roma, (...) a anti-épica, sua correspondente contrária, tantas vezes irreprimível, faz assomar um canto de dor e de sofrimento: o canto da condição humana” (Carvalho, 2008: 18). Nesta mesma linha de pensamento, Mandy Greene identifica, no poema épico latino, “an undertow of sadness, a profoundly regretful awareness of the price that has been paid in human suffering before Rome’s foundations could even be laid” (Greene, 2004: xxv). Identifica-se, pois, na *Eneida*, um “canto de tonalidade trágica” (Carvalho, 2008: 19) que “irrompe amplificado na voz do narrador virgiliano” (*Ibid.*: 18). Camões, seguindo aquilo a que Teresa Carvalho chama “esta pena oscilante – legado de Virgílio” (*Ibid.*: 14), irá “introduzir [n’*Os Lusíadas*] clamores de desalento, vozes de reprovação, indícios de pessimismo, acaba[ndo] por deslizar para o extremo oposto ao da epopeia, arrastando com ela poeta, poema e pátria” (*Ibid.*: 14). Estes “clamores de desalento” (*Ibid.*: 14) irão também marcar presença na *Mensagem*, de Pessoa, n’*As Quibyrycas* de Grabato Dias-António Quadros, e também no tédio desencantado da personagem Bloom, em *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares.

No seu estudo sobre a relação entre a epopeia e a antiepopéia na poesia de Manuel Alegre, e a respeito dos tons sombrios de desalento, desencanto e pessimismo, Teresa Carvalho afirma que “cronologicamente as obras destes três poetas [Camões, Pessoa e Alegre] situam-se em momentos decisivos do rumo nacional, por coincidirem com o fechar

de ciclos históricos” (Carvalho, 2008: 14). No caso d’*Os Lusíadas*, lembra a ensaísta que estes “foram escritos após as grandes viagens, já o sol, que era o império declinava” (*Ibid.*: 14).⁴⁰ A propósito do poema de Pessoa, refere que “começou a ser produzida ainda na Primeira República e foi publicada em 1934, em plena ditadura e, de acordo com o próprio poeta, «coincidiu [...] com um dos momentos críticos (...) da remodelação do subconsciente nacional»” (*Ibid.*: 14). Sobre a poesia de Manuel Alegre, obra que ocupa lugar central na análise da autora, afirma que esta foi “escrita, também, sob os impulsos da vida, contemporânea dessa longa ditadura e da guerra colonial” (*Ibid.*: 14).

Importa ainda salientar que também as *As Quibyrycas* foram escritas no tempo conturbado dos anos finais da ditadura salazarista, em plena guerra colonial, ou, nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro, “*As Quibyrycas* foram escritas do exílio imperial num tempo de pressentida viragem” (Ribeiro, 2003: 26), com o objetivo de “interpretar o sentido de espera e sonambulismo que se vivia no «reino» de Salazar/Caetano” (*Ibid.*: 26). Constituindo-se, assim, como um importante “aviso à metrópole, não apenas sobre a existência do Outro, mas principalmente sobre a sua própria fragilidade e ilusão de centralidade” (*Ibid.*: 26), o texto de Frey Ioannes Garabatus/António Quadros assume-se como um particular ““writing back to the centre” (...)” (*Ibid.*: 26).

Estas tonalidades de pessimismo e as atitudes de crítica implícitas nas tomadas de posição mais sombrias presentes nestes textos épicos de diferentes períodos históricos têm, como vimos, origem na epopeia de Virgílio, texto que “não consegue evitar o traço negro com que contorna a caminhada do povo romano até à terra prometida à superfície da página, a sombra do humano, espreitando por entre o feixe de luz que vem dos poemas homéricos, [que se estende] sobre o presente e ganha corpo” (Carvalho, 2008: 14). A *Eneida* funciona, desta forma, como pedra-de-toque para as epopeias vindouras, tal como os poemas de Homero o foram relativamente à obra-prima de Virgílio. Neste sentido, de acordo com Mandy Greene, “Virgil (...) gave new life and contemporary relevance to epic by suggesting the line of continuity between the Homeric and the Augustan age, tracing the lineage of prominent families back to their ancestors in heroic times” (Greene, 2004: xx). A propósito da forte influência virgiliana em Camões, Teresa Carvalho argumenta precisamente que “a

⁴⁰ Em *Uma Viagem à Índia* encontramos uma referência a esta noção de declínio na epígrafe escolhida por Gonçalo M. Tavares para a sua epopeia do século XXI. Usando um verso d’*Os Lusíadas*, “Já se ia o Sol ardente recolhendo” (*Os Lusíadas*, Canto III, estância 115), Tavares pretende colocar em evidência a ideia de itinerário de melancolia contemporânea que a viagem de Bloom irá traçar, estabelecendo também uma clara ligação entre o espírito do desencanto de fim de império que tonaliza os excursos mais desencantados da epopeia de Camões.

Eneida de Virgílio, na sua essencial contradição entre o canto de grandeza e glória, exigidas pela convenção épica, e o canto que quase rejeita uma e outra – o canto da condição humana – apresenta-se manifestamente como modelo enformador d’*Os Lusíadas*” (Carvalho, 2008: 139).

Numa análise da multiplicidade de tons e registos que atravessam a *Eneida*, Rajesh Paul Mittal considera que é inadequado qualificá-los como “pessimistas” ou “otimistas”, preferindo recorrer aos conceitos de “nostalgia” e “esperança” para se referir à forma como o poeta Virgílio se relaciona com o passado, o presente e o futuro do Império Romano: “The Aeneid is at once a poem of hope in the possibility of historical improvement, and of longing for the true perfection that the soul once enjoyed, and which it might obtain again” (Mittal, 2011: 265). Falando especificamente da impropriedade do termo pessimismo para descrever a *Eneida*, Mittal afirma: “The better term for what Virgil felt is nostalgia, literally «the painful longing to return home.» Thus in the Aeneid, final happiness and the true Golden Age are represented by the soul’s return to its divine and timeless origins in the Underworld” (*Ibid.*: 264). Quanto ao termo “otimismo”, Mittal considera que “Just as the term «pessimism» is misapplied to the tragic elements of the Aeneid, the relative certainty in a better future implied by «optimism» has no place in Virgil’s view of history; the more apt word is «hope»” (*Ibid.*: 265). Deste modo, para Mittal, coabita, na *Eneida*, um misto de nostalgia e esperança, que fazem do poema épico, “na sua relação com o Tempo, uma espécie de relógio de sol em cujo quadrante se torna possível ler os movimentos, as zonas de luz e de sombra da história do Ocidente” (Carvalho, 2008: 13). De acordo com Teresa Carvalho, de forma muito semelhante ao que se verifica na epopeia do claro/escuro de Virgílio, “ao entrar na epopeia camoniana (...) pôde verificar-se que nela estão efectivamente presentes dois retratos não coincidentes de Portugal: o Portugal descobridor, imperial, dourado (...); o Portugal da cobiça e da febre do lucro, da intriga e da ingratidão, da incompreensão e da tristeza (...) e que quase leva o poeta a desistir do canto” (*Ibid.*: 139).

Conseguimos, deste modo, compreender o jogo de luz e sombra que é legado a Camões por interposta epopeia de Virgílio, nomeadamente nas considerações que o poeta português tece em relação ao presente em decadência da sua Pátria e do seu Império. Esta linha de pensamento marcada pelos desencanto pessimista parece constituir, como tem sido amplamente sublinhado, um eco do Maneirismo, entendido normalmente como uma espécie de “crise da visão renascentista do mundo” (Machado, 2008: 2), mas visto por alguns como

“apenas um momento de transição entre o Renascimento e o Barroco” (*Ibid.*: 2). Seja como for, é inegável que o movimento maneirista “domina boa parte da produção artística do século XVI, na Europa” (*Ibid.*: 2), tendo sido o resultado de um profundo momento de crise nos planos político, religioso, ético e ideológico.⁴¹

Como seria previsível neste contexto de extrema instabilidade, os ideais clássicos característicos do Renascimento começaram a ser postos em causa. Perante este quadro caótico e turbulento, valores como “ordem e harmonia, o equilíbrio entre o homem e o cosmo, a busca de um estado de sobriedade e perfeição, o conceito elevado da natureza humana” (Machado, 2008: 2), passaram a ser desacreditados por grande parte dos artistas da época, que haviam herdado os ideais e os valores do período da Renascença, mas que optavam, naquele momento, pela completa distorção desses mesmos ensinamentos, preferindo guiar-se por “novas normas e padrões, não mais mensuráveis tão-só pelos ideais da arte clássica” (*Ibid.*: 3) e com origem na “problemática aguda de crise e inquietação espiritual da época” (*Ibid.*: 3). No centro deste movimento de rutura com os ideais renascentistas em Portugal, encontrava-se Luís de Camões, “poeta do desengano e do desconcerto do mundo (duas das principais temáticas, aliás, que se detectam na época maneirista)” (*Ibid.*: 3).

Relativamente à existência de elementos maneiristas na épica camoniana, Lino Machado começa por afirmar que se trata de “um assunto ainda delicado” (Machado, 2008: 7), convocando as palavras que Ezra Pound, em 1910, terá proferido sobre *Os Lusíadas*, designando-o como um poema épico barroco. Machado diz-nos que, muito embora essa designação seja inadequada, indicia, desde logo, “que, em *Os Lusíadas*, há detalhes que não correspondem exatamente às idéias que temos a respeito do que seja uma obra renascentista” (*Ibid.*: 7).

Em “Psicanálise mítica do destino português”, ensaio incluído em *Labirinto da Saudade* (Lourenço, 1988), Eduardo Lourenço refere-se à epopeia lusa de Quinhentos como

⁴¹ Lino Machado avança alguns dos sucessos mais marcantes deste período histórico extremamente conturbado, a saber: “(...) a perda da hegemonia da Igreja Católica graças à Reforma de Martinho Lutero, cuja ação se fazia já sentir desde, ao menos, 1517; as guerras franco-espanholas, que atingiram porções do solo italiano; o saque de Roma pelas tropas do Imperador Carlos V, que abalou tremendamente a supremacia do Papado, em 1527; a Contra-Reforma, que se organizou com o Concílio de Trento, a reativação da Inquisição e da censura eclesiástica; o maquiavelismo, que expunha uma nova filosofia política, baseada na dissociação entre o aspecto ético e a prática do poder, filosofia essa que buscava adaptar-se àquele momento histórico de caos e turbulência. (Machado, 2008: 2)

rosto paradigmático “da nossa intrínseca e gloriosa ficção” (Lourenço, 1988: 18), “eco sumptuoso e triste” (*Ibid.*: 18), perguntando-se finalmente: “Já se viu um poema «épico» assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heróico, simultaneamente sinfonia e *requiem*? O livro singular é o lençol de púrpura dos nossos deuses (heróis) mortos” (*Ibid.*: 18). Estes traços identificados por Eduardo Lourenço não serão, pois, mais do que sintomas evidentes da presença dos valores ético-estéticos de filiação maneirista na épica camoniana.

Lino Machado salienta ainda “as marcas lingüísticas da enunciação camoniana que irrompem na matéria épica de *Os Lusíadas*” (Machado, 2008: 8) e que são responsáveis pela tonalidade pessimista e desalentada de algumas das intervenções do poeta. A este propósito, menciona-se o caso das célebres considerações do poeta presentes no final do Canto I, a propósito do homem “bicho da terra tão pequeno” (*Os Lusíadas*, I, est. 106) que “mais nos parece uma demonstração de pessimismo maneirista do que uma atitude própria de autor da Renascença” (Machado, 2008: 8). Três outros exemplos que parecem indiciar a presença da mundividência maneirista característica do século XVI são identificados no texto de Lino Machado: o subjetivismo dos desabafos do próprio poeta em relação à forma como as Letras (e ele próprio) têm vindo a ser tratadas no seu tempo, desesperadamente afirmando “Nô mais, Musa, nô mais” (*Os Lusíadas*, X, est. 145); a referência à “atração pelo grotesco e pelo monstruoso que se deteta em certos artistas do Maneirismo bem pode ter a sua correspondência no episódio de Adamastor (*Os Lusíadas*, V, est. 37-60)” (Machado, 2008: 9); finalmente, a possibilidade de “certas ambigüidades da epopéia (como o dualismo entre o maravilhoso pagão e o cristão, ou a oposição do Velho do Restelo à viagem do Gama) (...) ser[em] analisadas tendo em vista a propensão para a ambivalência dos homens do Maneirismo” (*Ibid.*: 9).

Já Daniel Madelénat considera que as ambigüidades presentes na epopeia camoniana são próprias de um período tão rico e diverso como a Renascença: “[*Les Lusiades*] témoignent des contradictions de la Renaissance: progressisme, nationalisme, enthousiasme pour l’Antiquité, ferveur chrétienne, reveries sur les nouveaux mondes, passion pour la diversité...” (Madelénat, 1986: 222).

Seja como for, estas considerações desalentadas e a disforia desistente enunciadas n’*Os Lusíadas* mostravam já que os feitos gloriosos que o poeta cantava na sua epopeia não correspondiam bem à verdade que o presente lhe mostrava e que não augurava um futuro melhor, como ele bem avisava no seu poema, em especial através da figura do Velho de

Restelo e das palavras finais dirigidas ao jovem Rei D. Sebastião, um verdadeiro aviso à navegação imperialista lusitana. Isto contitui, como afirmou Teresa Carvalho o legado de Vírgílio e de sua pena sombria e melancólica, cujo ecos encontramos, igualmente, em *Uma Viagem à Índia*, desde logo no subtítulo da obra, “melancolia contemporânea (um itinerário)”. No caso da “epopeia apenas de um homem: Bloom” (Tavares, 2010: 44), poderemos dizer que, apesar de ela se circunscrever à “baixa e negra terra” (*Ibid.*: 42) e de nos “falar do que não é assim/ tão longo ou alto” (*Ibid.*: 32), em clara oposição ao “som alto e sublimado” (*Os Lusíadas*, I, est. 4-5) e ao “estilo grandíloco e corrente” (*Os Lusíadas*, I, est. 4-5) camonianos, nem por isso deixa de lançar um olhar ironicamente lúcido sobre as problemáticas da era da técnica, das viagens comerciais, do materialismo e da globalização, aproximando-se, portanto, do espírito da estética maneirista que caracteriza os momentos mais desencantados e sombrios da epopeia de Camões.

1.3. Epopeia, história e mito

Dando o exemplo da presença da escritura Hindu “*Bhagavad-Gîtâ* dans le *Mahâbhârata*”, ou da “cosmogonie liée au dieu Väinämöinen dans le *Kalevala*”, o poema épico finlandês, Daniel Madelénat considera que, na epopeia clássica, não existe “aucune discontinuité (...) entre un âge mythique et un âge épique” (Madelénat, 1986: 90). Como afirma Mircea Eliade, “«Le mythe est multivalent; à côté de sa signification cosmogonique, il y a les valences “naturistes”, et historiques (...)»” (Eliade, *apud* Madelénat, 1986: 90). Para Madelénat, o mito é, então, uma espécie de “«proto-épopée», une élaboration ordonnée des turbulents fantasmes primitifs, une rationalization des extases hiérophaniques” (Madelénat, 1986: 90). Para Maiquel José Seleprin: “O mito é uma forma de narrativa. Os mitos apresentam-se como possível explicação da interpretação da realidade e dos acontecimentos. (...) Os mitos reproduzem ou repropõem gestos criadores e significativos, que permanecem sustentando a realidade constituída” (Seleprin, 2010: 2). Para este autor, “a realidade mítica é sempre cósmica, porque todas as coisas propostas constituem um cosmos. (...) O cosmos mítico não é opaco e fixo em sua realidade ontológica. É um mundo ordenado e vivo, transparente, harmonioso, festivo, mas, acima de tudo, profundamente coeso em sua unidade” (Seleprin, 2010: 2). Para além disso, Seleprin diz-nos que, “entre os gregos, o mito

sobressai-se como um forma autônoma de pensamento e de vida” (*Ibid.*: 3), desempenhando “uma função social, ou seja, determinado grupo de pessoas une-se e tem no mito o principal ponto de união” (*Ibid.*: 3).

O mito configura, assim, uma narrativa que veícula uma determinada forma de pensar e de agir em sociedade, em torno da qual se promove a união de um determinado grupo que partilha a mesma narrativa criadora de sentido e de ordem cósmica. Deste modo, Madelénat sustenta que “l’épopée baigne dans le mythe qui circule en elle; il déploie le sacré de la répétition archétypale; elle s’en irise d’une signification immédiate” (Madelénat, 1986: 91). Para Georges Dumézil, a epopeia funciona como mediadora do mito e adquire uma função essencial no que diz respeito à relação entre este, o acontecimento histórico e a dimensão ideológica. Como nos diz Madelénat, “la théorie de Dumézil réinstaurer l’épopée, médiatrice du mythe, dans un rôle essentiel: penser, élucider, modéliser une idéologie sous forme d’histoires” (*Ibid.*: 94).

Madelénat diz-nos, ainda, que, no decurso do processo de narrativização mítica, existe “union du temps mythologique, d’une historicité naissante, et d’une espace «signé» par le passé (semé de tombeaux, de temples, de villes mémorables), absolument coupé des incertitudes du présent (...)” (Madelénat, 1986: 109). Com efeito, como já tivemos oportunidade de referir, as epopeias da Antiguidade situavam a ação exclusivamente num tempo já distante, um outrora ilflico e memorável que em nada se relacionava com os tempos conturbados, incertos e ambíguos do presente do poeta épico. Assim concebida, a epopeia torna-se “*mythistoire*: les archetypes imposent leur loi aux faits décantés et esthétisés par le souvenir” (*Ibid.*: 109).⁴² De acordo com Madelénat, a epopeia opera uma leitura mítico-épica da história, procedendo à sua reatualização numa estrutura literária totalmente nova, na qual os acontecimentos mais insignificantes adquirem o poder grandioso e simbólico necessário à manutenção da ordem cósmica e essencial para a organização do futuro da humanidade (Madelénat, 1986: 112).

Comentando a relação entre factos históricos, narração épica e os mitos, M. I. Finley, no seu artigo “Myth, memory, and history” (Finley, 1965) defende que as composições épicas da Antiguidade eram tudo menos relatos históricos: “It was narrative, detailed and precise (...) ; It may even contain, buried away, some kernels of historical fact – but it was not

⁴² O autor, em nota de rodapé, explica, da seguinte forma, a expressão *mythistoire*: “(...) ce mot, forgé para Jules Monnerot (...) semble synthétiser la pensée de Jakob Grimm (...): la poésie épique réalise la fusion du mythe et de l’histoire, et révèle la vérité terrestre du mythe” (Madelénat, 1986: 109).

history. Like all myth, it was timeless. (...) it all happened “once upon a time”, flowing out of nothing (...) and leading to nothing” (Finley, 1965: 285).

Falando acerca dos os poemas homéricos, Madelénat refere que estes fazem parte do modelo que ele chama de “l’*épopée mythico-historique*” (Madelénat, 1986: 135), distinguindo-os de outros tipos de composições que o autor divide em “l’*épopée mythologique (comme le Mahâbhârata et le Râmâyana indiens)*” (Ibid.: 136), em que existe a uma estreita ligação entre heróis e deuses, e “l’*épopée historique, où les valeurs héroïques s’affirment au detriment des interventions surnaturelles et des pouvoirs magiques*” (Ibid.: 136). De acordo com esta divisão, a *Íliada* e a *Odisseia* situar-se-iam entre mitologia e história, operando uma espécie de combinação destas duas forma de perceber e interpretar o mundo e a existência humana, e na qual “les hommes, plus autonomes, s’éloignent des divinités” (Ibid.: 136). Relativamente ao modelo homérico, “Hegel oppose à la difformité des oeuvres indiennes l’harmonie homérique que est, pour l’Occident, reference canonique, source d’un fleuve d’imitations et de commentaires” (Ibid.: 149). Daniel Madelénat faz uma excelente síntese do que poderemos encontrar nas duas obras que compõem o modelo épico de Homero, e que passamos a citar:

La colère d’Achille, son retrait du combat, son retour aux armes et la mort du Troyen Hector (qui venge celle de Patrocle); les voyages de Télémaque à la recherche de son père, le retour sinueux d’Ulysse après la guerre de Troie, et le châtement des prétendants qui pressaient Pénélope, la fidèle épouse: tells sont les sujets de l’*Iiade* e d’une *Odyssée* qui semble plus récente; elles faisaient partie d’un cycle perdu qui célébrait les héros de la guerre de Troie, et se fixèrent par écrit, au plus tard, sous Pisistrate, au Vie siècle. (Madelénat, 1986: 149, 150)

Sobre a ligação entre mitologia e história, entre deuses e homens, Madelénat refere que, nos poemas homéricos, homens e deuses mantêm os seus respetivos lugares, não se confundindo, nem misturando, como acontece com as epopeias do modelo mitológico, como as indianas (Madelénat, 1986: 152). Também na *Eneida*, que acompanha de perto o modelo homérico, existe esta separação entre os homens, que prosseguem o seu caminho terreno, e os deuses, remetidos ao seu espaço no Olimpo, intervindo na trama principal sempre que necessário, sob a forma de sonhos, aparições ou catástrofes naturais – uns defendendo (como Vénus), outro opondo-se (como Neptuno) ao destino dos heróis mortais, protagonistas da ação épica.

Esta linha será seguida, séculos mais tarde, pela epopeia renascentista *Os Lusíadas*, à qual Camões, escrevendo num mundo ocidental já totalmente cristianizado, acrescenta a

omnipresença do Deus cristão que, aos olhos de Gama e dos seus homens, é a Divina Providência que os adverte e protege. No caso de *Uma Viagem à Índia*, os deuses não são, de todo, o assunto de Bloom, nem da sua viagem. Mito e história encontram-se, assim, totalmente submersos no carácter (meta-)ficcional da trama apresentada por Gonçalo M. Tavares, num século em que os mitos e os deuses já não são, de facto, o que eram. Na estância 21 do Canto inaugural da epopeia de Tavares, o narrador afirma, dirigindo-se a Bloom: “Não poderás, pois, Bloom,/ atribuir demasiada complexidade a este modo alto de fechar os olhos, baixar os braços/ e repousar as pernas. São os deuses, Bloom, não são o teu assunto” (Tavares, 2010: 36).

Nos textos épicos de Homero, vigora, nota Madelénat, uma correspondência entre o humano e o cósmico, o efémero e o permanente (Madelénat, 1986: 156). Novamente citando Hegel, diz-nos o autor que “le monde homérique réalise «un bel équilibre entre l’esprit et la nature, entre l’action s’effectuant en vue d’un but et les faits extérieurs, entre la base nationale des entreprises et les intentions des actes individuels»” (Hegel, apud Madelénat, 1986: 157). No que diz respeito às ações coletivas/nacionais e individuais, Virgílio, escrevendo na altura da renovação e reestruturação do Império Romano sob o poder de Augusto, apresenta o seu herói Eneias imbuído de um espírito guerreiro (designado pelos deuses do Olimpo), com a missão política e nacionalista da mítica fundação de Roma, ao contrário do que acontecia com os heróis de Homero, que buscavam a glória eterna individual (*kleos*), em especial o herói da *Íliada*, Aquiles.

De acordo com Madelénat, “le poète épique (...) ne se borne à utiliser (...) la nostalgie qui s’attache aux temps héroïques, et, obsédé par la décadence et la decrepitude, à regretter un bel et grand avant” (Madelénat, 1986: 122). Isto significa que o poeta épico, em lugar se deixar levar pela nostalgia de um passado longínquo que resultaria num texto melancólico e saudosista, opera uma leitura mítico-épica da história que lhe permite reatualizar os acontecimentos passados, tornado-os significativos para a reorganização do seu mundo no presente e para a projeção de um futuro esperançoso e positivo. Referindo-se ao caso da epopeia camoniana, Murilo da Costa Ferreira afirma que “o processo de mitificação que corresponde à ideologia expansionista portuguesa concerne às superações da concepção do mundo medieval e o temor imprimido ao desconhecimento do universo marítimo – o mar tenebroso – alegoricamente representado pelo Velho do Restelo, na Tempestade, no Adamastor, etc.” (Ferreira, 2011: 100).

Acentuando a refuncionalização do intertexto épico da *Mensagem* de Fernando Pessoa, Murilo Ferreira identifica uma mudança essencial em relação ao modelo camoniano, uma vez que “o relato se centra na dimensão mítica desta matéria [épica] que por sua vez é estruturada a partir do maravilhoso em direção ao histórico” (Ferreira, 2011: 100). A inversão da matéria épica documentada pelo texto de Fernando Pessoa concede, assim, especial relevo à dimensão mítica da história de Portugal e dos seus feitos heróicos, tal como é visível nos versos do célebre poema “Ulisses”: “O mito é o nada que é tudo” (Pessoa, 2005: 100), e “Assim a lenda se escorre/A entrar nas realidade./ E a fecundá-la decorre./ Em baixo, a vida, metade/ De nada, morre” (*Ibid.*: 101). A respeito do poema épico-lírico de Fernando Pessoa, e de acordo com Clécio Quesado, “No modelo épico moderno, perde-se por completo a essência da narrativa, uma vez que a função estruturante do seu sentido é exercida pela instância lírica” (Quesado, *apud* Ferreira, 2011: 100). A instanciação lírica do canto e a predominância da dimensão mítica sobre a dimensão histórica caracterizam assim a dicção épica moderna de Fernando Pessoa na *Mensagem* e traduzem, portanto, as principais transformações efetuadas pelo poeta modernista, quer em relação aos modelos clássicos de Homero e Virgílio, quer em relação ao modelo renascentista de Luís de Camões.

Ora, se para Fernando Pessoa “o mito é o nada que é tudo” (Pessoa, 2005: 100), já Gonçalo M. Tavares, em *Breves notas sobre o medo* (Tavares, 2007), acentua a posição de recuo descrente que caracteriza a perspetiva contemporânea:

Desde há séculos que o Mito deixa visível de si apenas um ou outro dejecto, uma ou outra narrativa bem contada. Saiu da História e do tempo em que os homens tinham ainda fracos instrumentos de medida e tentou entrar na casa moderna pela porta da frente, aquela que todos utilizam. O facto de agora só o deixarem entrar pela porta da criadagem não é motivo, por si só, para se acusar de perda de capacidade de espanto os seres racionais. É mais motivo para acusar o Mito, ele próprio, de perda de virilidade, evidente na forma como por vezes parece mendigar, que de uma ponta a outra, o expliquem. (Tavares, 2007: 16)

As analogias presentes neste breve trecho pretendem colocar em destaque a inadequação do mito nas sociedades contemporâneas, insistindo-se na ideia de que este já não desempenha as funções que tinha no “tempo em que os homens tinham ainda fracos instrumentos de medida” (Tavares, 2007: 16). Com efeito, nessa altura, os homens pré-modernos tinham no mito a única forma de interpretação para determinados fenómenos que, hoje em dia, o homem contemporâneo sabe terem uma explicação diferente, desligada da interpretação mítica, e cientificamente explicável. No entanto, Gonçalo M. Tavares não

responsabiliza a emergência do homem racional dos nossos dias, nem a sua incapacidade de espanto primordial, pela crise do pensamento mítico, mas sim na “perda de virilidade” (*Ibid.*: 16) do próprio mito. Por outras palavras, hoje em dia, e desde o início dos tempos modernos, o mito não ocupa já o lugar privilegiado que detivera em épocas anteriores. Esse mesmo lugar encontra-se, de momento, ocupado pelo conhecimento científico e pelo progresso tecnológico. Em *Uma Viagem à Índia*, o narrador dá-nos conta dessa transformação, de forma lapidarmente irónica, ao afirmar que “Nas mitologias, a fábrica e as máquinas/ ocuparam o lugar dos imperadores/ e do unicórnio. Eis o progresso da imaginação, pensa Bloom” (Tavares, 2010: 56). O mito ficou, de facto, destinado a “entrar pela porta da criadagem” (Tavares, 2007: 16), quase votado ao esquecimento, apenas fazendo aparições discretas em algumas manifestações artísticas, no mundo do entretenimento e do espetáculo mediático contemporâneo.⁴³ Como também nos diz o narrador da epopeia de Tavares, no início do Canto VI, “Mitologias que entravam em contacto com/ os instintos humanos mais fortes/ e com a terra que nos suporta/ entram agora em livros paginados que transformam sustos antigos e enormes/ em sucessões de nomes dentro de uma narrativa/ ingénua mas de gramática justa” (Tavares, 2010: 251, 252). O mito perdeu, pois, o poder criador e a pertinência explicativa que detinha outrora, muito embora, ainda no início do século XX de James Joyce e Fernando Pessoa, este conservasse algo da capacidade de espantar e de inspirar a mudança. Para estes escritores modernistas, o mito era ainda, de facto, “o nada que é tudo” (Pessoa, 2005: 100), como refere Carlos Ceia, no artigo “Modernism, Joyce and Portuguese Literature” (Ceia, 2006): “Pessoa's line «Myth is the nothing that means all» encapsulates, I believe, the mythical worldview of both Joyce and Pessoa, assuming, for now, that myths are positive sources for social behaviour, according to classical thought” (Ceia, 2006: 3). Num apontamento sobre “Mitogenia”, com data provável de 1930, Pessoa chega mesmo a afirmar: “Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém na humanidade” (Pessoa, 2005: 84). Para o poeta da *Mensagem*, que em

⁴³ Mícea Eliade, em *O Sagrado e o Profano*, faz referência à presença clandestina do mito nas sociedades modernas (e pós-modernas), caracterizando os elementos mitológicos presentes nas sociedades modernas como manifestações arreligiosas e laicizadas, que se manifestam, de forma camuflada, em diversas atividades e fenómenos do quotidiano moderno, como acontece “nos espetáculos que [o homem moderno] prefere, nos livros que lê” (Eliade, 1992: 98). Assim, exemplifica o autor, “o cinema, esta “fábrica de sonhos”, retoma e utiliza inúmeros motivos míticos: a luta entre o Herói e o Monstro, os combates e as provas iniciáticas, as figuras e imagens exemplares (da “Donzela”, o “Herói”, a paisagem paradisíaca, o “Inferno” etc.)” (*Ibid.*: 98, 99).

tom profético anuncia o advento de uma nova alma portuguesa saída do Encoberto, guiado por um ‘Supra Camões’ (ele mesmo),⁴⁴ a figura de Ulisses era o suposto mítico fundador de Lisboa, uma figura “que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos criou” (*Ibid.*: 100). Por sua vez, acusando já um entendimento dissemelhante da mitologia e do religioso, em *Uma Viagem à Índia*, o narrador afirma, ironicamente, que “os deuses actuam/ como se não existissem, e assim/ não existem, de facto, com extrema eficácia” (Tavares, 2010: 36).

Para Carlos Ceia, o “Ulisses” de Fernando Pessoa segue a linha do simbolismo clássico do mito: “The figure of Pessoa's Ulysses explains the universal vocation of a nation always looking for new civilizations and knowledge, following the example of great heroes of the past, whether they really existed or not” (Ceia, 2006: 3). Ao contrário, a figura de Ulisses no romance de Joyce, de acordo com o mesmo ensaísta, “exceeds the condition of a common hero” (*Ibid.*: 3), um desejo que o próprio escritor deixara expresso na carta enviada a Carlo Linati, em 1920, juntamente com um manuscrito de *Ulysses*, na qual expressamente declara: “«My intention is to transpose the myth *sub specie temporis nostri*»” (Joyce, *apud* Ceia, 2006: 3). A respeito da apropriação pessoana da figura de Ulisses, no contexto da mítica fundação da cidade de Lisboa, esclarece ainda Carlos Ceia:

Pessoa has chosen this myth because of an old and false reading of the name of the capital of Portugal, Lisboa/Lisbon: during the Renaissance, Portuguese humanists managed to interpret cleverly the etymology of the name of the city as follows. Ulysses once landed in a place called Ulissepona (...) and founded the city later known as Lisboa. (Ceia, 2006: 3).

Apesar destas duas formas distintas de apropriação de uma mesma figura mítica da cultura e literatura clássicas, Ceia considera que a função do poder transformador do mito é vista sob um idêntico ponto de vista modernista, tanto em Joyce como em Pessoa:

The ethics of myths, from a modernist point of view, implies something else: a nation can evolve on the basis of a moral understanding of the human values we have inherited. Pessoa believed in the myth of Ulysses as the founder of Lisbon as Joyce believed on rather ingenious theories such as that of the Phoenicians reaching Ireland by circumnavigating the Iberian Peninsula and that the Irish language was of Phoenician descent (on this, see, e.g., Seidel). (Ceia, 2006: 3).

⁴⁴ Com efeito, Fernando Pessoa, num texto intitulado “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, anuncia que “deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. (...) Mas é precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra.” (Pessoa, 2005a: 366, 367).

Como facilmente se conclui, as apropriações dos respetivos mitos revelam-se “o nada que é tudo” para ambos os escritores, na sua tentativa de criar um sentimento de unidade identitária e cultural com fundas raízes na tradição heróica da Antiguidade Clássica. De acordo com Ceia, “for both [Pessoa and Joyce] therefore the myth is the «nothing that means all» for more than social behaviour, and it involves the investigation of myths of cultural and national identity and origins” (Ceia, 2006: 3).

A propósito do uso do mito nos exercícios de transcontextualização da épica clássica desenvolvidos por estes autores, Carlos Ceia refere ainda um elemento fundamental que os diferencia da forma como aquele era textualizado pelos poetas da Antiguidade: “Myths may be a positive source for social behaviour, as in Homer's time, but, in the first decades of the twentieth century, ethics represents a source not for society in general but directed to the individual” (Ceia, 2006: 3).

No entanto, o autor identifica igualmente, nesta apropriação, um alcance político, recordando a passagem de *Ulysses* em que Bloom discute com o assim designado “Citizen”, um nacionalista e anti-semita convicto com o qual se envolve em confronto verbal num *pub* dublinense: “(...) at the same time it is also true that social and political issues are constantly brought into the foreground and made to interact with the individual's mind, as in Joyce's "Cyclops," for example, where cultural and political nationalism and its ethics are under scrutiny” (Ceia, 2006: 3).⁴⁵ No caso do poema épico-lírico de Fernando Pessoa, a dimensão política e nacionalista encontra-se omnipresente, uma vez que nele ressoam invetivas míticas e messiânicas que profetizam a chegada de uma nova era encabeçada pela nação portuguesa, o Quinto Império, e o regresso da esperança, simbolizada pelo retorno do “Encoberto”, o saudoso El-Rei D. Sebastião, que transformará “este fulgor baço da terra/ Que é Portugal a entristecer” (Pessoa, 2005: 123), o Portugal-nevoeiro do início do século XX, num Império Espiritual que partirá em busca das “Índias Espirituais, buscando-lhes o Caminho Marítimo

⁴⁵ Acerca deste capítulo da obra de Joyce, Mandy Greene refere: “In the ‘Cyclops, the counterpart to the one-eyed monster who seeks to kill Ulysses and his men is a bigot, ‘one-eyed’ in the sense that is biased and prejudiced. This ‘citizen’ is fiercely nationalistic, xenophobic, bellicose and anti-Semitic. (...) Bloom in a sense ‘blinds the citizen with science’; more precisely. He baffles and enrages him by argument, sayin: ‘But it’s no use [...]. Force, hatred, history, all that. That’s not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it’s the very opposite of that tht is really life. [...] Love.’ (...)” (Greene, 2010: xxii)

através dos nevoeiros da alma, que os desvios, erros, e atrasos da actual civilização lhe ergueram” (*Ibid.*: 160).⁴⁶

Em *Uma Viagem à Índia*, Bloom não procura algo exclusivamente espiritual, como nos textos de Joyce ou Pessoa. Em pleno século XXI, este herói individualista não se mostra assim tão irrealista. Para Bloom, é importante encontrar “uma alegria espiritual, mas que exista” (Tavares, 2010: 85). Ambiciona, assim, ainda alcançar alegrias várias que formem uma espécie de “tédio surpreendente” (*Ibid.*: 52), e “que mistur[em] prazeres/ de animal doméstico alimentado em prato/ com os de animal selvagem que se alimenta dos ataques imprevistos que na floresta faz às vítimas mais fracas” (*Ibid.*: 52). Apesar disso, Bloom chega, no final, à conclusão de que a suprema consagração numa Ilha dos Amores,⁴⁷ após o alcance de uma redentora Índia Espiritual será, de facto, utopia inconcretizável, como, de resto, se intui no regresso desencantado do protagonista ao ponto de partida:

O comboio prossegue, Bloom olha através da janela.
Tenta recordar-se de provérbios populares,
Versos, conselhos: nada.
Não há uma única frase que lhe pareça importante.
Chega a Lisboa.
Nenhum ódio o recebe e nenhum amor.
(Tavares, 2010: 452)

Relativamente à *Mensagem*, Carlos Ceia considera-a “the work of a disciple of Homer” (Ceia, 2006: 5), uma vez que o poeta português pretende transmitir uma mensagem de esperança num futuro glorioso para Portugal, inspirado nas façanhas históricas e lendárias do passado. Para Pessoa, o presente encontra-se esvaziado dessa mesma esperança, e por isso lhe chama “fulgor baço da terra” (Pessoa, 2005: 123), entristecendo, envolto num nevoeiro cerrado que não permite augurar melhores dias. De acordo com a leitura de Carlos Ceia, “there is no present in his Portugal of the 1930s to be revered since there are no more heroes” (Ceia, 2006: 5). Também em *Uma Viagem à Índia* se fala da ausência de heróis no início do século XXI, sem existir, no entanto, a esperança místico-sebástica regeneradora que Pessoa vai reivindicar ao passado para inspirar a mudança no futuro. Como vimos, na

⁴⁶ A respeito da *Mensagem* política e messiânica de Pessoa, escreve José Barreto: “O livro *Mensagem*, premiado pela ditadura de Salazar em 1934, é uma obra poética patriótica e assumidamente nacionalista, embora imbuída de misticismo sebastianista e simbologia «fraternitária» rosicruciana, ingredientes estranhos à ideologia nacional-católica do regime então vigente, como o próprio Pessoa não deixou de sublinhar” (Barreto, 2015: 199).

⁴⁷ Eduardo Lourenço, no prefácio ao livro de Tavares, chama-lhe “universal Ilha de Amores tarifados” (Lourenço, 2010: 20).

epopeia pós-moderna de Tavares, existe apenas um descontentamento resignado com a natureza ‘aheróica’ da era da técnica, dominada pelo que o escritor também chama de “movimento (...) da queda” (Mexia, 2010), associando-o ao sentimento de tédio que parece dominar o mundo contemporâneo. A predominância destes dois aspetos da vivência no mundo do século XXI – isto é, o movimento da queda e a experiência do tédio – permitem ao autor afirmar que “se pensarmos em heróis no século XXI, uma das possibilidades é estarem entediados. Para os heróis, este século tornou-se desinteressante. E os obstáculos, adversários e tesouros pouco estimulantes” (Duarte, 2010: 9).

Uns séculos mais tarde, a epopeia camonianiana, juntamente com toda tradição que transportava consigo, chega, então, até a nós pelo *pastiche* distanciado de Gonçalo M. Tavares em *Uma Viagem à Índia*, já uma imagem empalidecida daquilo que antes fora (ainda que nunca se tenha, verdadeiramente, mantido sempre igual), mas ainda retendo alguns traços distintivos que nos permitem designá-la, ainda, como Epopeia, incluindo uma certa melancolia ocidental e europeia, uma ligeira tristeza que persiste no meio do entulho caótico da era do excesso, da técnica e do tédio em que vive a personagem Bloom, o herói individualista do século XXI. Como afirma J. De Vries, citado por Madelénat, “«L’*épopée* témoigne d’une nostalgie, du regret poignant d’un temps irrévocablement révolu. Alors d’un passé brumeux, éloigné, distant, la figure héroïque semble émerger une fois encore pour être fixée pour toujours par les mots du poète»” (De Vries, apud Madelénat, 1986: 113). Callahan diz-nos que o poema épico “emerged from civilization itself” (Callahan, 1968: 4) e que a sua matéria épica se contrói, desde tempos imemoriais, a partir das canções dos heróis e das suas conquistas transmitidas de geração em geração (*Ibid.*: 4). No dias de hoje, e apesar de já não terem a potencialidade de fazer sonhar ou dar esperança através de relatos grandiosos de feitos heróicos e conquistas lendárias, epopeias contemporâneas como a de Gonçalo M. Tavares permitem abrir espaços de reflexão e consciencialização e fomentar olhares mais lúcidos e mais sábios em relação ao chão que pisamos neste século que apenas agora começa.

1.4. A “epopeia ínfima” de Gonçalo M. Tavares

Para concluir este primeiro ponto do nosso trabalho, dedicado à problematização do género épico e à sua evolução ao longo dos séculos, iremos focar a nossa atenção no texto de Gonçalo M. Tavares. Começamos, então, por identificar e caracterizar o período pós-moderno em que a literatura do autor se inscreve, salientando, em particular, as diferenças entre este e o período (moderno) que o antecedeu.⁴⁸ A propósito desta distinção, Quintino Sousa diz-nos que “o fim da modernidade trouxe consigo o fim do pensamento metafísico universal e histórico para dar lugar ao pensamento particular da pós-modernidade” (Sousa, 2007: 41), cujo discurso é “eminente crítico e de destruição de doutrinas filosóficas como o Racionalismo, Logocentrismo ou Humanismo” (*Ibid.*: 41).

Com o advento da modernidade, a razão adquiria primazia sobre as ações humanas e os atos religiosos foram desinvestidos da força ou da importância de outrora. Num momento posterior, com a emergência do pensamento pós-moderno, a crença de que o homem poderia resolver os seus problemas através do uso da razão é seriamente posta em causa. A este respeito, Ricardo Gouvêa diz-nos que “o posmodernismo rejeita e busca desconstruir qualquer proposição de verdade que se proponha unitária, absoluta, universal ou mesmo coerente” (Gouvêa, 1996: 4).

Os discursos autoritários de que fala Gouvêa são apelidados pelo filósofo Jean-François Lyotard de metanarrativas (Lyotard, 1984: xxiv), e constituem todo e qualquer discurso que tenha como objetivo impor uma visão unitária e unidimensional da verdade. Nesse sentido, a posição do modernismo em relação ao homem e à razão é questionado pelos

⁴⁸ A propósito do conceito de pós-modernidade, importa referir que alguns autores sempre colocaram algumas reservas relativamente à sua adequação à descrição do mundo ocidental no período pós-Segunda Guerra Mundial. Entre estes autores, encontrava-se o filósofo Jürgen Habermas que, em “Modernity: an unfinished project” (Habermas, 1980), questiona: “Is ‘postmodern’ a slogan which unobtrusively inherits the affective attitudes which cultural modernity has provoked in reaction to itself since the middle of the nineteenth century?” (Habermas, 1997: 38, 39). Já no século XXI, autores como Romano Luperino anunciam *La Fine del Posmoderno* (Luperini, 2005), situando o seu término no início do século, após os ataques terroristas às Torres Gémeas do World Trade Center, em Nova Iorque, a 11 de Setembro de 2001 (cf. Neves, 2009: 232). O próprio Gonçalo M. Tavares refere que “[pós-moderno] é uma expressão que se gastou rapidamente, por ser muito situada no tempo” (Duarte, 2013: 10). Também a este respeito, Boaventura Sousa Santos, em *Pela Mão de Alice* (Santos, 1994), afirma que a situação vivida no final do século XX é, “a nível mais profundo, uma situação de transição” (Santos, 1994: 70) à qual “tem sido dado o nome inadequado de pós-modernidade. Mas, à falta de melhor, é um nome autêntico na sua inadequação” (*Ibid.*: 70).

pensadores pós-modernos, que defendem o “pluralismo inclusivista” (Gouvêa, 1996: 5). Como consequência disto, o homem contemporâneo não encontra já, nem em Deus, nem em si mesmo, um ponto de ancoragem sólido, através do qual possa construir a sua identidade, como acontecera em momentos anteriores da história da humanidade. No período correspondente ao que Lyotard chamou de “postmodern condition” (Lyotard, 1984: xxiv) é mais comum falar-se em ‘pluralidade de identidades’ e já não uma única identidade fixa. Desta forma, o homem do final do século XX e inícios do século XXI fica simultaneamente entregue a tudo e a nada, privado de uma identidade que seja clara ou facilmente definida, sem rumo traçado de forma segura, mergulhado em sentimentos de indiferença e apatia sem paralelo em qualquer outro momento da história, e que em *Uma Viagem à Índia* surgem identificados como o “definitivo tédio” (Tavares, 2010: 456) que acompanha Bloom do início ao fim da viagem e do qual o protagonista não se consegue libertar.

O que Lyotard designa como condição pós-moderna é, assim, definido como “incredulity towards metanarratives” (Lyotard, 1984: xxiv), e como tempo de “obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation” (*Ibid.*: xxiv). De uma forma algo profética, anuncia, então, o autor: “(...) the narrative function is losing, its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal” (*Ibid.*: xxiv). Esta afirmação de Lyotard relaciona-se, de forma perfeita, com o “poema provocantemente épico e anti-épico” (Lourenço, 2010: 17) de Tavares, um texto “total e totalizante” (*Ibid.*: 17) que o próprio escritor afirma ser “em termos de género (...) muitas vezes uma coisa e o seu oposto” (Mexia, 2010). Neste texto de Tavares encontramos, pois, problematizada a questão da ausência de heroísmo no ambiente individualista e hedonista do início do século XXI, a questão da ausência dos grandes feitos épicos de outrora, narrados na epopeia de Camões, em reflexões que se fazem sempre acompanhar de uma boa dose da ironia e do humor contemporâneos inseparáveis do ADN literário de Gonçalo M. Tavares, e que aqui se combinam para dar vitalidade renovada à estrutura da epopeia clássica, invertendo, subvertendo e desafiando o cânone onde surgem decantadas a memória literária e os valores da tradição.

Deste modo, e como consequência da incredulidade em relação às metanarrativas característica da condição pós-moderna, o homem contemporâneo não é capaz de encontrar ancoragem segura, nem sequer no plano espiritual, como refere Zygmunt Bauman: “How can one live one’s life as pilgrimage if the shrines and sanctuaries are moved around,

profaned, made sacrosanct and then unholy again in a stretch of time much shorter than the journey to reach them would take?” (Bauman, 1997: 88). Essa mesma é a experiência de Bloom na sua viagem, que começa e acaba como sendo uma fuga, e no fim da qual não consegue encontrar o que procurava, porque tal não é já possível alcançar (ou já não existe mesmo).

Nesta epopeia de Tavares, ficamos, pois, com a sensação de que Bloom viaja com o auxílio de um mapa errado:⁴⁹ procurou seguir um sonho, uma ideia ilusória da Índia, em busca de sabedoria e esquecimento, deixando-se levar por um mapa de outra época, talvez na discreta esperança de poder encontrar algo diferente, mas acabando apenas por confirmar aquilo que já sabia: “Não há símbolos: tudo existe e arranha. Tudo é tocável. Certos animais têm sete vidas, mas/ sempre uma única morte” (Tavares, 2010: 428). Bloom descobre que a maldade existe em todo o lado, que em todo o lado apenas há a “matéria que já conhecia” (*Ibid.*: 453), ganhando finalmente a consciência (ou confirmando-a) de que “o começo da manhã não apaga/ os séculos anteriores; a cidade está condenada pela maldade que permitiu há dois mil anos, e ontem” (*Ibid.*: 427). Na omnipresença da maldade, e na consciência desoladora desse facto, o narrador inclui o próprio protagonista, ao afirmar que “Bloom não é mau, mas está com vontade” (*Ibid.*: 427). Desta forma, de acordo com as reflexões finais de um narrador resignado com a natureza humana, “És exterior e não o querias ser. Uma viagem à Índia bastou para verificar que os homens/se correspondem,/ entre o Ocidente e o Oriente,/ com cartas ininterruptas;/ falam a mesma língua antiga, a de qualquer/ predador” (*Ibid.*: 421). Daí se compreenda que o tom marcante deste último Canto seja justamente o do desencanto e da resignação, como vemos no exemplo que se segue:

Os crimes rodam, como os planetas,
em volta de cada homem,
e cada crime escolhe o seu cidadão. Nascemos,
e começa a desordem.
A realidade acelera. Atravessada pelos homens,

⁴⁹ Como acontece também no diálogo de *O Torcicologologista, Excelência* sobre “Os mapas certos e as cidades erradas – e vice-versa” (Tavares, 2015: 85), já referido no capítulo anterior:

– Um homem está numa cidade e orienta-se pelo mapa de outra cidade.

– Sim?

– E esta é uma forma original de estar perdido: orientamo-nos por um mapa, de um modo escrupuloso e sem desvios...

– Isso!

– ... porém o mapa é um mapa errado. É de uma cidade que está no outro lado do mundo.

(*Ibid.*: 86)

a realidade perde mitos e ganha engenharia.
As construções são em maior número
que todas as outras espécies animais.
(Tavares, 2010: 427)

Numa reflexão semelhante sobre a forma desencantada de ver o mundo do homem do século XXI, no Canto IX, afirma-se que “há muito mundo, decadente e desesperado,/ mórbido, confuso, demasiado misturado, feito de promessas/ que falham e de demasiados imprevistos. Nada bate a horas/ certas; (...)” (Tavares, 2010: 383, 384). Já no final do Canto X, Bloom exprime, de modo enfático, o seu desalento pela viagem que fez e por aquilo que descobriu ou confirmou:

Bloom conhece a Europa e as Américas,
fez uma grande viagem à Índia: as palavras,
as cerimónias: metade das grandes verdades
são pequenas mentiras.

Ninguém deve desistir até a mão mais
estrangeira o tentar puxar e falhar.
Porém, Bloom tem os fundamentos mínimos da sobrevivência
em desordem e inactivos.
Um homem perde o essencial quando não tem
uma única vontade forte; pára
ou avança, que importa?
(Tavares, 2010: 443)

Esta última nota, em forma de pergunta retórica (“pára/ ou avança, que importa?”), revela-nos um Bloom desiludido, mas resignado com o tédio que se apodera dele, até se tornar “definitivo” (Tavares, 2010: 456) e inevitável. Como nos diz o narrador da viagem, este é o derradeiro momento da “imobilidade como epopeia ínfima,/ eis o que [Bloom] descobriu já depois de estar cansado” (*Ibid.*: 438). Com efeito, o herói desta epopeia, que partira, em 2003, em busca do “insólito que não/ sendo acontecimento mudo ou ruído, sendo/ sítio, obriga a caminhar” (*Ibid.*: 54), “pousado sobre nada, em caminho indeciso” (*Ibid.*: 439), regressa definitivamente a Lisboa, onde “nenhum ódio o recebe e nenhum amor” (*Ibid.*: 452).

Como vemos, todas estas passagens do Canto X da epopeia de Tavares são consonantes na sugestão de um pessimismo antropológico bastante acentuado, um desencanto total, ainda que resignado, com o rumo que a narrativa (a vida) deve forçosamente tomar. Neste sentido, o último canto da obra Tavares aproxima-se dos excursos do poeta Camões em *Os Lusíadas* que vão assumindo gradual protagonismo e

subindo de intensidade à medida que a epopeia se vai aproximando do seu final. Num dos momentos mais críticos da obra de Camões, este confessa-se cansado de “cantar a gente surda e endurecida” (*Os Lusíadas*, Canto X, est. 145), denunciando a pátria “metida/No gosto da cobiça e na rudeza/ D’hũa austera, apagada e vil tristeza” (*Os Lusíadas*, Canto X, est. 145).

Também no caso da epopeia de Camões, o último Canto parece ser o canto do cisne, um canto de lamentação ou *requiem*, em especial nas últimas treze estâncias. De acordo com José Augusto Bernardes, estas estâncias finais, que “já não integram o episódio da Ilha dos Amores e também porque se situam num nível exterior à acção épica” (Bernardes, 2000: 69), são muitas vezes vistas como “um excuro exortativo do poeta ao jovem rei, que as circunstâncias históricas, aliás, parecem explicar de forma imediata” (*Ibid.*: 69). Na obra de Gonçalo M. Tavares, não existe uma delimitação tão rígida entre o plano diegético e as reflexões do narrador ou da personagem, algo que não só acontece neste Canto X, mas que também se verifica no resto da epopeia. Neste sentido, Gonçalo M. Tavares parece movimentar-se pelo mapa fornecido pelo texto de Camões de forma livre e algo indisciplinada, ora aproximando-se, ora afastando-se da linha narrativa da epopeia camoniana. Em muitos dos casos, apenas os primeiros versos de uma estância de Tavares se relacionam com determinada passagem ou episódio d’*Os Lusíadas* (que correspondem à parte do “constrangimento”), ficando os restantes versos reservados para divagações livres, mais adequadas à contemporaneidade da narrativa (e que constituem a dimensão complementar de “liberdade”).

Como exemplo deste processo de criação, poderemos mencionar as estâncias 5 e 6 do Canto X, nas quais Bloom fala um pouco sobre a sua viagem à Índia, num jantar com as prostitutas e os amigos Jean M. e Anish, no mesmo momento em que, n’*Os Lusíadas*, decorria o banquete dos navegadores portugueses com as ninfas. Em *Uma Viagem à Índia*, depois de afirmar que “[se contavam] histórias e/ Bloom descrevia a sua aventura na Índia” (Tavares, 2010: 406), o narrador remata a estância com um comentário irónico, que em nada parece evocar o momento que surge n’*Os Lusíadas*: “Bloom descrevia a sua aventura na Índia./ Um sábio que o tentou roubar e/ um solo onde as pessoas andavam descalças/ mas não por uma opção do Espírito” (*Ibid.*: 406).⁵⁰ Já no Ocidente, o Espírito encontra o seu

⁵⁰ N’*Os Lusíadas*, este início do Canto X corresponde ao banquete dos heróis e das ninfas na Ilha dos Amores, enquanto uma Ninfa, tocando e cantando, irá informar os presentes acerca de futuros feitos relacionados com a Índia. Em *Uma Viagem à Índia*, existe também um jantar – “Depois do avanço e recua transitório, prepara-

espaço na carteira do cidadão, estrategicamente colocado junto dos cartões de identificação (como se fosse mais um cupão de desconto ou cartão de crédito), como lemos na estância 79 do Canto X:

A Europa lava ao fim do dia os pés
num balde de moedas, e em novas carteiras
baratas – compradas à entrada do Metro –
já está previsto espaço para o Espírito.
O Espírito cabe aqui,
os cartões de identificação mais abaixo.
Tudo tem o seu lugar,
e o século XXI já o percebeu.
(Valeu a pena viajar, pensa Bloom.)
(Tavares, 2010: 431)

A questão da heroicidade em *Uma Viagem à Índia* é, então, perspectivada a partir de um prisma completamente diferente da noção que dela existe no poema épico camoniano. Na epopeia de Bloom, há apenas o indivíduo, enfrentando sozinho os dilemas da existência e procurando resistir a uma viagem longa e exigente que decide empreender (em parte, por vontade própria, em parte em contradição com ela, por conta da fuga ao crime que cometeu em Lisboa), a fim de encontrar algo de insólito, novas alegrias, novos conhecimentos, deixando para trás o passado com o qual mantém, como a generalidade dos homens no século XXI, uma relação de hostilidade e desconfiança.⁵¹ Relativamente aos atos heróicos (e aos atos infames), na sua ligação com a bondade e a maldade, a perspectiva contemporânea é sintetizada da seguinte nas estâncias 4 e 5 do Canto IX:

(...)
Depois da maldade não se é feliz,
mas depois da bondade também existe apetite
e dia seguinte.

se o jantar” (Tavares, 2010: 405) – no qual “As alegrias evoluíam./ As palavras perdiam a prudência que existe / antes de um homem beber a quantidade/ de vinho certa” (*Ibid.*:406). A esta passagem de Tavares corresponde, na epopeia de Camões, a descrição do modo como “Mil práticas alegres se tocavam,/ Risos doces, sutis e argutos ditos,/ Que entre hum e outro manjar se alevantavam,/ despertando os alegros apetitos” (*Os Lusíadas*, Canto X, est. 5). No que diz respeito às profecias da Ninfa na epopeia camoniana – “Cantava a bela Ninfa, e cos acentos/ Que pelos altos paços vão soando,/ Em consonância igual, os instrumentos/ Suaves vem a hum tempo conformando” (*Os Lusíadas*, Canto X, est. 6) –, encontramos em *Uma Viagem à Índia* o discurso inebriado de uma das prostitutas da festa organizada por Jean M. em Paris: “Uma das mulheres falava já, entretanto,/ com a nitidez sobressaltada que o vinho oferece” (Tavares, 2010: 408); uma “mulher que falava como uma máquina/ que tivesse adquirido língua” (*Ibid.*: 408)

⁵¹ Tivemos já oportunidade de notar que esta hostilidade surge enunciada na estância 10 do Canto I (que corresponde à Proposição d’*Os Lusíadas*): “Falaremos da hostilidade que Bloom,/ o nosso herói,/ revelou em relação ao passado,/ levantando-se e partindo de Lisboa/ numa viagem à Índia, em que procurou sabedoria/ e esquecimento” (Tavares, 2010: 32).

(...)

A infâmia ou o acto heróico não são o ponto final
de nada.

Se o mundo parar de rodar um dia,
o último instante não será bombástico,
mas sim discreto.

(Tavares, 2010: 368)

Os últimos três versos da estância 5 acima transcrita fazem referência aos célebres versos finais de *The Hollow Men*, poema de T.S. Eliot, escrito em 1925: “This is the way the world ends/ This is the way the world ends/ This is the way the world ends/ Not with a bang but with a whimper” (Eliot, 1970: 82). Na análise que desenvolve deste poema de Eliot, Grover Smith relaciona o seu conteúdo com *The Waste Land*, composição do mesmo autor, de 1922, considerada por muitos como um exemplo de poema épico da modernidade:⁵² “Although “The Hollow Men” is not a mere appendage to *The Waste Land*, it may most profitably be read as an extension of the same design of quest and failure” (Smith, 1956). Esta noção de “quest and failure” poderá ajudar a estabelecer um vínculo entre os dois poemas de Eliot e a epopeia de Gonçalo M. Tavares, uma vez que, na narrativa de Bloom, busca (“quest”) e desilusão (“failure”) são igualmente pulsões reconhecíveis. A este respeito, na estância 14 do Canto IX de *Uma Viagem à Índia*, Bloom confessa: “Da Índia não trago a imortalidade (o que me fará falta, sem dúvida), trago, sim,/ maus-tratos físicos e a perda definitiva das ilusões./ E trago ainda o que levei: o velho rádio do meu pai. Não funcionava. E ainda não funciona” (Tavares, 2010: 372). Além do mais, os “hollow men” de que nos fala Eliot poderiam facilmente representar o homem em queda no século XXI, com uma diferença fundamental: essa queda já não assusta, já não surpreende, já não apavora, como tivemos também a oportunidade de referir noutros momentos do nosso trabalho. Para Bloom, “A vida (...) é ilegível. Acontece/ e desaparece. Não há inteligência/ que a descodifique: vem em linguagem-nada,/ surge no corpo como surge o dia, e como/ se dia e vida individual fossem materiais paralelos” (*Ibid.*: 373).

Como tivemos oportunidade de ver no decorrer deste primeiro ponto do capítulo II, a relação que a obra de Gonçalo M. Tavares mantém com os clássicos da literatura é, uma vez mais, colocada em evidência na apropriação que o autor faz da estrutura típica do texto

⁵² Sobre a relação deste poema de Eliot com a epopeia moderna de Joyce, *Ulysses*, observa Pericles Lewis: “Eliot’s intentions in making a miniature epic out of the various lyrical moments and borrowed fragments that make up *The Waste Land* can best be understood in terms of his own analysis of Joyce’s *Ulysses*, which served as perhaps the most important model for the poem” (Lewis, 2010).

épico, em particular da epopeia de Camões, *Os Lusíadas*. Vimos que uma das características mais marcantes e importantes da literatura de Tavares é, precisamente, esse contante diálogo com os clássicos, com o passado literário, num constante revisitar de textos escritos em diferentes épocas, transpondo-os sempre para a realidade contemporânea, reabrindo e atualizando a discussão de ideias, temas e questões que esses mesmos textos suscitam. Desta forma, a ação que Gonçalo M. Tavares põe em marcha vem atestar a atualidade desses mesmo textos, dessas mesma formas literárias, e vem demonstrar, por outro lado, que o atual mundo literário não pode simplesmente esquecer esses mesmos textos, género e formas de outrora, tratando-os como se pertencessem a um museu (Duarte, 2010: 8), intocáveis por detrás de um pedaço de fibra de vidro. Como vemos, é a partir dessa ligação entre tradição literária e a atualidade, entre o mundo literário do passado e o mundo quotidiano do presente, que nasce a escrita de Gonçalo M. Tavares. Tem sido sempre assim, desde os livros que compõem a série *O Bairro*, passando pelos romances pretos de *O Reino*, por *Uma Viagem à Índia* e pela reatualização de *Alceste*, o texto dramático do grego Eurípedes, em *Os Velhos Também Querem Viver* (Tavares, 2014). Neste confronto e nesta tensão que o autor cria entre o passado e o presente, entre tradição e contemporaneidade, entram, pois, em jogo as duas forças de liberdade e contrangimento identificadas pelo autor e que tivemos a oportunidade de mencionar ao longo desta primeira parte do segundo capítulo do nosso trabalho.

No caso da relação entre *Uma Viagem à Índia* e *Os Lusíadas*, Gonçalo M. Tavares opera uma espécie de desterritorialização/reterritorialização genológica, deslocando o hipotexto camoniano para paragens contemporâneas, escolhendo manter algumas semelhanças estruturais (que permitem, aliás, identificar formalmente o texto de Tavares como epopeia), mas mudando o conteúdo, tornando-o contemporaneamente relevante (embora a temática dos episódios e a sua sequência seja fortemente guiada pelo mapa camoniano tomado de empréstimo por Tavares), e ainda operando mudanças em termos de linguagem e estilo, adequando-as ao presente da narração (século XXI, ano de 2003), como o uso de linguagem clara e simples, sem grandes recursos estilísticos (claramente oposto ao estilo grandíloco e corrente de Camões), o verso livre e o estilo fragmentário, que caracterizam a literatura pós-moderna de Gonçalo M. Tavares. Ao longo deste primeiro ponto do segundo capítulo abordámos igualmente, ainda que de forma breve, a evolução da epopeia ao longo dos tempos, enumerando algumas das mais marcantes modulações ou transfigurações pelas quais este género milenar foi passando, desde a Antiguidade Clássica

até aos nossos dias. No que diz respeito à relação entre a obra de Gonçalo M. Tavares e o texto de Camões, importa referir que esta é, por assim dizer, mediada pelo romance épico moderno de James Joyce, *Ulysses*, do qual Tavares retira, não só o nome e da personagem principal, como também o espírito de subversão paródica, sobre o qual falaremos mais detalhadamente no segundo ponto do presente capítulo.

A partir desta ideia de trabalhar a partir da tradição literária, fragmentando-a respeitosamente (Duarte, 2013: 10), procurámos fazer uma breve arqueologia de dois elementos distintos: a dimensão estético-artística universal do conceito de épico e o conceito de epopeia enquanto género histórico, procurando, como é óbvio, saber de que forma a epopeia de Tavares se relacionava com ambos. A diferença entre ambos e o uso que Gonçalo M. Tavares lhes dá em sua *Uma Viagem à Índia* prende-se com a relação forma/conteúdo e espírito/matéria: enquanto que o *épos* é o espírito e uma força universal, a *epopoia* é entendida como matéria ou como veículo com uma forma e estrutura específicas. Como vimos, *Uma Viagem à Índia* aproxima-se da epopeia enquanto género literário e afasta-se do épico enquanto espírito ou força universais, uma vez que a viagem do seu protagonista nada tem de épico ou grandioso, é apenas uma entre muitas, na qual sucedem peripécias nada épicas, nada memoráveis. A partir deste ponto, abordamos igualmente a tonalidade pessimista e sombria da epopeia de Tavares, que este claramente reaproveitou dos excursos que o poeta Camões ia fazendo ao longo da narração épica, nos quais deixava críticas e lamentava a condição do seu presente já sem o encanto e a glória característico da época áurea que o seu poema narrava. Nesta nossa análise, observámos alguns das características da linguagem de crise do período maneirista e a sua presença na epopeia camoniana e vimos ainda que esse tom mais desencantado e pessimista é legado da pena de Virgílio, que constituía, na altura, uma novidade em relação aos épicos homéricos que o poeta romano usara como modelo e como inspiração (como século mais tarde, o fez James Joyce e como faz, no século XXI, Gonçalo M. Tavares em relação a *Os Lusíadas*). Como nos diz Fabiano Rodrigo dos Santos, “Diante de um mundo confuso, o homem do período tenderá a refugiar-se dentro de si, o que explicaria a profusão de obras marcadas por um subjetivismo que trará semelhanças com o egotismo das estéticas modernas” (Santos, 2009: 123). Depois de abordarmos alguns aspetos do maneirismo e a sua influência na epopeia de Tavares, decidimos dedicar o ponto seguinte à relação entre epopeia, história e mito. Nesta parte do capítulo II, vimos como o mito influenciara decisivamente as narrações épicas clássicas e

como, ao longo dos séculos, este tem vindo a desatualizar-se e a perder terreno no mundo moderno e pós-moderno, como o comprova a epopeia contemporânea de Gonçalo M. Tavares. Neste aspeto, debruçamo-nos sobre a análise de Daniel Madelénat e no artigo de Carlos Ceia que leva a cabo uma comparação entre *Ulysses*, de James Joyce, e *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Aproveitando, pois, alguns aspetos dessa análise de Ceia, procurámos identificar o modo como o ‘épico-anti-épico’ pós-moderno de Tavares se relaciona com o mito e com a história, concluindo que, nesta singular aventura pós-moderna de Bloom, por força do descrédito em relação às metanarrativas de que nos fala Jean-François Lyotard, o mito perdeu finalmente a força que demonstrara ter em anteriores períodos históricos. A própria história não é já encarada da mesma forma e perde, tal como o mito, o poder e o protagonismo de outrora. Em Gonçalo M. Tavares o que domina é a melancolia, o tédio e a resignação de um homem que em nada acredita, mas que não se desespera. Face a isto, concluímos que Bloom não é, em circunstância alguma ao longo da narrativa, dominado por sentimentos fortes: nem a relação com as mulheres ao longo da narrativa despertam nele algo sequer parecido com o amor, nem mesmo o assassinato da prostituta terá sido movido pelo ódio, mas sim pelo tédio.

2. A subversão paródica em *Uma Viagem à Índia*: a urgência de “falar do que não é assim tão longo ou alto”

No ponto anterior deste segundo capítulo, abordámos a natureza da relação do texto de Gonçalo M. Tavares com as principais manifestações da tradição épica na literatura ocidental, desde os poemas de Homero e de Virgílio, considerados textos fundadores do género épico, passando pelo resgate renascentista do modelo clássico destes autores operado por Camões (*Os Lusíadas*), até às versões modernas de Fernando Pessoa (*Mensagem*) e James Joyce (*Ulysses*), e fazendo ainda uma breve referência à epopeia pós-moderna de João Grabato Dias/António Quadros (*As Quibyrycas*), que versa sobre o período da guerra colonial portuguesa.

Vimos, igualmente, que *Uma Viagem à Índia* é uma obra que se aproxima da estrutura formal e de determinado conteúdo narrativo da epopeia camoniana, ao mesmo tempo que dela se afasta pelo tratamento contemporâneo a que sujeita os elementos dos quais se apropria. No processo de criação da obra, Tavares faz, então, uso daquilo a que chamou forças de “liberdade e constrangimento” (Duarte, 2010: 9), responsáveis pela tensão que nesta epopeia contemporânea se cria entre o olhar que se dirige para o passado e o olhar que se fixa no presente. Estas duas forças contrárias serão, neste momento do nosso trabalho, analisadas com recurso às teorias da paródia pós-moderna, em especial do importante contributo de Linda Hutcheon e da sua noção de prática paródica contemporânea como “repetition with difference” (Hutcheon, 2000: 101). Eduardo Lourenço refere que *Uma Viagem à Índia* se apresenta, em primeiro lugar, como uma “versão lúdica e paródica de uma *quête*, aleatória e como tal assumida” (Lourenço, 2010: 13). No entanto, e como tivemos a oportunidade de referir no primeiro capítulo, a dimensão lúdica de que fala Lourenço nunca surge isoladamente: em estreita conexão com ela, encontramos a desarmante ironia, o fundo pessimismo antropológico e a postura sempre lúcida de uma escrita que não quer ver repetidos os erros trágicos do século XX, dos quais ainda hoje se sentem as consequências.

Relativamente a este decalque com diferença de que fala Linda Hutcheon, o próprio Gonçalo M. Tavares refere, como vimos, que a ideia de ter o poema épico de Camões como modelo estruturante fora intencional desde o primeiro momento, podendo, assim, afirmar-se que o autor se encontrava, desde logo, interessado nas potencialidades do género épico enquanto dispositivo (de ordem literária) adequado para analisar e refletir sobre a realidade

contemporânea, estabelecendo, a partir desta leitura *sui generis* da epopeia camoniana, uma série de interessantes paralelos que relevam a apropriação paródica que Gonçalo M. Tavares leva a cabo em *Uma Viagem à Índia*, com o objetivo, expresso desde o primeiro momento, de pensar “como se pode recuperar hoje a epopeia” (Marques, 2010: 35).

Como iremos igualmente ver, a transfiguração do conteúdo da narração camoniana levada a cabo por Tavares tem como grande fonte de inspiração na subversão paródica que James Joyce empreendera, já no início do século XX, a partir da *Odisseia*. É, pois, do nosso interesse debruçarmo-nos, agora, especificamente sobre a questão da paródia e a sua presença em *Uma Viagem à Índia* que, invertendo a grandiloquência e a elevação da matéria épica presente nos textos de tradição clássica, se debruça antes sobre as peripécias nada heróicas de um só indivíduo no século XXI.

Nesta segunda parte do Capítulo II iremos começar por falar acerca da natureza da paródia, analisando a sua origem etimológica e as suas principais características. Após esta breve abordagem, procederemos, também de forma breve, a uma pequena resenha histórica sobre a evolução do conceito de paródia na literatura ao longo dos séculos, desde a Antiguidade Clássica até aos nossos dias, demorando-nos um pouco mais, naturalmente, na análise da paródia no período pós-moderno, ampla e exhaustivamente tratado por autores como Linda Hutcheon, Margaret Rose, Simon, Nil Kurkut e Charlotte Lange. Será, pois, a partir das reflexões levadas a cabo por estes autores que procuraremos identificar em *Uma Viagem à Índia* os traços característicos da prática da paródia pós-moderna, estabelecendo sempre ligações com práticas de períodos anteriores, de forma a compreender melhor a natureza paródica do texto de Gonçalo M. Tavares que, como vimos anteriormente, se identifica fortemente com uma forma pós-moderna de encarar o ofício da escrita literária. Com este subcapítulo pretendemos, além disso, dar conta da abrangência, complexidade, ambivalência e ambiguidade inerentes à prática paródica ao longo dos tempos, algo que apenas agora estamos em condições de fazer, graças à atitude de abertura e o antifundamentalismo pós-modernos que caracterizam contribuições teóricas como as de Linda Hutcheon e Margaret Rose.

Em primeiro lugar, e de modo a podermos compreender melhor a natureza complexa e ambivalente do fenómeno parodístico, importa refletir um pouco acerca da etimologia do prefixo grego ‘para-’ que compõe a palavra ‘paródia’ (παρωδία), uma vez que é nele que se encontra, como veremos, a chave para a compreensão da natureza paradoxal inerente a esta

prática textual. Com efeito, o prefixo em questão pode significar tanto a ideia de proximidade (“para”, “junto a”, “semelhante a”), como a ideia de afastamento (“contra”, “em oposição a”) entre os textos envolvidos no jogo intertextual. Para além destes dois significados distintos, existe ainda um outro que nos dá uma ideia de proveniência e dependência entre forma parodiada e paródia, indicando que esta se forma “a partir de” um primeiro texto de base, como explica Rui Carlos Reis Fonseca: “Além do dativo de posição espacial e do acusativo de direcção e extensão, esta preposição também representa o genitivo ablativo de ponto de partida (Júnior 2003, 231-32), assumindo assim os significados ‘de’ e ‘a partir de’” (Fonseca, 2013: 36). Este outro significado faz com que a paródia seja entendida, “não apenas como composição que repete e difere de um modelo sério, mas também como produto que vive na dependência desse mesmo modelo, local de onde um outro canto nasce para uma existência de proximidade e de oposição” (*Ibid.*: 37). Para este autor, a “duplicidade semântica, inscrita na natureza etimológica de *παρωδία*, coloca o texto paródico não só numa relação de contraste e oposição, mas também numa de acordo e cumplicidade com o modelo sério do qual deriva” (*Ibid.*: 36), tornando-se, desse modo, “a paródia um produto cultural que imita, com repetição e distanciamento, uma outra composição já existente” (*Ibid.*: 36). Assim, sintetizando a sua argumentação de base etimológica, o autor afirma que a paródia “[se trata] de um canto formado ‘a partir de’, que se constrói ‘juntamente com’ e ‘em oposição a’” (*Ibid.*: 37) um determinado texto de partida.

Esta análise dá-nos, então, conta de uma estreita e peculiar relação entre paródia e texto parodiado. Como afirma Linda Hutcheon, os dois trabalham em conjunto, sem nunca, no entanto, se unirem ou anularem mutuamente, mantendo sempre as diferenças que os singularizam: “Its two voices neither merge nor cancel each other out; they work together, while remaining distinct in their defining difference” (Hutcheon, 2000: xiv). O facto de se tratar de um texto construído “a partir de” outro texto, com o qual poderá manter relações de maior ou menor proximidade (“juntamente com”) e/ou afastamento (“em oposição a”), faz com que se obtenha da paródia sempre um resultado duplo ou híbrido, como refere Hutcheon: “(...) parody always implicitly reinforces even as it ironically debunks” (*Ibid.*: xii). Para esta autora, a “doubled structure” (*Ibid.*: xii) é, então, responsável pela inscrição do passado no presente da paródia, podendo inclusivamente originar “actual historical tensions” (*Ibid.*: xii) no centro do jogo paródico. Partindo desta ideia de estrutura duplicada, Linda Hutcheon chega, enfim, à definição de paródia como “repetition with ironic critical

distance, marking difference rather than similarity” (*Ibid.*: xii), acrescentando que esta pode surgir numa grande variedade de tons, intenções e sentimentos, “from respectful to playful to scathingly critical” (*Ibid.*: xii).

A respeito da evolução diacrónica da noção de paródia ao longo dos tempos, Rui Carlos Fonseca observa que “a polissemia que envolve a origem etimológica de *παρῳδία* tornou-se factor de influência decisiva na evolução do conceito, tendo permitido a abertura deste a mutações no modo como é entendido em diferentes contextos epocais” (Fonseca, 2013: 37). Com efeito, desde a Antiguidade Clássica até aos nossos dias, o fenómeno da paródia tem sido interpretado de formas sempre diferentes e, ainda de acordo com Fonseca, “o próprio uso e a intencionalidade do género paródico variam mediante os movimentos culturais que o adoptam e a partir dos quais adquire novos traços constitutivos e uma configuração renovada, que integra ou rejeita noções anteriores” (*Ibid.*: 37). Em *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-century Art Forms* (Hutcheon, 2000), Linda Hutcheon começa por veicular a ideia de que a paródia se encontra intimamente ligada à cultura, uma vez que as intenções e os alvos desta prática intertextual vão mudando consoante o contexto cultural e social em que se inserem. O mesmo acontece com as teorias da paródia expressas por diversos críticos e estudiosos em diferentes épocas, que têm acompanhado as mudanças das diferentes manifestações estéticas da paródia ao longo da História, desde a Antiguidade Clássica, passando pela época medieval e pelo Renascimento, até chegar aos nossos dias. A par destas mudanças relativamente ao conceito de paródia ao longo dos séculos, Charlotte Lange, dá-nos conta de que “la evolución de la parodia está marcada por varias etapas y bifurcaciones, aunque existió una relativa unanimidad en cuanto a la definición de la parodia hasta el inicio del siglo XX” (Lange, 2008: 16). De acordo a autora, será possível, em consequência, identificar três momentos históricos distintos: um primeiro momento, o da sua origem na literatura grega clássica, no qual à paródia “se da un uso tanto respetuoso como crítico” (*Ibid.*: 16); o segundo momento, entre os séculos XVI e XIX, corresponde à altura em que a paródia “se identifica con lo burlesco” (*Ibid.*: 16) e em que a sua aceitação não é consensual, nem generalizada; finalmente, o terceiro momento, a partir do princípio do século XX, altura em que a paródia “se convierte brevemente en un genero sério, ya que se confunde con la metaficción” (*Ibid.*: 16).

2.1. A paródia através dos tempos: da Antiguidade Clássica até à pós-modernidade

Neste subcapítulo dedicado à paródia através dos tempos, iremos lançar um breve olhar às diferentes formas que esta prática foi adquirindo ao longo dos séculos. Com esta análise pretendemos, então, chamar a atenção para a importância que, desde os tempos mais remotos, a paródia teve na produção literária e cultural dos povos Ocidentais. Com este tipo de análise de pendor mais historicista pretendemos, igualmente, demonstrar que o texto paródico nem sempre foi considerado ou encarado da mesma forma, tendo percorrido um longo caminho até chegar ao entendimento e à definição que dele se dá nos dias de hoje. Por tudo isto, consideramos extremamente importante, uma análise desde género, que coloque em perspetiva o fenómeno parodístico e as diferentes apropriações e atitudes que diferentes pessoas em diferentes épocas históricas tiveram em relação a ele. Importa ainda repetir que, neste subcapítulo não perderemos de vista a epopeia de Gonçalo M. Tavares em estudo, aproveitando, sempre que possível e pertinente, a oportunidade para relacionar as características das diferentes práticas paródicas com a especificidade de *Uma Viagem à Índia*, identificando não só as semelhanças, como também as diferenças mais significativas entre as práticas de outros tempos e o texto paródico de Tavares.

2.2.1. Na Antiguidade Clássica

A paródia enquanto fenómeno literário existe já desde os tempos da Antiguidade Clássica, tendo sempre acompanhado os géneros considerados maiores, em especial o género épico e, mais especificamente, os textos do poeta Homero, os mais difundidos e mais conhecidos da época. De acordo com Simon Dentith, “the serious genres were accompanied by the serio-comic ones throughout Greek antiquity, and the sacred stories were accompanied by mock versions throughout their transmission” (Dentith, 2000: 54). Assim, o canto paródico aparece, pela primeira vez, na Grécia Antiga, associado aos géneros maiores da literatura clássica, cujos estilos e matérias grandiosos subvertia e aplicava a temas menores do quotidiano, numa intencional inversão dos propósitos canónicos destinados a esse tipo de produção. Tal apropriação de carácter humorístico tinha como ‘alvo’ preferencial os poemas épicos de Homero, considerados exemplos máximos da literatura da época.

No estudo intitulado *Parody* (Dentith, 2000), Simon Dentith começa por traçar o percurso do fenómeno da paródia a partir da *Poética* de Aristóteles, no século IV a.C., obra na qual se encontra a mais antiga referência ao termo em questão, descrito como “a narrative poem, of moderate length, in the metre and vocabulary of epic poem, but treating a light, satirical or mock-heroic subject” (Dentith, 2000: 10). Aqui, Aristóteles associa esta prática textual ao escritor grego Hegemon. Margaret Rose, a respeito das primeiras manifestações paródicas identificadas por Aristóteles, menciona o texto mais antigo e mais célebre, cujo estilo mais se assemelha ao tipo de paródia atribuída a Hegemon: a *Batrachomyomachia*, uma obra de origem e autoria incertas, atribuída por alguns ao próprio Homero e por outros ao autor Pigres de Halicarnasso (Rose, 1993: 12). Esta célebre *Guerra entre as Rãs e os Ratos*, escrita em imitação da epopeia homérica, opera uma inversão humorística da matéria épica, apropriando-se de elementos da *Ilíada* e da *Odisseia*, subvertendo-os e aplicando-os a uma batalha entre Rãs e Ratos, dando, assim, origem a um canto paródico de contornos bastante singulares.⁵³

Ainda a propósito das paródias originárias do período clássico, Linda Hutcheon, afirma que, à semelhança do que acontecerá mais tarde com os chamados ‘mock-epics’ (poemas herói-cômicos), populares sobretudo a partir do século XVII, esses textos não tinham como objetivo colocar em ridículo, denegrir ou rebaixar o género épico, mas sim propor um contraste e uma alternativa paródica às suas convenções típicas e canonizadas, aplicando-as a situações desprovidas de carácter épico. Tal acontece, também, como vimos, em *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, obra na qual o autor procede à apropriação paródica d’*Os Lusíadas*, com a intenção, expressamente enunciada pelo próprio, de “descrever uma espécie de epopeia de uma personagem simples no século XXI” (Duarte, 2010: 9), na qual todos “os acontecimentos são mínimos” (Mexia, 2010) e mesquinhos.

Parece, portanto, consensual que um dos primeiros significados de paródia se encontra invariavelmente associado à produção épica de Homero, cujo estilo copiava e aplicava a matérias e temas menores ou triviais. Seguindo a posição do crítico Gilbert Norwood, Simon Dentith lembra que era bastante comum fazer-se uso das histórias e das aventuras mais coloridas ou escandalosas dos deuses do Olimpo, amplamente disponíveis

⁵³ De acordo com Rui Carlos Reis Fonseca, “a *Batracomiomaquia* celebra, servindo-se da cosmovisão épica em que a *Odisseia* se insere, no sentido de a recrear, e subvertendo os recursos bélicos que compõem a narrativa da *Ilíada*, as errâncias de um herói, que desencadearão a guerra entre dois exércitos de origens muito diferentes, os ratos (seres terrestres) e as rãs (habitantes do lago).” (Fonseca, 2013: 137)

nos cantos épicos de Homero, recriando-as parodicamente em novas manifestações literárias: “Homer, as the great source and repository of many of these stories, provides both the stylistic model and the narrative opportunity for parodies of all kinds” (Dentith, 2000: 40). Podemos, desde já, encontrar aqui uma aproximação com o que Gonçalo M. Tavares, no início do século XXI, irá fazer em relação ao épico camoniano: usar o modelo estilístico e o mapa narrativo da epopeia camoniana para, parodicamente, construir a viagem da personagem Bloom em direcção à Índia no ano de 2003.

Importa ainda referir que, na Antiguidade Clássica, este tipo de paródia, apesar de ser considerada um género literário menor, não era, de forma alguma, desconsiderado pelos autores gregos da época, podendo facilmente coexistir com as formas literárias mais elevadas, como salienta Simon Dentith: “At all events, the Greeks seemed able to sustain an attitude or frame of mind in which the serious forms and their parodic counterparts could exist side by side, even when these serious forms – and thus their parodies – carried some of the most sacred stories of their culture” (Dentith, 2000: 41). Uns séculos mais tarde, “five hundred years after Aristophanes or Plato” (*Ibid.*: 49), em plena dominação romana, no período conhecido como a Segunda Sofística, a paródia passa a desempenhar um papel central na cultura e na educação, dando início ao que Dentith denomina “period of conscious revival of Greek culture” (*Ibid.*: 49). Durante este período, a prática da *mimesis* a partir das grandes obras e autores do passado da Antiguidade Grega era encorajada, tornando-se a paródia, desse modo, uma prática usual no processo educativo da época: “Parody here becomes almost a manner of learning, certainly this was a period which was very conscious of its belatedness in relation to a past golden age” (*Ibid.*: 49). Depreende-se assim que, de um modo semelhante ao que acontecia nas primeiras manifestações parodísticas na Grécia Antiga, a atitude dos estudiosos, dos mestres e dos escritores no período da Segunda Sofística em relação à paródia não se revestia de contornos negativos, como viria a acontecer em épocas mais recentes.

Ainda a propósito da atitude respeitosa em relação às obras paródicas, importa mencionar o caso português da célebre *Paródia ao primeiro canto dos Lusíadas de Camões por quatro estudantes de Évora em 1589*.⁵⁴ Na introdução a este texto, datada de 1845, é-

⁵⁴ A respeito desta original produção paródica, Oliveira Martins escreve, no *Dicionário de Camões*: “Em todo o caso, a receção paródica expressa inicia-se poucos anos após a publicação d’*Os Lusíadas* (1572) e após a morte do poeta, pois, em 1589, quatro estudantes de Teologia da Universidade de Évora (...) redigiram a

-nos transmitida a ideia de que apenas às obras célebres e dignas está reservada a honra de serem alvo de paródia, tal como havia acontecido no caso da *Batrachomyomachia*:

As honras da parodia só às obras do genio costumam conceder-se. A divina Iliada foi parodiada em um poema heroi-comico tão antigo, que geralmente se attribue ao proprio Homero (...). A grande obra do unico homem de genio que talvez tenha produzido a nossa terra, não podia isentar-se d'este fado inherente ás grandes celebridades. Eram apenas passados dezoito annos depois da publicação dos Lusíadas – ainda a reputação de Camões não estava consagrada pelos seculos, quando alguns homens engenhosos comprehenderam que aquella obra immortal era uma d'aquellas a que a parodia era devida.⁵⁵

Relativamente a introdução, redigida em 1845, Cândido de Oliveira Martins destaca o reconhecimento da “paródia como índice da grandeza e popularidade d’*Os Lusíadas*; e ainda concomitante prova de admiração e de homenagem” (Martins, 2011: 661). De um modo semelhante, Linda Hutcheon dá conta desta atitude de deferência e respeito entre a paródia e a obra parodiada, fazendo referência aos volumes de paródias de Hamilton, no qual se atesta que as obras mais populares são mais frequentemente alvo de apropriação paródica: “Hamilton’s volumes of parody collections (1884-9) reveal that works are parodied in proportion to their popularity. In Isaac D’Israeli’s words, “parodists do not waste their talent on obscure productions”, when they offer their “playful honours” (1886, 1)” (Hutcheon, 2000: 57). Esta peculiar relação de deferência entre paródia e obra parodiada, encontra-se intimamente relacionada com a posição de Gonçalo M. Tavares, no século XXI, em relação à obra épica de Camões, referida sempre, como vimos anteriormente, enquanto “aproximação amorosa” (Mexia, 2010).

No *Dicionário de Camões*, Cândido Martins dá-nos, igualmente, conta desta relação respeitosa da generalidade das paródias d’*Os Lusíadas*, numa descrição que se aplicará também ao exercício épico de Tavares: “Genericamente, a epopeia *Os Lusíadas* não chega a ser objeto de crítica direta ou paródia ridicularizadora; funciona antes como modelo genológico para o exercício de imitação paródica e satírica, sendo Camões reconhecido

Paródia ao Primeiro Canto dos Lusíadas de Camões. (...) Com notícia preambular de Francisco Soares Toscano (...) a dimensão carnavalesca e báquica desta reescrita paródica está bem expressa na designação paratextual: «Festas bacanais: conversão do primeiro canto d’Os Lusíadas do grande Luís de Camões vertidos do humano em o de-vinho por um caprichosos autores.» O espírito lúdico manifesta-se em estrofes com o teor deste *incipit*, adequado ao tom jocoso da exaltação da bebida que perpassa esta paródia «borracha» (Martins, 2011: 661).

⁵⁵ A totalidade da Introdução, bem como a respetiva obra, encontram-se disponíveis no seguinte endereço: <https://archive.org/stream/pardiaaoprimeiro20149gut/pg20149.txt>

como autoridade estética e moral” (Martins, 2011: 659). José Cândido de Oliveira Martins acrescenta, ainda, que tais manifestações paródicas “constituem antes uma demonstração da enorme popularidade da obra camoniana” (Martins, 2011: 659), obra que, “quanto mais objecto da prática intertextual e da paródia, mais alicerça a sua consagração junto de determinada comunidade cultural” (*Ibid.*: 659). Esta consolidação da consagração canónica da epopeia camoniana, através do exercício reiterado da paródia, vai, assim, ao encontro do que Linda Hutcheon considera ser o resultado duplo ou híbrido característico do ato paródico: “(...) parody always implicitly reinforces even as it ironically debunks” (Hutcheon, 2000: xii). Compreendemos, portanto, que a paródia tenha reforçado a popularidade da epopeia camoniana, que serviu, ao longo de todos os seus séculos de existência, as mais diferentes correntes e posições ideológicas.

2.2.2 O período medieval e a *imitatio* renascentista

No que diz respeito ao período medieval, Dentith dá-nos conta da importante presença de algumas formas paródicas que se originavam em torno das cerimónias litúrgicas e dos textos sagrados: “What perhaps seems most surprising about medieval parodic forms is that they are focused on the most sacred texts of the culture, namely the Bible and the liturgy” (Dentith, 2000: 50). Partindo da reflexão da autora Martha Bayless, Dentith identifica formas paródicas como “allegorical parody, mock saints’ lives, liturgical parodies, and humorous centos” (*Ibid.*: 50). O autor informa-nos também de que estas práticas eram aparentemente toleradas pela Igreja Católica no período medieval tardio até ao início da Reforma Protestante e da Contra-Reforma Católica, altura em que tais práticas passaram a ser condenadas e proibidas por normas mais rígidas implementadas pelas autoridades religiosas. Apoiando-se no estudo levado a cabo por Bayless relativamente às produções paródias medievais em Latim, diz-nos igualmente que “all the parodic material that she [Bayless] discussed is written in Latin, implies learned authors and learned readers or listeners, and was produced predominantly by and for monks” (*Ibid.*: 53). Quer isto dizer, então, que, ao invés de serem produzidas contra o discurso oficial e sagrado das instituições, como defendia o autor russo Mikhail Bakhtin,⁵⁶ as manifestações paródicas no período

⁵⁶ Em *Rabelais and his World* (Bahktin, 1984), Mikhail Bakhtin apresenta-nos da seguinte forma a sua teoria relativamente às origens das manifestações carnavalescas na Idade Média: “A boundless world of humorous

medieval tiveram origem no centro dessas mesmas instituições oficiais. Concluindo esta posição, e contrapondo a sua àquela defendida por Bakhtin acerca da origem carnavalesca e popular das formas paródicas, o autor acrescenta que estas não deverão ser consideradas subversivas em relação a uma cultura oficial e que a sua origem não se encontra nas instituições populares carnavalescas, mas sim no que ele chama “the learned bastions of that official culture” (*Ibid.*: 53).

Ocupando-se da produção paródica na Idade Média, Nil Kurkut refere que esta é caracterizada maioritariamente por textos dirigidos a géneros específicos, como o épico ou o romance de cavalaria, géneros com regras fixas, facilmente reconhecidos do grande público e que, precisamente por essas razões, se prestavam de forma perfeita ao tipo de subversão característico da apropriação paródica, que procurava colocar a nu a artificialidade de convenções genológicas demasiado desgastadas pelo tempo e, por isso mesmo, desajustadas da realidade contemporânea: “Humorous imitation inevitably exposes the artificial conventions of these genres, drawing the reader’s attention at the same time to the exaggerated idealism that often accompanies them” (Kurkut, 2005: 25). Ainda relativamente à prática paródica no período medieval, Nil Kurkut partilha da opinião de muitos críticos contemporâneos que destacam o seu carácter ambíguo e ambivalente: “Medieval text parody, then, can serve a variety of functions. It can teach and entertain at the same time, and its relationship with its model may range from mockery to admiration” (*Ibid.*: 29). No entanto, como faz questão de afirmar, o carácter lúdico e humorístico encontram-se sempre presentes, seja qual for a função ou a intenção do texto paródico na época medieval, sobrepondo-se inclusivamente a objetivos de carácter didático ou crítico: “Whatever its function, however, its playful and entertaining quality is always in the foreground. It may occasionally aim at teaching or improving morals, but formal didacticism is never its defining characteristic” (*Ibid.*: 29).

No que diz respeito à paródia no período da Renascença, Kurkut começa por afirmar que, de um modo semelhante aos textos paródicos produzidos na Idade Média, também o humor dos textos surgidos nessa época era dirigido aos discursos dominantes da Igreja e da Corte. No entanto, este tipo de riso paródico já não tinha origem no centro das instituições

forms and manifestations opposed the official and serious tone of medieval ecclesiastic and feudal culture. In spite of their variety, folk festivities of the carnival type, the comic rites and cults, the clowns and fools, giants, dwarfs, and juggles, the vast manifold literature of parody – all these forms have one style in common: they belong to one culture of folk carnival humor” (Bakhtin, 1984: 4).

oficiais, como acontecia na época medieval. Pelo contrário, a prática paródica destinada às classes dominantes e suas práticas tinha, na Renascença, origem na cultura popular, uma vez que “authorities (...) were no longer as willing to «legalize» this kind of laughter” (Kurkut, 2005: 30). Neste tipo de paródia dirigida aos discursos oficiais do Estado e da Igreja encontravam-se “parodies of religious rituals, sermons, hymns, and anthems as well as mock proclamations and testaments were significant components of festivities” (*Ibid.*: 31). Bem diferentes eram os textos paródicos produzidos pelas classes mais poderosas, que faziam uso do chamado “«humour of humanism»” (*Ibid.*: 30)⁵⁷ e consistiam maioritariamente em histórias criadas a partir da mitologia grega e romana, uma prática que se ajustava ao interesse renascentista pelo revivalismo dos modelos da Antiguidade Clássica. Relativamente às intenções deste tipo de paródia, Kurkut acrescenta que poderiam ter propósitos bastante distintos. De acordo com este autor, “some of these parodies were oriented more towards entertainment while others had more serious critical and/or satirical aims” (*Ibid.*: 35), podendo servir inclusivamente o objetivo de sátira pessoal, dirigida a textos e autores específicos, com a intenção de expor algumas preocupações estético-literárias exageradas de determinados autores da época.

A paródia que visava géneros literários específicos era também bastante comum em diversos textos do Renascimento, sendo a obra-prima de Cervantes, *Dom Quixote* (1605, 1615), o exemplo máximo deste tipo de produções paródicas. Enquanto que as aventuras quixotescas de Cervantes tinham como objetivo a paródia de convenções dos romances de cavalaria da época, outros textos paródicos tinham como alvo preferencial outros géneros literários populares da altura, como o épico ou o pastoral. Sobre este último, Kurkut diz-nos: “The highly unrealistic representation of the idyllic life of shepherds and shepherdesses in these poems inevitably turned the genre into an object of humorous imitation” (Kurkut, 2005: 38). Falando do tipo de paródia praticada na época do Renascimento, Kurkut conclui que, à semelhança do que acontecia em períodos anteriores, os textos apresentavam muitas vezes uma dupla intenção: “(...) genre parody during the Renaissance entertained at the same time as it made a critical remark on popular literary tastes and conventions” (*Ibid.*: 39). As convenções e gostos a que o autor alude representavam o modo de vida da Corte, altamente

⁵⁷ A propósito desta expressão, cunhada por Louis Cazamian, diz-nos Kurkut, citando Don Nielsen : “«[the humour of humanism] was produced and enjoyed more commonly by educated, courtly, and aristocratic circles»” (Nielsen, *apud* Kurkut, 2005: 30).

satirizado nas produções paródicas típicas deste período. A este respeito, Nil Kurkut assinala ainda a importância do acto paródico na renovação e criação de formas literárias a partir de formas antigas, destacando dessa forma a sua “double-coded nature” (*Ibid.*: 37):

The double-coded nature of parody enabled the parodist to make use of existing conventions at the same time as he undermined them. Generic norms, therefore, were observed and defied simultaneously – a process which contributed greatly to enlarging the scope of Renaissance literature and creating newer forms out of old ones. (Kurkut, 2005: 37)

2.2.3. O período neoclássico e o poema herói-cómico

Reportando-se ao período neoclássico, Nil Kurkut destaca a proliferação do poema herói-cómico, uma produção literária que, de acordo com o autor, procurava chamar a atenção para a flagrante discrepância entre o mundo heroico retratado no poema épico e a realidade mundana, trivial, e mesmo absurda, do mundo contemporâneo: “[the mock-heroic] could easily make bitter social and political commentary by alerting the reader to the sharp contrast between the ideal heroic world of the epic and the often corrupt and laughable contemporary world” (Kurkut, 2005: 45). Vigora, deste modo, nas produções herói-cómicas deste período, uma intenção explícita de contrastar o passado heroico, típico de poemas épicos escritos à maneira clássica, e um mundo contemporâneo trivial e desprovido de heroísmos.

A este nível, conseguimos encontrar inequívocas semelhanças entre este tipo de produções paródicas e *Uma Viagem à Índia*, em especial na forma como a epopeia pós-moderna de Tavares trata a questão da falta de heroicidade do mundo globalizado do século XX, por contraste com passado longínquo das Descobertas, capturado por Camões já nos derradeiros momentos de glória e apogeu.⁵⁸ Simon Dentith diz-nos, então que “the mock-heroic depends for its effects of comic bathos upon the sad falling-off from the heroic world to the trivial and contemporary” (Dentith, 2000: 102). Segundo Rui Fonseca, “enquanto a epopeia celebriza em tom solene a memória de um passado glorioso, a poesia herói-cómica, que nasce da imitação épica e que se caracteriza pelo contraste entre a expressão elevada e

⁵⁸ A este respeito, não deverá ser por acaso que Gonçalo M. Tavares escolhe como epígrafe da sua epopeia os versos de Camões que se referem ao momento em que “Já se ia o sol ardente recolhendo” (*Os Lusíadas*, Canto III, est. 115), expressão que poderá ser entendida aqui, como já referimos, de forma simbólica, como o momento de declínio de um passado que sempre se acreditara (embora erroneamente) ter sido glorioso e pródigo em boas fortunas.

o tema vulgar, torna objecto de canto incidentes triviais” (Fonseca, 2011: 533, 534). Em *Uma Viagem à Índia*, não encontramos propriamente a tentativa de imitação paródica do estilo elevado da epopeia camoniana, pois o texto lê-se como se fosse uma narração romanesca, sem quaisquer preocupações de isometria e regularidade rimática ou acentual, como acontece no caso d’*Os Lusíadas*. Encontramos, no entanto, a narração de uma viagem “entre tudo e nada, ao mesmo tempo trivial e sublime, mas hiper-consciente do seu carácter desesperado, da sua necessidade, da sua in-transcendência transcendente” (Lourenço, 2010: 17). Como nos diz o narrador nas estâncias iniciais de *Uma Viagem à Índia*, trata-se não “de encontrar a imortalidade/ mas de dar um certo valor ao que é mortal” (*Ibid.*: 29). De acordo com o que nos diz Kurkut, para o autor de um texto herói-cómico, a realidade contemporânea é sempre trivial em comparação com os temas elevados narrados na poesia épica de tradição clássica. Tal acontece igualmente no caso da apropriação paródica levada a cabo no texto de Tavares, no qual a discrepância resultante da sobreposição entre o passado glorioso das epopeias clássicas e o presente vazio de glória em que se escreve o ‘mock-epic’.

De acordo com as perspectivas teóricas em torno da paródia contemporânea, e ao contrário do que muitas vezes se pensou em épocas anteriores, o objetivo do texto herói-cómico não é o de ridicularizar ou rebaixar o género épico. Como afirma o próprio Dentith, “[the mock-heroic] does not mock the heroic, but those who fail to be so” (Dentith, 2000: 102), apropriando-se, desse modo, do prestígio da epopeia para colocar em relevo a ausência de epicidade e heroísmo do mundo contemporâneo que se pretende tematizar na sua narração. Como nos diz Simon Dentith, “[the mock-epic] draws on the prestige of epic to mock the contemporary world” (*Ibid.*: 102). Linda Hutcheon subscreve, igualmente, esta posição, afirmando que “the mock epic does not mock the epic: it satirizes the pretensions of the contemporary as set against the ideal norms implied by the parodied text or set of conventions” (Hutcheon, 2000: 44), identificando “the *silli* or Homeric parodies” (*Ibid.*: 44) como antecedentes que satirizavam determinadas pessoas ou modos de vida, sem intenções de criticar ou ridicularizar a obra de Homero (*Ibid.*: 44).

Algo semelhante acontece em Gonçalo M. Tavares, embora o objetivo da sua contraepopeia não passe tanto pelo ato de ridicularizar ou satirizar, mas sim de refletir criticamente (sempre com ironia e humor), à maneira de um ensaio, acerca do trivial quotidiano e a ausência de heroicidade de um passado glorioso, como aquele que é narrador por Camões, ainda que, como vimos, o canto camoniano esteja já imbuído de uma aura

melancólica peculiar, que iremos igualmente encontrar no texto de Gonçalo M. Tavares. Em todo o caso, não é intenção deste autor denegrir ou colocar a ridículo a epopeia camoniana, mas, precisamente, demonstrar o seu desajuste em relação à vivência do século XXI, num chão que “se calhar é muito mais baixo” (Duarte, 2010: 9). Poderíamos, a este respeito, ainda afirmar que Gonçalo M. Tavares não pretende ‘epopeizar’ o trivial quotidiano à maneira herói-cómica, mas sim ensaiar diversas reflexões (que, aliás, ensaia, de uma forma ou de outra, em outros livros seus) acerca da realidade contemporânea. Divagando sobre os mais variados assuntos da vivência do homem do século XXI, ao sabor de uma aventura que segue, ora livremente, ora de forma estrangida, o mapa da narração épica de Camões, Tavares traz até nós a aventura burlesca de um herói individualista de nome Bloom, com o objetivo de verificar, mesmo nos dias de hoje, desprovidos de sentido épico e heroico, “como a razão ainda permite/ algumas viagens longas” (Tavares, 2010: 30) como esta.

Como vemos, nem sempre a obra paródica se constrói tendo como alvo a obra parodiada, podendo esta ser usada como um instrumento para desferir críticas e comentários sociais ou políticos acerca da contemporaneidade da obra do autor do texto paródico. Segundo Linda Hutcheon, este uso é bastante comum em autores modernos pós-modernos, seguindo, nesse aspeto, muito de perto o espírito de muitas obras herói-cómicas do período neoclássico, como as paródias do autor inglês Alexander Pope:

Like Pope’s mock epics (...) many parodies today do not ridicule the backgrounded text but use them as standards by which to place the contemporary under scrutiny. The modernist verse of Eliot and Pound is probably the most obvious example of this kind of attitude, one that suggests almost a respectful or deferential ethos. (Hutcheon, 2000: 57)

Na citação acima transcrita, a autora estabelece uma estreita ligação entre a atitude dos textos herói-cómicos de Pope e os versos modernistas de T.S. Eliot e Ezra Pound, que, de forma semelhante, não escreviam as suas paródias com o intuito de denegrir a obra de partida, mostrando sempre “a respectful or deferential ethos” (Hutcheon, 2000: 57). Também a obra de Tavares parece revelar uma atitude análoga em relação à obra de Camões que lhe serve de base, como faz questão de referir o próprio autor em diversas entrevistas, colocando sempre a tónica na necessidade de compreender o presente através da narração de “uma espécie de epopeia de uma personagem simples no século XXI” (Duarte, 2010: 9), sem, no entanto, revelar qualquer intenção de criticar ou ridicularizar o texto épico camoniano.

Como naturalmente se deduz, a transcontextualização paródica de uma obra não tem que ser necessariamente destrutiva, ainda que denote um distanciamento mais ou menos pronunciado em relação ao texto de partida. Apesar da distância crítica (Hutcheon, 2000: xii)⁵⁹ existente entre paródia e texto parodiado, tal não significa que o autor do texto de chegada mantenha uma relação de hostilidade em relação ao texto que lhe dá origem.⁶⁰ Tal acontece, aliás, com a apropriação a que Gonçalo M. Tavares procede da epopeia de Camões, em relação à qual o escritor contemporâneo garante nutrir uma profunda admiração, afirmando, por diversas vezes, que se trata de “uma obra tão forte e importante que só por acaso ou má sorte não nos cruzamos com ela” (Duarte, 2010: 8).

Insitindo nesse “respeito pelas obras clássicas” (Duarte, 2010: 10) que, no caso de *Uma Viagem à Índia*, se revela no “fascínio pela forma e uma certa contenção” (*Ibid.*: 10), compreendemos que, ao mesmo tempo que afirma e reafirma a estreita relação entre a epopeia camoniana do século XVI e a aventura de Bloom no século XXI, Gonçalo M. Tavares dê extrema importância à possibilidade de uma leitura mais aberta e mais inclusiva da sua obra: “Uma pessoa pode ler *Uma Viagem à Índia* sem conhecer *Os Lusíadas*. Acho isso fundamental. E isso é logo uma porta aberta” (Marques, 2010: 37).

Referindo-se às práticas paródicas modernas e pós-modernas, Linda Hutcheon identifica pontos em comum entre estas e os ‘mock-epics’ neoclássicos, por um lado, e a prática renascentista da *imitatio*, por outro. Em relação a esta última, afirma a ensaísta que “modern parody is closest to the Renaissance concept of rhetorical imitation” (Hutcheon, 1978: 202, 203), existente antes das noções de “Genius and the Sublime” (*Ibid.*: 203) que surgiram com o advento do Romantismo. Esta forma de imitação renascentista encontra-se na base da criação da epopeia quinhentista de Camões, à maneira das epopeias clássicas de Homero e Virgílio, segundo a prática corrente da *imitatio*, que “consistia numa síntese criativa de formas e conteúdos clássicos com formas e conteúdos contemporâneos” (Araújo, 2008: 67), com o objectivo de “captar os aspectos relevantes do texto que lhe servia de modelo, moldando-os a uma nova expressão que respeitasse os códigos semântico-pragmáticos do seu tempo” (*Ibid.*: 67). Foi também desta forma, apropriando-se do “mapa paralelo fornecido pel’*Os Lusíadas*” (Duarte, 2010: 9), que Gonçalo M. Tavares concebeu a

⁵⁹ Em *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, a autora define paródia contemporânea como “repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity” (Hutcheon, 2000: xii).

⁶⁰ A este respeito, afirma a autora: “(...) we have seen that the “target” of parody is not always the parodied text at all, especially in twentieth-century art forms” (Hutcheon, 2000: 50).

viagem de Bloom em pleno século XXI, moldando esse mesmo mapa ao percurso específico do protagonista que, como afirma o próprio autor, o “ia seguindo (...), às vezes de uma forma completamente distinta” (*Ibid.*: 9). Como lembra Simon Dentith, “parodic imitation can itself take many forms” (Dentith, 2000: 2), afirmação à qual Rui Fonseca acrescenta “que tais formas podem conter um elevado grau de disparidade entre si ou até mesmo de manifesta oposição” (Fonseca, 2011: 543). Estas palavras podem, sem esforço, aplicar-se a *Uma Viagem à Índia*.

A autora canadiana compara, ainda, esta forma mais positiva de lidar com o passado, própria da paródia contemporânea (não sendo necessariamente hostil ou agressiva em relação ao texto parodiado), com a forma como no período clássico e na Renascença os artistas se relacionavam com o património cultural:

In fact the closest model to present practice was not called parody at all, but imitation. I am thinking of the central and pervasive force of Renaissance imitation as what Thomas Greene calls a percept and an activity which “embraced not only literature but pedagogy, grammar, rhetoric, aesthetics, the visual arts, music, historiography, politics and philosophy” (1982,1). (Hutcheon, 2000: 10)

Concluindo, a autora identifica, então, os antecedentes desta prática pós-moderna como sendo “the classical and Renaissance practices of imitation, though with more stress on difference and distance from the original text or set of conventions” (Hutcheon, 2000: 101). Relativamente ao registo herói-cómico, na sua relação com a paródia na contemporaneidade, Linda Hutcheon afirma: “The neoclassical penchant for the mock-heroic is similarly related to the modern taste for parody. Here again the backgrounded text being parodied is not being ridiculed or cheapened” (Hutcheon, 1978: 203). Sobre esta posição da autora canadiana, Simon Dentith afirma:

[Hutcheon] concludes that it is wrong to define parody by its polemical relation to the parodied text (...), since many of the contemporary art works that she discusses do not have that polemical edge. Indeed, the neoclassical practice of “imitation” would be an illuminating parallel for the kind of parody she analyses, since this form characteristically seeks to rewrite an admired classical original in contemporary terms in order to draw upon its authority and to gain purchase upon the modern world. (...) The polemic can work both ways: towards the imitated text or towards the “world”. (Dentith, 2000: 16, 17)

2.2.4. A paródia na modernidade e na pós-modernidade

De acordo com Nil Kurkut, a tradição paródica das primeiras décadas do século XX seguiu de perto a prática de parodiar textos e estilos pessoais, muito comum durante todo o século XIX. Tal como acontecia nas produções do período neoclássico, também no início do século XX encontramos um tipo de paródia que se apropria de modelos clássicos e os reconfigura à luz da condição contemporânea, colocando ênfase no contraste existente entre o passado e o presente, sempre com o intuito de colocar em evidência aquilo que Kurkut apelida de “a sense of decadence and pessimism” (Kurkut, 2005: 60) típico do início desse século. Apresentando o exemplo de *Ulysses*, Kurkut afirma: “Joyce’s novel re-produces Homer’s *The Odyssey* in modern-day Dublin. In doing so, however, it significantly modifies the original story to foreground the sharp discrepancy between the heroic past and the unheroic present” (*Ibid.*: 60, 61). Esta justaposição entre o passado e o presente serve o propósito de tornar manifesto um contraste entre ambos e, ao mesmo tempo, fornecer o que Nil Kurkut chama de “relief from the decadence that characterizes contemporary art, culture, and morals” (*Ibid.*: 62).

A partir da segunda metade do século XX, com o advento do paradigma pós-moderno, o fenómeno da paródia passou a ser cada vez mais estudado nos círculos académicos e insistentemente praticado por um grande número de criadores. De acordo com Kurkut, “parody (...) is a form closely allied with postmodernism” (Kurkut, 2005: 65), uma vez que assenta também num processo paradoxal que consiste na apropriação de elementos do texto em relação ao qual se pretende construir a respetiva paródia. Para Kurkut, a característica de “inherent intertextuality” (*Ibid.*: 65) da prática da paródia faz com que esta se ajuste exemplarmente às preocupações estéticas e culturais do movimento pós-moderno, que dão ênfase à noção de que toda a produção artística é um texto cujos traços podem ser encontrado em outros texto e na qual existe o questionamento da ideia de “origin and originality” da obra de arte (*Ibid.*: 65).

A partir desta noção de texto, avançada pelos estudiosos pós-estruturalistas deste período, desenvolve-se a ideia de que os discursos dominantes perdem autoridade e legitimidade enquanto detentores da verdade unívoca e inquestionável, tornando-se, inversamente, o terreno propício à prática da paródia enquanto ação de questionamento e desconstrução desses mesmos discursos legitimadores, tal como argumenta Nil Kurkut:

“Dominant discourses become subject to parodic exposure and lose much of their authority when they are no longer able to maintain their monologic integrity” (Kurkut, 2005: 79). É, deste modo, a partir do enquadramento teórico pós-moderno da paródia que iremos analisar a obra *Uma Viagem à Índia*, procurando escutar nela alguns dos “ecos de mil textos-objectos do nosso imaginário de leitores” (Lourenço, 2010: 13) que colocam a descoberto a “nossa alma de pós-modernos” (*Ibid.*: 13).

De acordo com Linda Hutcheon, a paródia necessita de quem a defenda, uma vez que existe ainda a ideia de que esta é “parasitic and derivative” (Hutcheon, 2000: 3), “enemy of creative genius and vital originality” (*Ibid.*: 4). Hutcheon sustenta que tais posições desqualificantes em relação à prática da paródia têm origem na prevalência de um ideal estético, originário do Romantismo, que valorizava “genius, originality and individuality” (*Ibid.*: 4). Com efeito, em virtude da hegemonia do que Hutcheon descreve como “the Romantic or post-Enlightenment emphasis on the need for something else (genius, and so on)” (*Ibid.*: 4), a paródia começou a ser considerada de forma depreciativa, passando a ser encarada como uma prática cujo principal objetivo era denegrir ou mesmo ridicularizar o texto de origem. Como resultado deste tipo de interpretação de carácter pejorativo, a paródia foi, durante um longo período, confundida com formas aparentadas como o burlesco, a sátira, ou ainda o *pastiche*, indistinção que acabou por deixar marcas na visão que ainda hoje vigora relativamente à sua prática.

A este respeito, também na entrada do *Dicionário de Camões* relativa às paródias *d’Os Lusíadas*, se refere que “o exercício da paródia apresenta relações de grande proximidade nem sempre fáceis de deslindar com outros géneros e formas discursivas, como imitação (arremedo) cómica, sátira, *charge*, burlesco, herói-cómico (poema), caricatura, *travestissement*, centão, etc” (Martins, 2011: 659). Comentando a receção negativa da prática paródica na contemporaneidade, Linda Hutcheon observa, de forma pertinente, que muitos são os artistas que hoje evitam referir-se às suas obras como paródicas, precisamente devido ao estigma herdado de teorias e de críticas menos favoráveis em relação a este género de práticas, em especial a partir do período pós-iluminista identificado pela autora.

Aludindo especificamente ao caso dos arquitetos pós-modernos, a autora afirma que tal inibição no uso assumido da palavra paródia nos dias de hoje se deve a “negative connotations of trivialization caused by the retention of a historically limited definition of parody as ridiculing imitation” (Hutcheon, 2000: 203). Com efeito, essa definição redutora

e limitativa de paródia tem uma longa tradição nas posições de críticos e autores no período moderno, como, por exemplo, em Mikhail Bakhtin (postura formalista), ou Gerárd Genette (enfoque estruturalista). Apenas nas teorias mais recentes, de teorizadores como Margaret Rose e Linda Hutcheon, a paródia começa a libertar-se das posições mais tradicionalistas, como refere Charlotte Lange, que identifica “tres tendencias críticas” (Lange, 2008: 16) da teoria da paródia no século XX:

(...) la postura formalista de Bajtin y los formalistas rusos que opinan que la función principal de la parodia es la del distanciamiento o la defamiliarización; el enfoque estructuralista de Genette que pone el énfasis en la discrepancia entre el contenido y la forma; y por último, la aproximación postmoderna, representada fundamentalmente por Rose y Hutcheon que destaca el elemento de lo cómico como rasgo definitivo obligatorio. (Lange, 2008: 16)

De acordo com Lange, a paródia deve ser, então, encarada em toda a sua complexidade e ambivalência, sendo extremamente importantes as reflexões de críticos contemporâneos como Hutcheon e Rose, que procuram combater a visão demasiado simplista do fenómeno como “un mero recurso para ridiculizar a un autor o un texto, es decir, como un género simplemente destructivo y de carácter mimético” (*Ibid.*: 18). Sublinha-se ainda a importância da posição de autoras como Margaret Rose, que insistem na importância do humor como um dos traços distintivos da paródia já desde a Antiguidade Clássica: “Rose opina que la parodia antigua se entendía principalmente como humorística y que los efectos de ridicularización suponían un aspecto adicional que coexistía con la renovación ambivalente de los objetivos o blancos propia de la parodia (1993: 25)” (*Ibid.*: 18). Ainda segundo a mesma autora, “la parodia contemporánea transforma con la ayuda del humor una o varias obras, un estilo literario o incluso un género” (*Ibid.*: 23), reafirmando assim a ideia de que o ‘alvo’ do texto paródico é integrado na estrutura deste, no qual se opera uma renovação do escrito original que vai muito além da simples “reescrita” ou imitação de produções artísticas alheias. Trata-se, pois, de reconhecer a complexidade inerente ao exercício paródico na contemporaneidade, tornando inoperante e insuficiente a sua visão tradicional enquanto “mero instrumento simplemente mimético para reducir un texto alto a un bajo” (*Ibid.*: 23).

Dando conta da posição crítica de Linda Hutcheon, Lange afirma, então, que só no século XX a paródia regressa às suas origens e “desarrolla todo su potencial como género abierto que permite un discurso ya sea degradante ya sea elogioso, con enfoque literario y aún extratextual” (Lange, 2008: 16). No entanto, apesar dos esforços de críticos e autores a

partir do início do século transato, mantém-se generalizada a ideia da paródia como uma prática de pendor eminentemente destrutivo. Esta posição tornou-se bastante comum entre os formalistas russos dos anos 20, tendo sido seguida, mais tarde, por autores como Mikhail Bahktin, que não a encarava “como un género complejo, sino como mera herramienta para ridiculizar” (*Ibid.*: 21), considerando-a essencialmente como uma forma derivada do burlesco. A este respeito, Margaret Rose afirma igualmente que o facto de a paródia se ter confundido, durante muitos séculos, com o burlesco poderá ter contribuído para consolidar a sua imagem negativa, principalmente entre os séculos XVI e XIX, com prolongamento ainda no século XX, muito embora esforços tenham sido feitos no sentido de contrariar esta visão pejorativa (Rose, 1993: 65)

Contrariando esta visão essencialmente negativa da paródia, autoras como Margaret Rose e Linda Hutcheon avançaram com estudos que tiveram em consideração o fenómeno parodístico em toda a sua complexidade e potencialidade, defendendo uma perspectiva mais inclusiva e mais aberta, não se conformando com a visão unilateral e redutora de paródia como “ridiculing imitation” (Hutcheon, 2000: 203), “conservative and normative in its critical function” (*Ibid.*: 100), que, durante tanto tempo, dominou a teoria e a crítica literárias. Linda Hutcheon considera, então, que a paródia pós-moderna, presente em muitas das formas de arte da segunda metade do século XX, “marks the intersection of creation, of invention and critique” (*Ibid.*: 101).

Relativamente à posição “criticamente construtiva” (Morin, 2008: 82), Hutcheon cita o crítico literário Burden, que se refere a uma “«historical consciousness whereby form is created to interrogate itself against significant precedents»”(Burden, *apud* Hutcheon, 2000: 101). Esta perspectiva da literatura pós-moderna, que combina, de forma original, elementos da criação e ficção com uma posição e consciência crítica, é também, como salientámos no capítulo inicial do nosso estudo, um traço característico da escrita de Gonçalo M. Tavares, que se relaciona com a sua “ideia de literatura enquanto ciência individual” (Duarte, 2010: 10), enquanto olhar atento, dirigido sobretudo à memória do século XX. Esta visão consciente do importante papel da memória na construção do presente no mundo contemporâneo é uma marca de pós-modernidade que nunca abandona a escrita de Tavares e que norteia, igualmente, a apropriação paródica levada a cabo em *Uma Viagem à Índia*, uma obra que traça, como nos recorda o seu subtítulo, um itinerário em torno da presença da melancolia na contemporaneidade.

Estes autores demonstram, em conclusão, que a paródia pode ser construída simultaneamente “próxima de” e “em oposição a” um texto parodiado, revelando tanto uma atitude de deferência como de confronto (construtivo e não destrutivo) em relação ao texto de origem. De acordo com Rose, esta posição pós-moderna caracteriza-se por desafiar as anteriores visões redutoras da paródia como prática que apenas pode ser ou metaficcional ou cômica, mas nunca as duas ao mesmo tempo, e que, para além disso, não tomam em conta as aplicações positivas dessa mesma dimensão cômica: “[the theory] will only be post-modern if it both challenges and overcomes the modern and late-modern reduction of parody to either meta-fiction or the comic, and understands the latter to be something positive” (Rose, 1993: 280). Hutcheon, como vimos, considera que a visão mais inclusiva e atenta às complexidades da paródia característica da pós-modernidade tem origem na *imitatio* renascentista, acrescentando-lhe a dimensão de “critical distance” (Hutcheon, 2000: xii), favorecida pela postura de “ironic ‘trans-constextualization’ and inversion” (*Ibid.*: 32).

Como temos vindo a referir, o texto paródico estabelece com o texto parodiado uma complexa relação de proximidade e afastamento, regulada pelo que Linda Hutcheon designa como “dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in [parody’s] nature as authorized transgression” (Hutcheon, 2000: 26). Para a autora, esta “authorized transgression” (*Ibid.*: 26) é um dos aspetos centrais do paradoxo da paródia, uma vez que, “in imitating, even with critical difference, parody reinforces” (*Ibid.*: 26). Com efeito, e como veremos no caso de *Uma Viagem à Índia*, a paródia, no seu processo de “repetition with difference” (*Ibid.*: 32), procura sempre posicionar-se criticamente em relação a determinadas imposições canónicas, ao mesmo tempo que procede à interiorização e apropriação das mesmas normas que procura transgredir. Deste modo, conclui Hutcheon, “all parody is overtly hybrid and double-voiced” (*Ibid.*: 28).

A paródia, lembra ainda a autora, caracteriza-se simultaneamente por aproximações e afastamentos simultâneos entre os textos e entre o texto e o “mundo”: “Parody is both textual doubling (which unifies and reconciles) and differentiation (which foregrounds irreconcilable opposition between texts and between text and “world”)” (Hutcheon, 2000: 102). É importante, portanto, dar-mos conta da natureza paradoxal da ideologia da paródia que se funda na existência simultânea de “both authority and its transgression, or (...) repetition and difference” (*Ibid.*: 107). Este jogo complexo entre autoridade e transgressão resulta na natureza híbrida própria do jogo paródico, que se funda em “conservative and

revolutionary impulses” (*Ibid.*: 115). A autora esclarece este processo da seguinte forma: “Parody’s transgressions ultimately remain authorized – authorized by the very norm it seeks to subvert. Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence” (*Ibid.*: 75).

Dado que nem sempre uma paródia se constrói com objetivo de criticar um texto, autor ou estilo específicos, muitas vezes, o autor da paródia tem a intenção de dirigir as suas críticas ao contexto social e cultural seu contemporâneo, como se verifica com frequência nos textos paródicos do período pós-moderno. Tal é o caso de *Uma Viagem à Índia*: ao fazer uso paródico da forma e da temática da epopeia camoniana, a obra de Tavares revela aproximação e deferência em relação à matéria parodiada, ao mesmo tempo que evidencia um afastamento e “critical distance” (Hutcheon, 2000: xii). A este propósito, Maria Lucia Aragão refere que, “geralmente, o recurso de falar de outras épocas, de culturas ultrapassadas, é empregado como crítica à ideologia vigente em sua própria época” (Aragão, *apud* Alvarce, 2008: 61). Tal acontece, igualmente, com a obra de Gonçalo M. Tavares, dado que esta se apropria de um modelo literário antigo para, a partir dele, construir um novo texto que suscite reflexão em torno do contexto social e cultural contemporâneo do escritor.

Outro ponto pertinente referido por Hutcheon reside na possibilidade de que o exercício paródico possa funcionar como uma forma de conciliação entre o presente literário e a rigidez canónica e intimidante das obras celebradas no passado, cujo excessivo peso histórico poderá causar, nos autores contemporâneos, alguma ansiedade. De acordo com as palavras da própria autora, “parody is one mode of coming to terms with the texts of that “rich and intimidating legacy of the past” (Bate 1970, 4)” (Hutcheon, 2000: 4). Esta relação dos artistas modernos e pós-modernos com o passado é definida por Hutcheon como uma forma de “historical awareness” (*Ibid.*: 4) que leva os artistas modernos a fazer uso de “double-voiced parodic forms” (*Ibid.*: 4), criando tensões entre presente e passado, avançando para uma constante re-adequação e re-atualização das formas antigas, de acordo com as urgências da contemporaneidade. É essa mesma re-atualização que encontramos na base da apropriação e transcontextualização paródica operada na obra de Gonçalo M. Tavares.

Vemos, então, que a prática paródica se encontra, como qualquer produção textual, intimamente relacionada com o contexto histórico, social e cultural em que é produzida. A este propósito, o estudioso Edward Said defende, em “The World, the Text, the Critic”, a

ideia de uma teoria da literatura que tenha em conta o texto e a sua relação com o mundo ou, nas palavras de Said, “its situation in the world” (Said, 1975: 9). Desta forma, ao analisar qualquer texto, devemos ter em conta todos os aspetos que constituem a sua circunstância, de modo a poder compreendê-lo em toda a sua complexidade e abrangência. É precisamente isso que procuram levar a cabo autores como Hutcheon, Dentith ou Margaret Rose, abordando diversos aspectos relacionados com a complexidade, ambiguidade e ambivalência inerentes ao fenómeno paródico, analisando cuidadosamente as implicações ideológicas, a sua dimensão pragmática, o seu *ethos*, bem como a sua relação com o leitor e o seu próprio mundo.

A paródia depende, igualmente, da posição do seu autor nesse mesmo contexto, uma vez que a intenção crítica do escritor determina o caminho (ou, melhor ainda, os caminhos) que a paródia irá tomar. A este respeito, Hutcheon refere que a prática paródica na pós-modernidade, em virtude da sua inerente capacidade autorreflexiva, autorreferencial e metaficcional, revela uma forte consciência da importância do contexto social na produção de qualquer enunciado (Hutcheon, 2000: 85). Neste âmbito, o autor desempenha um papel fundamental enquanto “inferred encoder” (*Ibid.*: 85), de acordo com a designação da ensaísta canadiana.

No entanto, a questão da autoria e da propriedade literárias tem-se revelado problemática, desde que as teorias formalistas, surgidas no início do século XX, deram conta da “morte do autor” (Barthes, 1977: 148).⁶¹ Relacionando esta posição de Barthes com a prática da paródia, Simon Dentith refere: “Following the French theory Roland Barthes’ notion of the ‘death of the author’, parody emerges as a formal practice in which the densely allusive intertextual nature of all writing is made especially transparent, so that its ‘authorship’ becomes problematic (Dentith, 2000: 15). No entanto, para Linda Hutcheon, é preciso igualmente repensar esta atitude de “modernist anti-Romanticism” (Hutcheon, 2000: 84), uma vez que, apesar da morte do autor vaticinada por Barthes, “the creator’s position – a position of discursive authority – remains, and increasingly is the self-conscious focus of much contemporary art” (*Ibid.*: 85). A paródia torna-se, deste modo, em conjunto com a característica pós-moderna da autorreflexividade, um veículo privilegiado dessa

⁶¹ Sobre o autor, leitor e o texto, diz-nos Roland Barthes: “The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. (...) Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature. (...) We know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (Barthes, 1977: 148).

(auto)consciencialização, num processo que envolve o que a autora canadiana descreve como “subverting of notions of objectivity, of linguistic transparency, and indeed of the concept of the subject” (*Ibid.*: 85).

A importância da paródia reside, assim, no facto de nos fazer repensar os conceitos relacionados com a produção e receção dos textos (Hutcheon, 2000: 86). Tal ato de repensar não é, no entanto, como refere Hutcheon, um regresso aos ideais românticos relativos ao autor e à originalidade da obra de arte. Citando Said, a autora refere que o escritor contemporâneo “«thinks less of writing originally, and more of rewriting. The image for writing changes from original inscription to parallel script” (Said 1983, 135) – a change attested to by metafiction’s parodic structures today” (*Ibid.*: 86). Como vemos, a principal diferença entre a posição romântica e a posição pós-moderna em relação ao autor é o facto de esta última não considerar o autor como “individual subject” (*Ibid.*: 86), mas como “subject position” (*Ibid.*: 86) a desvendar dentro do próprio texto, já não fora dele. Por todos estes aspetos, Hutcheon considera a paródia enquanto “an aesthetic of process, of the dynamic activity of perception, interpretation, and production of works of art” (*Ibid.*: 2), constituindo-se como um das mais importantes formas modernas de auto-reflexividade, bem como uma forma de “inter-art discourse” (*Ibid.*: 2), caracterizada por uma complexa função hermêutica com implicações a nível cultural e ideológico (*Ibid.*: 2).

Como vemos, hoje em dia, no momento em que todas as manifestações artísticas se influenciam e se referem umas às outras sem os constrangimentos estéticos característicos de outros tempos, a paródia pode, pela primeira vez, ser vista em toda a sua abrangência, ambivalência e complexidade. Camila da Silva Alavarce dá-nos, precisamente, conta da complexa natureza deste tipo de textos, ao constatar que “(...) a paródia é ambivalente, joga com diferentes imagens que se parodiam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista” (Alavarce, 2008: 63). A autora acrescenta ainda que, “graças a esse jogo de espelhos, o sentido em um texto paródico nunca é definitivo, uma vez que apresenta diversas possibilidades de leitura” (*Ibid.*: 63, 64). Tal diálogo com o recetor da paródia é, de facto, um traço essencial e distintivo destes textos, convidando sempre “o leitor à reflexão, provocando um crescimento ilimitado, na medida em que coloca o modelo em aberto” (*Ibid.*: 62). Esta é igualmente uma das características principais da epopeia às avessas de Gonçalo M. Tavares, que o autor descreve como “um livro em que o leitor tem de mudar de posição” (Marques, 2010: 35). A ligação entre o leitor e a coisa lida é afirmada na sua

posição perante o conteúdo do seu livro, defendendo a “leitura ao acaso, quase como uma digressão perdida por uma cidade”(Mexia, 2010), algo para ser “lido como um livro de consulta” (Mexia, 2010), “que, aberto ao acaso, em qualquer página, pudesse dar indicações, instruções por vezes contraditórias – mas que permitissem perceber melhor o momento e as situações em que cada leitor está” (Mexia, 2010).

No capítulo I do nosso trabalho, tivemos a oportunidade de abordar a questão da presença da ironia em Gonçalo M. Tavares, tendo feito referência ao facto de esta, em conjugação com o humor, ser responsável por deslocar a tensão e aplicar um distanciamento crítico em relação aos factos narrados. Esta visão, sempre irónica, juntamente com a posição antropológicamente pessimista perante os acontecimentos do mundo contemporâneo, são traços bem característicos da escrita ficcional de Tavares. Nesse primeiro capítulo, no ponto reservado à análise de relação entre humor, ironia e pessimismo, vimos também que, em Gonçalo M. Tavares, a ironia é responsável por desmarcar e desconstruir o pensamento e ver o outro lado do que se observa e se afirma. Em seguida, retomaremos, algumas das reflexões levadas a cabo Linda Hutcheon em relação à função e ao uso da ironia na literatura pós-moderna, desta feita aplicando-as à prática da paródia na contemporaneidade, procurando esclarecer de que forma ela marca presença em *Uma Viagem à Índia*.

De acordo com o ensaísta Eduardo Lourenço, ao longo desta epopeia de Tavares, a “devastadora e radical ironia” (Lourenço, 2010: 14) desempenha um papel fulcral, reminescente da formulação de Hutcheon que apresenta a paródia como “form of repetition with ironic critical distance” (Hutcheon, 2000: xii). A ironia é, com efeito, o elemento responsável pelo distanciamento crítico existente entre paródia e obra parodiada, entre o olhar e aquilo que se observa, como também faz notar Lourenço ao afirmar que a ironia do texto de Tavares “desloca o texto para paragens não percorridas” (Lourenço, 2010: 14). Essa deslocação tem, então, origem no diálogo entre as aventuras de Bloom “com outras de *Os Lusíadas*” (*Ibid.*: 13), não como mero processo de imitação ou emulação, mas como “reinvenção surpreendente” (*Ibid.*: 13) ou, nas palavras de Hutcheon, “difference at the heart of similarity” (Hutcheon, 2000: 8).

Em relação ao papel instrumental da ironia no contexto do jogo paródico, a autora acrescenta: “The pleasure of parody’s irony comes (...) from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” (to use E. M. Forster’s famous term) between complicity and distance” (Hutcheon, 2000: 32). Olhando atentamente para esta frase de

Hutcheon, podemos afirmar que aquilo a que a autora chama de “complicity and distance” (*Ibid.*: 32) descreve, de forma muito idêntica, os processos de “liberdade e constrangimento” (Duarte, 2010: 9) identificado por Gonçalo M. Tavares como forças motrizes na criação da epopeia do Bloom que parte de Lisboa. De modo semelhante, o autor de *Uma Viagem à Índia* atribui um papel fundamental à ironia (contemporânea) no travejamento narrativo da aventura de Bloom, referindo-se à “velha ironia/ que por vezes utilizaremos para evitar/ rir às gargalhadas, ou chorar” (Tavares, 2010: 38) e através da qual se guardará aquilo a que o narrador chama de “elegante distância” (*Ibid.*: 38) em relação ao que Bloom vai observando e comentando ao longo do seu percurso.

Deste modo, também a ironia em *Uma Viagem à Índia* funciona como centro de todo o processo de apropriação paródica. A forma verbal “utilizaremos” (Tavares, 2010: 38) da passagem de *Uma Viagem à Índia* citada anteriormente, é a esse respeito elucidativa, demonstrando que a ironia é um instrumento do qual o autor, o narrador e Bloom (o “nós” do texto?) farão uso para medir as ligações entre o que observam e, num sentido mais lato, entre a memória vestigial do heroico, presente na epopeia camoniana, e o trivial e mesquinho quotidiano narrado na obra de Gonçalo M. Tavares. Com efeito, no épico às avessas proposto por Tavares, vemos que a inversão e o distanciamento irónicos característicos do texto paródico contemporâneo servem a intenção explícita de evidenciar as diferenças entre o passado glorioso, colocado em destaque no texto parodiado (pontuado, no entanto, sempre por um traço melancólico que Tavares soube também recuperar), e o presente de Bloom (e de todos nós), esvaziado de significado épico, demasiado banal para ser objeto de celebração. Algumas das diferenças colocadas em evidência através desse processo de “ironic “transcontextualization” and inversion” (Hutcheon, 2000: 32) incluem, então, a ausência de heroicidade e a presença do tédio/ melancolia enquanto sentimentos próprios da condição do homem pós-moderno, a valorização contemporânea do destino em detrimento do percurso na contemporaneidade (que o autor procura contrariar), o tema da ubiquidade do mal (a ideia de que o outro é igual a nós nos aspetos negativos), entre outros que procuremos analisar em pormenor no terceiro e último capítulo do nosso trabalho.

Referindo-se à prática da paródia como uma das mais marcantes manifestações estéticas do mundo pós-moderno, afirma Hutcheon que a paródia é “one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse” (Hutcheon, 2000: 2), considerando-a como “both a symptom and a critical tool of the modernist episteme” (*Ibid.*:

2). Nesse sentido, relaciona-a ainda com o crescente interesse do mundo moderno na capacidade de se referir e fazer refletir a si mesmo, de se voltar e de olhar para si próprio enquanto sistema e estrutura, um interesse que se torna visivelmente notório nas obras de arte do século XX, como afirma a autora,

Art forms have increasingly appeared to distrust external criticism to the extent that they have sought to incorporate critical commentary within their own structures in a kind of self-legitimizing short-circuit of the normal critical dialogue. (...) The modern world seems fascinated by the ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process. (Hutcheon, 2000: 1)

Esta interrogação pós-moderna acerca da natureza autorreferencial dos textos e da sua legitimidade contribui decisivamente para o interesse contemporâneo pela paródia, acrescentando-lhe a dimensão metaficcional que constitui, segundo a autora, um dos traços singularizadores da criação contemporânea, em conjunto com a já referida “devastadora e radical ironia” (Lourenço, 2010: 14) pós-moderna. Ao falar acerca das produções literárias na pós-modernidade, a autora identifica uma ficção que descreve como sendo simultaneamente metaficcional e histórica no que diz respeito à referência aos textos e contextos do passado (Hutcheon, 1989: 3). Esta tendência ficcional, que a autora apelida de “historiographic metafiction” (*Ibid.*: 3), surge, então, de forma insistente nas produções literárias do século XX e, mais especificamente, nas produções paródicas desse período.

Margaret Rose, reexaminando este conceito de Hutcheon, esclarece a posição da autora canadiana da seguinte forma: “(...) the term ‘historiographic’ means that it does not refer to ‘factual’ history (...) but to history understood in a very general way as being, like fiction, yet another form of discourse” (Rose, 1985: 211). De acordo com a ensaísta de *A Theory of Parody*, a metaficção historiográfica desafia a separação tradicional entre arte e mundo real, concebendo ambos como discursos, isto é, como textos:

(...) the “world” in which the text situates itself is the “world” of discourse, the “world” of texts and intertexts. This “world” has direct links to the world of empirical reality, but it is not itself that empirical reality. It is a contemporary critical truism that realism is really a set of conventions, that the representation of the real is not the same as the real itself. What historiographic metafiction challenges is both any naive realist concept of representation and any equally naive textualist or formalist assertions of the total separation of art from the world. (Hutcheon, 1989: 6).

Para Hutcheon, a noção de “metaficção historiográfica” relaciona-se, portanto, com a ideia da produção paródica, abrindo um determinado texto a novas possibilidades, pela sua

característica dialógica e intertextual: “the notion of parody as opening the text up, rather than closing it down, is an important one: among the many things that postmodern intertextuality challenges are both closure and single, centralized meaning” (Hutcheon, 1989: 7). Esta mesma característica de permeabilidade às ligações dialogantes e pluridimensionais dos textos é um dos traços singularizadores do acto de escrita de Gonçalo M. Tavares, que o autor procura sempre não seja “um circuito fechado” (Marques, 2010: 37), mas antes aberto a diversas portas de entrada, como o próprio gosta de referir.

Linda Hutcheon, ao avançar com uma definição de pós-modernismo, coloca em relevo precisamente o seu carácter “fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (Hutcheon, 1988: 4), acrescentando que o olhar pós-moderno se apresenta essencialmente como “critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society” (*Ibid.*: 4). Deste modo, a paródia pós-moderna identifica-se com a metaficção historiográfica, tal como foi concebida por Hutcheon, exatamente pela sua capacidade de combinar as características de autorreflexividade e consciência histórica, originando uma ficção em que “a temática histórica [se une] à reflexão sobre a escrita constituindo um tipo de composição que oferece ao leitor uma percepção mais abrangente da realidade” (Kuntz, 2002: 204). A este respeito, sintetiza Haidê Silva:

A paródia pós-moderna abriga a descontinuidade no âmago da continuidade e portanto, pode ser considerada uma forma pós moderna perfeita porque incorpora e ao mesmo tempo desafia aquilo que parodia. Além disso, a paródia também pressupõe uma reconsideração a respeito da idéia de origem ou originalidade, o que a torna compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. (Silva, 2007: 92)

Em *Uma Viagem à Índia*, Tavares pretende refletir acerca da natureza do homem contemporâneo na sua errância melancólica pelo tempo presente, um tempo marcado por um legado fundamental: os acontecimentos terríveis vividos num século XX demasiado próximo para ser esquecido. Acrescente-se a isto o facto de o autor fazer uso da forma e conteúdos da epopeia renascentista de Camões, incluindo também uma reflexão acerca das diferenças entre um presente simultaneamente caótico e entediante e um passado heroico e memorável, registado pela pena daquele que é considerado príncipe dos poetas, não só do seu tempo, mas de todo o tempo mítico e mitificado da nação portuguesa. De acordo com Wokar T. Rigumi, o jogo metaficcional, como o que é ilustrado por *Uma Viagem à Índia*, é reflexo de um *ethos* pós-moderno, caracterizado pela “self-reflexivity where fictional works submit their own narratives and meanings produced therein to unceasing interrogation laced with

self-doubt and irony” (Rigumi, 2011: 13), colocando, desse modo, questões epistemológicas fundamentais acerca das fronteiras entre “representation and reality, history and past, narrative and meaning” (*Ibid.* 14). A partir desta interrogação fundamental, a (meta)ficção pós-moderna, tal como a paródia que com ela coabita, “assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que possibilitou a sua existência” (Silva, 2007: 95), ou seja, o legado do modernismo, em relação ao qual mantém sempre uma distância crítica e irónica, por intermédio da qual se “confronta o presente com o passado e vice-versa” (*Ibid.*: 97).

2.2.5. Epopeia, paródia e *Uma Viagem à Índia*: algumas considerações finais

Neste capítulo, procurámos refletir acerca de algumas considerações teóricas sobre os conceitos de épico, epopeia e paródia, desde a Antiguidade Clássica até aos nossos dias, reportando-nos sempre às noções/forças de “liberdade e constrangimento” (Duarte, 2010: 9) que regulam a lógica compositiva de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares. Importa, agora, proceder a uma sistematização das principais questões levantadas e discutidas anteriormente relativamente às relações entre a tradição épica, a natureza da paródia e a sua presença na epopeia contemporânea de Tavares.

A partir das análises e reflexões apresentadas em torno do fenómeno da paródia, podemos concluir que este sempre existiu em estreita relação com o género épico, desde a Antiguidade Clássica até aos nossos dias. Com base neste pressuposto, poderemos, então, afirmar que Gonçalo M. Tavares e a sua *Uma Viagem à Índia* se inscrevem numa distante e longa tradição de apropriação paródica do texto épico nas suas mais variadas formas ao longo dos séculos (desde o épico clássico, até ao épico renascentista e moderno), na linha do que já tinha sido feito por James Joyce no início do século XX com *Ulysses*, retextualização moderna da *Odisseia*, de Homero. Seguindo a pista de Joyce, Tavares recupera e parodia, desta feita, a epopeia da gesta lusa dos Descobrimentos composta por Luís de Camões.

Vimos também que, na esteira da tradição da prática paródica na Antiguidade Clássica, paródias pós-modernas como a de Tavares não se constroem com o intuito de denegrir, ridicularizar ou criticar destrutivamente, nem o texto que lhes serve de base, nem o seu autor, o seu estilo ou o género literário em que se insere. Pelo contrário, deteta-se, em muitos casos, uma relação de admiração e deferência do autor da paródia em relação às obras

que parodiam, uma vez que as ‘honras da paródia’ recaem, maioritariamente, sobre as grandes obras-primas da literatura mundial, merecedoras de respeito por parte dos autores contemporâneos que nelas se inspiram para criar as suas apropriações paródicas. Como refere Linda Hutcheon, “the parodied text today is often not at all under attack. It is often respected and used as a model - in other than artistic ways” (Hutcheon, 2000: 103). Esta posição é adotada, como tivemos a oportunidade de ver em momentos anteriores, por Gonçalo M. Tavares em *Uma Viagem à Índia*. Como acontece desde os tempos de Homero e dos *mock-epics* de Alexander Pope no período neoclássico, o alvo da crítica paródica pós-moderna é, em muitos casos, o período histórico contemporâneo do próprio autor parodista. Tal acontece, como vimos, no caso da aventura contemporânea do Bloom, de Tavares. A este respeito, Hutcheon menciona a posição de Yunck, que distingue a paródia que usa o texto como alvo e a paródia que o usa como arma, afirmando que esta última se encontra “close to the truth of modern, extended, ironic parody” (*Ibid.*: 52). Nesta sua análise, a autora irá focar a sua atenção no tipo de paródia que usa o texto como arma com o objetivo de refletir acerca de um determinado contexto ou realidade social e cultural, colocando em destaque, através da ironia, as diferenças entre o texto parodiado e o contexto contemporâneo do autor parodista, tal como acontece no caso da epopeia contemporânea de Gonçalo M. Tavares.

Como tivemos oportunidade de referir, não é apenas com a epopeia camoniana que o texto de Tavares mantém relação de dialogismo hipertextual. Com efeito, *Viagem à Índia* convoca, igualmente, a *Odisseia* de Homero, tanto por interposta epopeia camoniana, como através da convocação expressa de *Ulysses*, de James Joyce, instituindo, desta forma, um curioso processo de intertextualidade em terceiro grau. A ressonância joyceana patente no nome do protagonista, bem como a mobilização paródica do intertexto homérico, sinalizam o diálogo produtivo da obra de Tavares com o *opus magnum* de Joyce. A este respeito, já Vasco Graça Moura observou que “Bloom é pois um novo Ulisses que parte de Ulisseia, afinal a cidade que fundou e a que há-de regressar” (Moura, 2011: 272).

Enquanto obra paródica, *Uma Viagem à Índia* aproxima dos nossos dias o passado distante da epopeia camoniana, e, com ele, todo o legado de um género que é tão antigo como a própria civilização ocidental. Dessa forma, trazendo o passado para o presente, Gonçalo M. Tavares recupera a forma da epopeia para o século XXI. Mas, mais do que a forma, recupera também a temática da viagem iniciática de descoberta, aproximando-se e

apropriando-se dos elementos estruturais e temáticos da obra de Camões, falando-nos de uma nova viagem à Índia, com a diferença de que esta viagem é tudo menos novidade. Não se trata, por isso, propriamente de uma descoberta, nem sequer redescoberta, mas apenas de um encontro com o já conhecido, com o que já se sabe e já se espera. Trata-se, como afirmou Eduardo Lourenço, de uma “viagem parada e fulgurante” (Lourenço, 2010: 20), que aproxima o trivial do sublime como só a paródia (pós-moderna) consegue fazer, numa contemporaneidade em que tudo é uma paródia de uma paródia, texto dentro de “mil textos disseminados com ciência e divertida visão” (*Ibid.*: 16). A juntar a isso, encontra-se outro elemento contemporâneo e pós-moderno: uma grande dose de incredulidade, auxiliada pelo recurso às armas do escritor dos nossos dias: a ironia e o humor.

Quanto à ironia, Linda Hutcheon começa por afirmar que, à semelhança do que acontece com a paródia, é necessário ter em conta tanto a dimensão formal, como a dimensão pragmática. Segundo a autora, “the interpretation of irony does involve going beyond the text itself (the text as semantic or syntactic entity) to decoding the ironic intent of the encoding agent” (Hutcheon, 2000: 52, 53). A dimensão semântica da ironia consiste, na sua manifestação mais imediatamente reconhecível, no contraste entre o que afirma e o que se quer dizer. No entanto, esta inversão semântica (*Ibid.*: 53) não é a única função da ironia: existe também, uma “pragmatic evaluation” (*Ibid.*: 53) que adquire um tom muitas vezes pejorativo. Relativamente à relação entre ironia e paródia, a autora refere que “irony can be seen to operate on a microcosmic (semantic) level in the same way that parody does on a macrocosmic (textual) level, because parody too is a marking of difference, also by means of superimposition (this time of textual rather than of semantic contexts)” (*Ibid.*: 54). Salienta ainda a autora que a chave da compreensão do significado final do uso da ironia ou da paródia se encontra, precisamente no reconhecimento, por parte do leitor ou recetor, da sobreposição desses mesmo níveis (*Ibid.*: 34). De acordo com a autora, é precisamente esta sua natureza dupla que faz com que a paródia se constitua como uma das formas mais privilegiadas de auto-referencialidade na literatura moderna e pós-moderna.

No que diz respeito à relação entre ironia e paródia na pós-modernidade, existe, portanto, para Linda Hutcheon, uma clara aproximação entre ironia enquanto tropo e a paródia enquanto topologia textual: “Irony’s patent refusal of semantic univocality matches parody’s refusal of structural unitextuality” (Hutcheon, 2000: 54). É esta aproximação, ao nível estrutural, que faz com que a paródia faça uso da ironia enquanto “preferred, even

privileged, rhetorical mechanism” (*Ibid.*: 54), algo que acontece em *Uma Viagem à Índia*, nomeadamente nos momentos em que o olhar crítico do narrador ou do protagonista se voltam para a realidade contemporânea ou para o desfasamento que existe entre esta e o mundo épico e heroico narrado na epopeia camoniana. De facto, segundo pudémos também apurar no ponto anterior do presente capítulo, “(...) the critical distancing between the parody itself and its backgrounded text does not always lead to irony at the expense of the parodied work” (*Ibid.*: 57).

Com efeito, esta epopeia de Gonçalo M. Tavares é uma obra construída sobre as fundações das incongruências e ambivalências do mundo contemporâneo, que se encontram reunidas na personagem Bloom e que são postas em evidência quando este é colocado a refazer contemporaneamente o percurso de Vasco da Gama, seguindo (mentalmente) o mapa da narração épica de Camões. Estes encontros entre Bloom/Gama, Tavares/Camões e *Uma Viagem à Índia/Os Lusíadas* são inesperados (e surpreendentes), e apenas se tornam possíveis através do recurso às ambivalências inerentes ao *sui generis* ato subversivo da paródia, cuja natureza paradoxal se encontra desde logo inscrita na ambivalência da sua etimologia, desde a Antiguidade Clássica até à especificidade da prática paródica pós-moderna. Vimos que a prática da paródia se constitui como um dos modos de descentramento do épico mais privilegiados e mais usados ao longo dos séculos, até chegar até nós, no início do século XXI, pela mão de Gonçalo M. Tavares, um dos mais celebrados e mais prolíficos escritores deste começo de milénio.

Poderíamos afirmar que *Uma Viagem à Índia* está, por assim dizer, constantemente a viajar em mais do que uma direção, viajando mesmo através do tempo, até ao início da tradição literária ocidental, com um propósito definido, mapeado pelo autor, e que passa pelo que ele gosta de chamar literatura como investigação – ato que ele relaciona com a ação, com o movimento em direção a algo de diferente, ainda que esse rumo não se encontre totalmente identificado *a priori*. De facto, cedo nos apercebemos de que a viagem proposta por Tavares não é uma viagem qualquer: é uma aventura que segue o modelo estruturante da epopeia camoniana, recuperando para o século XXI o espírito épico das viagens iniciáticas de outrora, constituindo-se como uma aventura, em todos os sentidos, literária – numa viagem de, na e pela literatura. É a literatura que, verdadeiramente, constitui a sua forma, o seu conteúdo e o seu sentido/direção.

A propósito da relação entre Gonçalo M. Tavares, tradição literária e a ideia da apropriação paródica enquanto ato de releitura e reescrita, Maria Elisa Rodrigues Moreira sublinha a aliança entre leitura e escrita em Gonçalo M. Tavares, citando um texto importante do autor incluído em *Notas sobre ligações*, em que este fala no ato de perseguir surpreendendo, que a autora associa ao seu ato de escrita:

Perseguir surpreendendo: talvez seja esse o método de Gonçalo M. Tavares para escrever a sua leitura, fazendo com que em seu texto tanto se perpetue o espírito do texto lido, quanto resplandeça o traço do perseguidor, aquele que ficcionaliza, que cria novas pistas e enganos. Traça-se ali, não só o texto sobre o qual o autor se debruçou, mas a própria leitura desse texto, seu próprio processo de perseguição a ele. (Moreira, 2014: 104).

Esta reflexão coincide com a ideia de Hutcheon, segundo a qual “[parody] inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence” (Hutcheon, 2000: 75). Assim, de acordo com Moreira, “Tavares garante a sobrevivência da literatura recorrendo à produção da diferença [“repetition with a difference” (Hutcheon, 2000: 101)], à construção de um edifício que encoraja o salto” (Moreira, 2014: 107).

Falar do género épico é convocar uma forma clássica que tem por objetivo elevar o protagonista ao estatuto de herói e semideus. Apesar de ser insistentemente apelidado pelo narrador de “nosso herói” (ainda que, de acordo com Tavares, o faça claramente de forma irónica), a personagem central de *Uma Viagem à Índia* não possui, nem deseja possuir, esse estatuto à maneira do épico clássico, uma vez que, seguindo o exemplo do romance protagonizado pelo seu homónimo joyceano, o individualista Bloom é uma personagem consciente da sua dimensão ficcional. Poderíamos afirmar que, ao combinar o modelo do romance (paródico) moderno de Joyce o modelo da epopeia renascentista de Camões (que segue, em grande parte, a tradição épica clássica, através da *imitatio*), Tavares dá origem a uma forma híbrida que realça o carácter ficcional intrínseco, não só da sua própria obra, como o de qualquer obra literária, seja ela do início do século XX ou de finais do século XVI. Simultaneamente, em *Uma Viagem à Índia*, Gonçalo M. Tavares reflete sobre a realidade do homem contemporâneo e os seus feitos mais triviais que sublimes, mais mesquinhos que heroicos, recusando inclusivamente o estatuto tentador (mas redutor) de anti-herói para o seu individualista entediado Bloom.

Esta revisitação paródica pós-moderna de uma viagem à maneira da narração épica camoniana atesta que as grandes viagens, fora dos circuitos turísticos e comerciais, são ainda possíveis, como propõe, aliás, o narrador nas estâncias iniciais da obra. Como vimos, esta

longa viagem realiza-se em moldes completamente distintos daquela que possibilitou a Gama e a sua armada realizar a viagem de descoberta do caminho marítimo para a Índia. A respeito dessa diferença, Bloom ironiza: “E os homens contemporâneos já não querem saber/ de grandes feitos. Um escritor deste século/ preocupa-se mil vezes mais com a procura do adjectivo certo para uma frase minúscula/ do que com o facto de pronunciar bem ou mal/ o belo nome do rei” (Tavares, 2010: 172).

Por fim, importa referir que, ao longo deste capítulo, procurámos relacionar a presença das duas forças contrárias “liberdade e constrangimento” (Duarte, 2010: 9) na epopeia pós-moderna de Tavares com a complexidade e a ambivalência inerentes ao fenómeno da paródia. São estes dois movimentos, opostos mas complementares, que vão influenciar decisivamente a forma e o conteúdo da narrativa de Bloom, marcando o ritmo das aproximações e dos afastamentos constantes ao mapa fornecido pel’*Os Lusíadas*. Como vimos, da conjugação destas duas forças resulta uma obra que consegue realizar uma viagem que opera um audaz e engenhoso resgate paródico da embarcação epopeica camoniana, fazendo-a navegar, desta feita, nas caóticas águas de um século em que a velocidade excessiva se torna cada vez mais uma obsessão e no qual, paradoxalmente, o tédio de existir se revela cada vez mais definitivo e cada vez mais entorpecedor.

No capítulo seguinte, e após as reflexões acerca do resgate paródico do género épico e da epopeia camoniana operado por Gonçalo M. Tavares, iremos proceder à caracterização da jornada de Bloom, socorrendo-nos de posições amplamente estudados na área de investigação dos Estudos Culturais, como é o caso de Stuart Hall, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman e Eduardo Lourenço, que nos refletem acerca da crescente fragmentação da identidade na pós-modernidade, a natureza errante e incerta do percurso do homem contemporâneo. Ao longo do terceiro e último capítulo iremos, então, relacionar a problematização do conceito de herói e do épico em *Uma Viagem à Índia* com a complexidade inerente à questão da identidade na pós-modernidade, interrogando a natureza e o lugar da figura do herói na (contra)ética da contemporaneidade. No seguimento destas reflexões, iremos igualmente fazer referência às características comerciais das viagens turísticas num mundo fortemente hegemónico (e homogeneizado) pelo fenómeno da globalização. A partir destas reflexões, iremos explorar as noções contemporâneas do indivíduo vagabundo, deambulador (*flanêur*) e turista, de Bauman, relacionando-as com o

percurso identitário traçado por Bloom em *Uma Viagem à Índia* e um mundo contemporâneo cada vez mais estilhaçado e caótico.

Capítulo III

1. Breve caracterização (antropologicamente pessimista) da contemporaneidade

Em 1998, Eduardo Lourenço publica um livro de ensaios intitulado *O esplendor do Caos* (Lourenço, 2007), uma coleção de doze textos, publicados em revistas ou proferidos em colóquios nacionais e internacionais, nos quais o autor faz uma radiografia dos tempos complexos e indefinidos do final do século XX, um mundo em que “a vivência da caoticidade não só é neutralizada como se volve em vivência inversa, a do esplendor mesmo de uma pluralidade de «ordens» – como se fossem outros tantos mundos –, tão legítimas umas como as outras (...)” (Lourenço, 2007: 10). De acordo com o diagnóstico de Lourenço, “nós incorporamos o inferno no quotidiano do mais fascinante e atroz dos séculos” (*Ibid*: 11), no qual “o horror se tornou invisível, consumido como pura virtualidade” (*Ibid*: 11) e o caos vivido “como se fosse o próprio esplendor” (*Ibid*: 11). Curiosamente, a epígrafe escolhida por Lourenço para o primeiro texto do livro, “Caos e Esplendor”, remete para *Viagem ao Oriente* de Hermann Hesse (1933): “Em parte alguma uma unidade, um centro, um ponto em volta do qual a roda gire” (Hesse, *apud* Lourenço, 2007: 5). A respeito desta passagem, o ensaísta português refere, a propósito da realidade contemporânea de fim de século: “Em parte alguma um centro, nenhum indício no horizonte que possamos assimilar a um ponto de fuga, uma abertura no estado de perplexidade que nenhum recurso ao passado possa resolver” (Lourenço, 2007: 9). Esta perda do centro de que fala Lourenço é remanescente do veredito de Stuart Hall a respeito da fragmentação da identidade na pós-modernidade. Com efeito, de acordo com Hall, o sujeito do Iluminismo, outrora dono e senhor uma identidade fixa e estável viu-se, de repente, entregue à mercê da natureza ambivalente, contingente e efémera do mundo pós-moderno, caracterizado por “de-centered into the open, contradictory, unfinished, fragmented identities” (Hall, 1992: 611).

Na opinião de Lourenço, e como também sustenta Stuart Hall, existe, sem sombra de dúvida, uma crescente “cultura do caos” (Lourenço, 2007: 8) na sociedade ocidental de final do século XX, uma “cultura da pluralidade anti-hierárquica definitivamente descentrada de «verdades», hipóteses, *performances*, sem mais sanção que o sucesso e o jogo que as suas manifestações podem alcançar” (Lourenço, 2007: 8). Nesta descrição de Eduardo Lourenço encontramos, pois, o sujeito fragmentado de que nos fala Stuart Hall, bem como a ideia de

descentramento do ponto central, de olhar pelo canto do olho, investigando a periferia ou o que “não é assim/ tão longo ou alto” (Tavares, 2010: 32) de que nos fala o narrador de *Uma Viagem à Índia* nos primeiros Cantos da obra.

1.1. Sobre viver em queda: o caos, o vazio e o deserto. (Tavares, Lourenço e Lipovetsky)

Começando com a noção de caos na contemporaneidade, iremos, em primeiro lugar, olhar atentamente para reflexões de Eduardo Lourenço e também Gilles Lipovetsky, que nos trazem as noções de “esplendor do caos” (Lourenço, 2007) e “era do vazio” (Lipovetsky, 1983), usadas para caracterizar uma realidade contemporânea plena de incertezas, paradoxos e indefinições.

Em “Caos e Esplendor”, Lourenço avança com a ideia de ‘esplendor do caos’ vivido no mundo contemporâneo, no qual “assistimos, sem nenhuma espécie e espanto e ainda menos pânico intelectual, ao sucesso e à glorificação do conceito de caos, não só no plano gnoseológico, como no mais sensível e avassalador do imaginário ocidental” (Lourenço, 2007: 7). Revisitando a definição de “caos” presente no *Dicionário dos Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, podem rastrear-se elementos que suportam a caracterização da contemporaneidade como a idade do esplendor do caos: “Na Antiguidade greco-romana o caos era a *personificação do Vazio primordial, anterior à criação, no tempo em que a ordem ainda não tinha sido imposta aos elementos do mundo*” (GRID, 73)” (Chevalier, 1982: 156, *italico nosso*). Nesta afirmação, o “vazio primordial” evoca igualmente a caracterização da pós-modernidade como *A Era do Vazio*, na célebre formulação de Lipovetsky. A respeito desta noção de caos na Antiguidade clássica, Eduardo Lourenço refere que “a mitologia grega, contrariamente à visão bíblica, imaginou que, no princípio, era o caos. Mesmo a imagem do Demiurgo, segundo Platão, supõe esse estado de confusão inicial que uma vez ordenado, se transforma em cosmos” (Lourenço, 2007: 5). De acordo com esta perspectiva, o caos seria o princípio de tudo, confuso, informe e desordenado, “não apenas como ameaça no coração do cosmos, mas como condição de toda a ordem” (*Ibid.*: 6). Referindo-se ao conceito de caos nas sociedades primitivas, o ensaísta diz-nos que “outras culturas (a asteca, a dos antigos germanos) (...) supuseram que a vida universal se processava por ciclos e que, esgotado o tempo de cada ciclo, o mundo voltava a uma espécie de caos donde emergia um

novo mundo” (*Ibid.*: 6). De acordo com esta visão, o caos seria “um momento ao mesmo tempo de exaustão do que existe e de regeneração” (*Ibid.*: 6).

O caos é, pois, um momento intervalar, crepuscular, entre a antiga ordem, em colapso, e uma nova ordem que se ergue, por assim dizer, das cinzas que a outra deixou. Uma interpretação semelhante é-nos dada por Eduardo Lourenço ao aplicar o conceito de caos em relação ao momento crepuscular que se vive no Ocidente, a partir da segunda metade do século XX, no qual “de súbito, tivemos (temos) a sensação de estarmos, pela primeira vez, perdidos num deserto paradoxalmente convertido no paraíso do nomadismo universal” (Lourenço, 2007: 9). O homem contemporâneo é assim visto por Lourenço, na linha do que consideram autores como Bauman e Lipovetsky, como desenraizado e errante, vivendo, no entanto, essa mesma condição não como se fosse uma travessia no deserto, mas sim como se de algo paradisíaco e esplendoroso se tratasse. Trata-se, pois, como refere o ensaísta português, de um paradoxo: o homem contemporâneo vive, de facto, o caos como se fosse, ele próprio, esplendoroso, no qual o “fascínio pela figura caótica” (*Ibid.*: 8) é considerado positivamente. O conceito de caos não é já, como outrora, “diabolizado” (*Ibid.*: 8) uma vez que existe, nos dias de hoje, aquilo a que Lourenço chama de “inconsequência ou disfuncionamento da visão caótica do mundo” (*Ibid.*: 8).

Esta mesma ideia é-nos dada, como vimos, por Lipovetsky, quando recupera o conceito de vazio pós-moderno enquanto “deserto paradoxal, sem catástrofe, sem trágico nem vertigem, que deixou de se identificar com o nada e com a morte” (Lipovetsky, 1983: 34). Para Lipovetsky, este deserto pós-moderno é “todo feito de *indiferença*” (Lipovetsky, 1983: 35): “Deus morreu, as grandes finalidades extinguem-se, mas *toda a gente se está a lixar para isso*, (...) eis o limite do diagnóstico de Nietzsche a respeito da queda europeia” (Lipovetsky, 1983: 35). A propósito da palavra ‘queda’, vimos também que as posições de Lourenço e Lipovetsky são comuns às do próprio Gonçalo M. Tavares, quando o autor se refere ao seu herói Bloom como “uma personagem sem qualidades, mas em queda” (Mexia, 2010), que não se entedia, não se desespera, nem “faz um balanço último da sua vida” (Mexia, 2010).⁶²

Ao falarmos do movimento da queda, que tivemos já a oportunidade de mencionar no segundo capítulo do nosso trabalho, a imagem do mito grego de Ícaro vem imediatamente

⁶² Cf. página 88 da presente dissertação (Capítulo II), a propósito desta posição de Gonçalo M. Tavares acerca do movimento de queda e Bloom em *Uma Viagem à Índia*.

à memória. De acordo com a narrativa mitológica, Ícaro, ao aproximar-se cada vez mais do sol com asas que seu pai lhe fizera, selara o seu destino, uma vez que a cera que colava as asas ao seu corpo derreteria com o calor. De acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, este mito é perfeita “imagem das ambições desmedidas do espírito” (Chevalier, 1982: 372), sendo Ícaro “o símbolo do intelecto que se tornou insensato... da imaginação pervertida” (Ibid.: 372) e “o símbolo da desmesura e da temeridade, a dupla perversão do juízo e da coragem (Ibid.: 372).

Como vemos, a simbologia de Ícaro remete-nos para a ambiciosa desmesura do ser humano, responsável pela situação de caos e vazio em que se encontra o mundo contemporâneo. Com efeito, é na era da técnica do século XX e século XXI que o homem demonstra o quanto o seu “intelecto (...) se tornou insensato” (Chevalier, 1982: 372) e o quanto a sua imaginação se tornou perversa, fruto de uma ambição desmedida de poder e glorificação que resultaram da excessiva confiança na ideia de razão e progresso humanos, que o homem usava para controlar o mundo em seu redor, subjugando-o a este seu poder com tendências (auto-)destrutivas. Justamente, e ainda de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, a figura mítica de Ícaro é símbolo da “deformação do psiquismo, caracterizada pela exaltação sentimental e vaidosa” (Ibid.: 372). Em *Uma Viagem à Índia* encontramos uma passagem que poderemos relacionar com a desmesura de Ícaro enquanto símbolo da natureza do homem contemporâneo. Neste excerto, o narrador reflete, com ironia demolidora, sobre a relação entre progresso, o mal e moralidade: “Os exércitos aperfeiçoam o ódio;/ e o progresso é, em quase todo o mundo, uma seta/ com pontaria. Nenhum tiro ganhou moralidade/ com os séculos: uma explosão é um momento primitivo/ que se repete” (Tavares, 2010: 323). Esta noção do ódio humano como “momento primitivo que se repete” (Ibid.: 323) vai, pois, ao encontro da perspectiva antropologicamente pessimista que, como vimos, é uma marca distintiva da poética autoral de Gonçalo M. Tavares. Ainda sobre o ódio, no canto III, Bloom afirma que este sentimento “não necessita de grande tecnologia de suporte:/ bastam duas mulheres para um único homem, ou dois homens/ para um único território” (Ibid.: 135). Na estância seguinte, Bloom conclui, então, que “no fundo, o menor denominador comum da inimizade/ são mesmo dois seres vivos,/ e o resto é ingenuidade e sentimentos inúteis” (Ibid.: 135).⁶³ E sobre o instinto malévolos do ser humano, no final do

⁶³ Na estância seguinte deste mesmo Canto, Bloom faz um aparte bastante pertinente e provocatório: “Uma observação:/ tantos se espantam com o facto de o amor/ ocorrer em seres vivos de idades muito diferentes,/ e nenhum assombro perante a bem maior diferença/ de idade que o ódio liga” (Tavares, 2010: 135).

canto VIII, o narrador da viagem afirma que “cada um é inseparável da sua maldade” (*Ibid.*: 358), tornando-se, assim, “a vida (...) desleal para os vivos/porque ninguém se conhece por completo” (*Ibid.*: 358).

Novamente a propósito desta inclinação humana para praticar o mal – que Immanuel Kant descreveu como “propensity to evil (...) established (as regards actions) in the human being, even the best (Kant, 1998: 54) ⁶⁴ – no Canto VIII, Bloom convoca, ainda, uma imagem bem esclarecedora: “De qualquer modo, na cidade/ as batalhas são dirigidas de uma outra forma:/ empregados cobertos de civilização/ num único momento transformam-se/ em assassinos. Nem um segundo separa a educação/ da barbárie” (Tavares, 2010: 335). Mais adiante, no mesmo Canto VIII, Bloom dialoga com Shankra acerca da hipocrisia, afirmando que esta “é das velharias mais/ difíceis de o homem se livrar; apegou-se ao homem/ como o lixo ao trapo já sujíssimo de pó” (*Ibid.*: 337). Na mesma estância 28, Bloom refere-se, em particular, à dificuldade em “conhecer crápulas” (*Ibid.*: 337), uma vez que estes “normalmente são mansos, entram discretos/ como empregados de mesa de restaurantes/ de luxo e acabam a tentar degolar/ quem acabou de adormecer” (*Ibid.*: 337). Poderemos, deste modo, afirmar que Gonçalo M. Tavares pretende sublinhar a ubiquidade/universalidade do mal, presente mesmo no ato (aparentemente) mais banal, como vemos na estância 84 do Canto VIII: “[a maldade] existe na noiva radiante,/ que corta o bolo com o punho/ e a faca certa, e no noivo/ que recebe felicitações já com os olhos/ nas pernas da melhor amiga da noiva. A vida é desleal para os vivos/ porque ninguém se conhece por completo” (*Ibid.*: 358).⁶⁵

No final do Canto III, Bloom faz referência a alguns ensinamentos recebidos de seu pai, John Bloom, de entre os quais destacamos o da estância 99, a respeito da maldade humana: “Lembro-me ainda de outra lição do meu pai./ Vigiai os crápulas – dizia – e vigiai os homens/ que falam manso; há no excesso de fragilidade/ exibida a preparação de uma maldade, pelo menos isso entendi” (Tavares, 2010: 151). Bloom menciona, neste passo, a

⁶⁴ Esclarecendo esta posição do seu texto “Concerning the propensity to evil in human nature” (Kant, 1998: 52), Kant argumenta: “In view of what has been said before, the statement “The human being is *evil*,” cannot mean anything else than that he is conscious of the moral law and yet has incorporated into his maxim, the (occasional) deviation from it” (Kant, 1998: 55).

⁶⁵ Para além desta ubiquidade e universalidade da maldade, destaca-se também o seu caráter atemporal, uma vez que este instinto, esta propensão, existe desde que o ser humano existe no mundo, como atesta a célebre frase *Homo homini lupus* (“O homem é o lobo do homem”) proferida por autores tão variados e tão distantes entre si como o comediógrafo Plauto (254-184 a.C.) o filósofo Séneca, o filósofo inglês do século XVII, Thomas Hobbes e, ainda, Sigmund Freud na sua obra *Civilization and its Discontents* (Freud, 1930).

maldade dos homens, que se esconde mesmo naqueles que aparentam fragilidade em excesso ou bondade e mansidão. Ainda sobre a maldade e crueldade dos homens destacamos, na estância 100: “Ninguém mata de tão longe como um homem” (*Ibid.*: 151), o que é eloquente quanto à “estratégia de uma espécie” (*Ibid.*: 151), levando Bloom, a concluir que “a condição humana é de uma mesquinhez absurda” (*Ibid.*: 152). Também na estância 59 do Canto II, o narrador coloca duas questões pertinentes acerca do ódio, salientando que este parece sobrepor-se, no ser humano, ao sentimento do amor, implicitamente questionando se será o ódio um hábito que se adquire ou algo universal e natural, tão vital para o ser humano como o próprio oxigênio: “Mas não poderá um homem uma vez na vida ter vontade/ de abrir a porta a um desconhecido?/ Será o ódio e o instinto de sobrevivência um hábito/ ou uma especialização exacta que universalmente os organismos/ recebem (do ar?) quando crescem?” (*Ibid.*: 95).

No entanto, como reflete Bloom logo no Canto I, existe também uma outra atitude de distância, apatia e não-envolvimento como forma de nos (não) relacionarmos com o Outro aquele que nos é estranho e desconhecido: “As vidas dos outros não nos comovem, pensa Bloom. A tua/ vida é uma equação que não consigo resolver/ porque não te amo. E também o oposto:/ não consigo resolver a tua vida porque/ não te odeio” (Tavares, 2010: 48). Como nos diz o narrador mais adiante, na estância 95 do Canto V, “a distância sempre fez aparecer no mundo a apatia e/ a indiferença” (*Ibid.*: 242).

Outra passagem de *Uma Viagem à Índia* que poderemos relacionar com a questão da ambição desmesurada do ser humano, instigadora da sua própria queda, encontra-se na estância 41 do Canto VII, na qual se refere a vaidade que converte o homem num consumista compulsivo: “O comércio/ é feito de uma linguagem inesgotável:/ sobra de um lado, falta de outro. O consumo,/ por mais que o repitam, não é invenção do capitalismo:/ os deuses formaram homens incompletos,/ com estômago, frio e vaidade, como queriam outro resultado?” (Tavares, 2010: 305). De resto, como afirma o narrador no Canto IV, na estância 29, “Nascemos, diante dos acontecimentos,/ sem hipóteses de dizer mas” (*Ibid.*: 176), pelo que não há mais nada a fazer senão praticar “a cultura perigosa: o livro lido à beira da queda/ Ou então, como um exercício: recitar um poema enquanto se cai” (*Ibid.*: 176). E sobre a (falta de) relação entre progresso tecnológico/científico e progresso da qualidade de vida do ser humano, o narrador ironiza, no final do Canto III: “A vida é isto: a lua está mais próxima/ de alguns homens que treinam para astronautas/ que um prato quente da boca de outros

homens” (*Ibid.*: 156). No Canto II, encontramos novamente uma referência às consequências do sistema capitalista para o mundo natural, como resultado da desmedida ambição do homem que, por ter querido (e querer ainda) voar demasiado alto, vive agora um momento de queda sem precedentes, uma queda consciente e com poucas hipóteses de redenção (precisamente o que acontece no mito grego de Ícaro). Resta, pois, aprender a viver a queda, adaptando-se ao caos e a fazendo da sua casa o lugar do vazio. Na estância, 107 do Canto II, afirma-se então:

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 cerimónias.
A estética terminou. Ficou o dinheiro.
Os homens são génios do bem para o ouro,
génios do mal para a paisagem.
(Tavares, 2010: 113)

Nestes versos, confrontamo-nos, uma vez mais, com o firme pessimismo antropológico de Gonçalo M. Tavares, que, como tivemos oportunidade de referir no primeiro capítulo, se encontra sempre presente ao longo da produção literária do autor, desde o seu início, revestindo-se, no caso de *Uma Viagem à Índia*, de contornos bastante particulares, como pudemos observar no decurso do segundo capítulo dedicado à relação entre paródia e género épico. Nesta momento da narração em particular, desenvolve-se uma reflexão em torno da relação do homem com a desmesura e a ganância que o dinheiro instiga e que provocam a sua cegueira ética.

No Canto V, na estância 29, fala-se igualmente de consumismo, no momento em que Bloom, no avião que o levará à Índia, é abordado pela hospedeira que “[chega] com preciosos artigos para venda/ e um sorriso” (Tavares, 2010: 217). Nesse momento, reflete o protagonista: “Venho de grandes tragédias, mas continuo consumidor./ A vida não pára – pensou Bloom –/ ainda estamos vivos/ enquanto podemos comprar. (...) Não consumir é uma pequenina/ paragem do coração, que mal se sente” (*Ibid.*: 218). Como se afirma mais adiante no mesmo Canto, nos dias que correm “o dinheiro tornou-se moralmente inatacável” (*Ibid.*: 227) e “Ao amor, para ser deste século, só falta a ranhura/ adequada ao câmbio actual” (*Ibid.*: 228). Sobre o poder corruptor do dinheiro, são cruciais as reflexões do final do Canto VIII, que correspondem, na epopeia de Camões, às considerações acerca do “metal luzente

e louro” (*Os Lusíadas*, Canto VIII, est. 97) que “causa os perjúrios entre a gente/ E mil vezes tiranos torna os Reis./ Até os que só a Deus omnipotente/ Se dedicam, mil vezes ouvireis/ Que corrompe este encantador, e ilude” (*Os Lusíadas*, Canto VIII, est. 97). Na obra de Tavares, o narrador atualiza a mensagem de Camões, aplicando-a ao século XXI, em que se verifica uma situação praticamente idêntica: “E o dinheiro, como há muito Bloom sabia,/ torna os homens previsíveis,/ como a galinha que segue até ao fim dos dias/ uma linha recta traçada no chão. (...) Destrói reis, carpinteiros e santos. (E quando não há,/ ainda destrói mais)” (Tavares, 2010: 363). No entanto, Bloom não é um santo, nem finge quaisquer moralismos, como vemos na tirada irónica da estância que fecha o Canto VIII:

Ah, tão mau é o dinheiro, tão mau e horrível
quando não me pertence, pensa Bloom,
enquanto passa directamente, sem intermediários,
verbas da ignóbil Europa
para a sábia, sensata e receptiva Índia.
(Tavares, 2010: 363)

Ainda a propósito do poder do dinheiro, logo no Canto II de *Uma Viagem à Índia*, o narrador reflete acerca do poder “[d]esta nova Bíblia,/ de página única e bem mais fácil de ler: a nota valiosa” (Tavares, 2010:81), no momento em que Bloom escapa dos londrinos que lhe prepararam uma emboscada no apartamento da sedutora Maria E. Com ironia, o narrador afirma que a redução da nova Bíblia “de 10 mil páginas/ a 10 mil dólares” (*Ibid.*: 81) é sinal de progresso maior que todas as aventuras da humanidade. Nos últimos versos desta mesma estância afirma-se que a força propulsora dos acontecimentos relatados na obra é “o dinheiro para uns, a vingança para outros” (*Ibid.*: 81). No final do Canto IV, o narrador termina ainda com uma nota de desencanto que reflete o estado de coisas vigente nas sociedades contemporâneas, que valorizam mais o lucro, a economia, o dinheiro e o aspeto material e menos o estilo, o espírito e a cultura:

A questão é que um país já nem
se preocupa se fabrica ou não poetas.
E até a própria fábrica não tolera restos:
toda a matéria deverá ser aproveitada,
como uma prostituta hábil aproveita todos os recantos
do seu corpo. Os países perderam estilo,
ganharam accionistas.
(Tavares, 2010: 175)

Vemos, pois, que, na perspectiva antropológicamente pessimista de Gonçalo M. Tavares, “(...) a cor negra mantém-se distribuída pelo mundo./ E esta cor que fica no campo depois de um massacre/ é, entre os homens, a mais antiga” (Tavares, 2010: 229). Bem a propósito, e regressando ao Canto IV, na estância 50, encontramos esta reflexão sobre a vida (palavra do itinerário final associada a estes versos) enquanto “um objecto rudimentar, tosco/ disforme, que nunca os homens/ entenderam como agarrar” (*Ibid.*: 183). Nesta aceção, a vida é, assim, perspectivada como um objecto que o homem não consegue compreender ou dominar, uma vez que existe já antes de nascermos, ou seja, antes sequer de termos possibilidade de a tentar compreender: “Ainda mal pousaste as mãos sobre a vida/ e já a vida pousou fortemente as mãos sobre ti” (*Ibid.*: 183).⁶⁶ Na estância 51 deste mesmo Canto IV, prolonga-se a reflexão acerca da existência e do mundo, as suas contradições, os seus paradoxos: “Os cães, os gatos, as galinhas imbecis, em círculos/ inúteis, sincronizadas com a marcha dos soldados em dias festivos./ As várias partes do corpo que parecem não se justificar/ no organismo,/ a garganta de um mudo, a caneta na mão de um analfabeto/ que não aprendeu sequer a desenhar” (Tavares, 2010: 184). Conclui, portanto, o narrador que “o mundo é disforme e mesquinho” (*Ibid.*: 184), um conclusão que reflete, assim, o modo descrente e desencantado com que o homem contemporâneo encara o mundo, a ideia de progresso e a sociedade em que vive. De igual modo, este é também um traço de Bloom, um individualista, pessimista, entediado e desencantado, que vive, no século XXI, aventuras menores, baixas e mesquinhas. Este é pois um século ausente de heróis à maneira clássica, um século no qual nem na Índia existe já salvação, como conclui o narrador, já no final do Canto IX: “Foi à Índia e veio, Bloom, e aí percebeu que/ não há Espírito” (*Ibid.*: 401).⁶⁷

No Canto, III, entre as estâncias 118 e 135, Bloom conta a Jean M. a história (duplamente) trágica que envolveu o assassinio da sua amada Mary a mando do seu pai John Bloom, que o nosso protagonista, por sua vez, viria a matar num ato de vingança. Este episódio de Bloom e Mary é uma reatualização da trágica história lendária dos amores proibidos entre D. Inês de Castro e o Infante D. Pedro I, relatada no mesmo Canto e nas

⁶⁶ No início do Canto IX, encontramos uma reflexão semelhante sobre o carácter misterioso da vida: “A vida, meu caro, é ilegível. Acontece/ e desaparece. Não há inteligência/ que a descodifique: vem em linguagem-nada,/ surge no corpo como surge o dia, e como/ se dia e vida individual fossem materiais paralelos” (Tavares, 2010: 373).

⁶⁷ A respeito desta busca pelo Espírito, afirma o narrador, ainda no Canto VII: “Os espírito existe. Bloom quer prová-lo./ Matou, viu matar quem ama, sentiu tudo e o seu oposto./ O espírito existe e a anatomia falha desde os/ pés à cabeça. Há muitas músicas e sons demasiado variados,/ mas o espírito não é assim tão barulhento/ para o século o mandar calar” (Tavares, 2010: 293)

mesmas estâncias da epopeia de Camões. Nele, Bloom reflete acerca da injusta crueldade que acompanham os atos humanos, a começar pela estância 126: “O governo perfeito de um teorema e das suas consequências/ é tantas vezes acompanhado pela crueldade que tal facto/ já não espanta. Mas o que é o mundo/ se nele a mulher que ama e é amada não é protegida/ pela natureza?” (Tavares, 2010: 159). Na estância seguinte, Bloom fala-nos, uma vez mais, sobre a natureza ‘lamacenta’ do ser humano, colocando a questão: “O céu faz elevar a cabeça, a lama suja os pés./ Estamos em baixo, alguém duvida?” (*Ibid.*: 160). Já no Canto I, na estância 78, o narrador tinha afirmado que “Tão espontânea é no cidadão a brutalidade/ que jamais se verá a abertura de espaços académicos/ para a sua aprendizagem”. Em relação à natureza humana e o amor, Bloom não se deixa, pois, iludir:

As paixões, exageradas ou não, deveriam
ser protegidas como certas espécies animais
em risco de extinção. É que até o amor ficou pálido
depois de certos povos maltratarem, de modo organizado,
conjuntos de pessoas
que falavam outra língua e lembravam outro passado.
Os homens não são seres vivos que mereçam
especialmente o amor. Porém, o amor existe.
(Tavares, 2010: 156, 157)

Encontramos aqui, uma vez mais, a referência aos atos bárbaros de assassínio em massa causados pelas invasões e pelas guerras, pelas quais ficou (negativamente) célebre o século XX, o “mais fascinante e atroz dos séculos” (Lourenço, 2007: 11). A este respeito, e referindo-se especificamente à personagem Bloom, o narrador afirma que o herói, “não sendo ladrão nem um cabrão traiçoeiro,/ também não é santo (provavelmente/ porque tal ainda não lhe foi útil)” (Tavares, 2010: 57).

Falando acerca da relação que o homem tem com a natureza, Bloom, em diálogo com o amigo parisiense Jean M, refere que “o universo entortou há muito” (Tavares, 2010: 130) e que

Há muito o homem entortou a Natureza.
Porque o homem pensa a Natureza como se esta
fosse uma mesa a que pode cortar uma das pernas
para a endireitar.
Mas a paisagem não é uma coisa
que possa ser corrigida por cidadãos
bem equipados, a paisagem é que te corrige.
É a terra que te come, e não/ o inverso.
(Tavares, 2010: 130, 131).

Com efeito, estes passos resumem a posição crítica adotada em relação à ambição do homem em querer dominar a Natureza a todo o custo, pelo meio de tecnologia e da máquina: “As máquinas executam a parte física/ de uma ordem anterior: dominar o dia/ como se faz à árvore a que se impõe a direcção de crescimento dos ramos. Mas o dia não é matéria controlável” (Tavares, 2010: 131). Esta última afirmação sugere que, apesar dos esforços humanos para a subjugar, a Natureza não se deixa domesticar por completo, como indicia a seguinte imagem presente na estância 25 do Canto VI: “A Natureza, de resto,/ é mais ágil no ataque do que na defesa:/ constroem-se cidades em cima de florestas,/ mas debaixo das estradas e dos estabelecimentos comerciais/ há uma vida animal que persiste/ e faz ruído” (*Ibid.*: 256). A propósito desta força (vingativa) da natureza, encontramos, a partir da estância 70 do Canto VI, a descrição da tempestade que se abateu sobre Bloom durante a viagem que o iria levar, finalmente, à Índia.⁶⁸ Contra a força da natureza que, “com raiva junta os homens todos na mesma fuga” (*Ibid.*: 274), “os motores de máquinas incontratáveis exibem/ uma evidente ingenuidade. Qualquer máquina/ contemporânea torna-se antiquada quando surgem no céu/ os inovadores trovões que rugem” (*Ibid.*: 275).⁶⁹ Concluindo, e ao terminar o Canto VI, refere-se que, na sua viagem até à Índia, Bloom “sobrevivera à maldade que a natureza/ por vezes tem,/ e sobrevivera à maldade que os homens,/ por hábito, praticam” (*Ibid.*: 283). Note-se a subtil carga irónica das expressões “por vezes” para se referir à maldade dos elementos naturais e “por hábito” quando se refere à maldade humana.

A respeito da incomensurável dimensão dos elementos naturais e a comparativa insignificância do ser humano, o narrador de *Uma Viagem à Índia* embarca, no início do Canto VI, numa série de reflexões em torno do poderio do mar e do quão iusório é pensar neste como um elemento conquistado pelo homem: “Nada sabem sobre o mar o cientista ou o filósofo;/ encontrámos maneira de o percorrer, por cima ou pelo meio. Nada mais” (Tavares, 2010: 253); “O barco acalmou-nos: é isso que Bloom percebe./ A partir daí considerámos o mar um elemento ocupado/ pela inteligência humana. Mas não./ (...) Se

⁶⁸ Como se afirma na estância 74 deste mesmo Canto, “A tempestade é também/ uma etapa para a Índia” (Tavares, 2010: 275)

⁶⁹ Novamente no Canto IX, na estância 54, o narrador coloca em destaque a diferença entre o mundo natural e o mundo humano, marcado pela presença das máquinas. Neste momento da narrativa, Bloom, Anish e Jean M. entram no bosque que simboliza a “universal Ilha de Amores tarifados” (Lourenço, 2010: 20): “Ao longe, a pequena colina. Em parte/ alguma um simples assobio humano/ parecerá mais insultuoso. Na natureza afastada,/ os domingos de manhã sucedem-se em/ interrupções. (...) A realidade parece finalmente completa/ porque não há uma única máquina nas imediações” (Tavares, 2010: 386).

beijares o mar ou se o agredires com um murro, vê: o que lhe fizeste só em ti tem efeitos. E eis a definição de um elemento forte” (*Ibid.*: 253). Já no Canto V, comparando homem e natureza, o narrador afirmara, em tom de explícita ironia: “O mar pode parecer um ponto/ para o teu poderoso olhar distante,/ mas se é apenas um ponto é um ponto imortal/ e os teus olhos grandes e essenciais,/ são afinal apenas um pouco menos efémeros/ que a sensação de satisfação do estômago, depois da refeição” (Tavares, 2010: 209). Partindo desta reflexão, o narrador, volta a referir-se, umas estâncias mais adiante, à mesquinhez do homem, cuja soberba se torna ridícula ao pé da força dos elementos do planeta Terra:

(...) Em matéria pura, medível,
os homens, todos juntos, não fazem uma ilha,
das pequenas.

Mas apesar disso, o homem considera-se
importante – a espécie com o ofício de jardineiro.
Contudo, o planeta não é o jardim do homem criativo
nem do cientista fundamental, nem do general corajoso;
a espécie humana, sim, é um dos jardins do planeta,
o canteiro mais civilizado, é certo. Mas pouco mais.
(Tavares, 2010: 216)

Como vemos, a ambição desmesurada do ser humano leva-o a crer-se dono e senhor dos elementos, algo que, como reflete o narrador em *Uma Viagem à Índia*, não é mais que pura ilusão, puro devaneio do homem contemporâneo, que se tornara, desde o advento do Iluminismo, excessivamente confiante nas suas capacidades racionais e na ideia de progresso científico. Mais recentemente, como tivemos oportunidade de referir, essa linha de pensamento nascida em pleno século das Luzes, e que se prolongou até ao final da primeira metade do século XX, começa a ser seriamente posta em causa no dealbar da pós-modernidade, sendo recebida com muitas interrogações por diversos pensadores e estudiosos, nos quais se incluíam, como vimos, muitos investigadores da recém-nascida área transdisciplinar dos Estudos Culturais. Esta posição contemporânea, como de resto procurámos demonstrar nos parágrafos anteriores, é visível ao longo de *Uma Viagem à Índia*, a epopeia de uma personagem que faz da queda, não uma tragédia, mas antes uma oportunidade para encontrar um novo (des)equilíbrio, como ilustra o célebre episódio retirado do livro *O Senhor Calvino* (Tavares, 2005) e que Gonçalo M. Tavares refere em entrevista concedida ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em 2010, após a publicação de *Uma Viagem à Índia*:

N’O *Senhor Calvino* há um sonho em que sem se saber como e porquê, a gravata e os sapatos caem do 30º andar e o Senhor Calvino vai atrás. No meio da queda consegue agarrar os sapatos, apertar o nó da gravata e no fim chega ao chão impecável. Acho esta história muito actual, porque o nosso movimento é o de queda. E se há quem a leia como alguém que só liga às aparências, eu vejo-a como uma pessoa que mesmo na queda se organiza, orienta, sabe onde estão os sapatos. Mantém a ordem apesar de estar numa tragédia. No cenário atual, fazem falta personagens destas. (Duarte, 2010: 10)

Na breve narrativa referida na citação de Tavares, o senhor Calvino assemelha-se, pois, a Bloom de *Uma Viagem à Índia*, personagem que, apesar de se encontrar em queda e dominado por um sentimento de perda, de desorientação e (aparente) descontrolo, consegue (quase) sempre dominar a situação de forma calma, ponderada, não se exaltando na face dos problemas que o mundo contemporâneo vai lançando no seu caminho (descendente). Ao mesmo tempo que vive num perpétuo movimento de queda livre, o protagonista da sua própria “epopeia ínfima” (Tavares, 2010: 438) desloca-se num século em que, como afirma o autor, “o turismo e as viagens tendem a ser controlados” (Duarte, 2010: 9), em que “a preocupação principal é eliminar a dor e o perigo” (*Ibid.*: 9) e onde “tédio é uma consequência natural” (*Ibid.*: 9) da existência de “obstáculos, adversários e tesouros pouco estimulantes” (*Ibid.*: 9). Como sustenta ainda o próprio autor, “a personagem Bloom, ironicamente chamada de herói, é alguém que começa o seu movimento de fuga e aprendizagem até à Índia por uma fractura amorosa” (Mexia, 2010). Importa também referir que, no seu sonho, a personagem do Senhor Calvino se vê, de repente, numa situação de queda, “sem se saber como e porquê” (Duarte, 2010: 10). É, portanto, um acontecimento inesperado, que surge sem qualquer motivo claramente identificável. Apenas se sabe que os sapatos e a gravata do Senhor Calvino caem de repente e que este se vê obrigado a saltar também para ir atrás deles. Poderemos estabelecer aqui uma relação entre o carácter inesperado e inexplicável da situação do Senhor Calvino e a natureza insólita, imponderável do movimento da queda do homem do século XXI, um século em que abundam as crises financeiras, económicas, ambientais, políticas e sociais, de toda a ordem e à escala planetária. Ao virar página para um novo século, e já mesmo no final do século anterior, o homem vê-se, de súbito, em queda, rodeado de velocidade caótica e de uma profusão de estímulos que, de forma paradoxal, apenas contribuem para acentuar a apatia, o narcisismo individualista e a lógica do vazio na pós-modernidade. Perante este cenário da contemporaneidade, Tavares considera ser necessário existirem indivíduos como o senhor Calvino ou como o Bloom, que, em lugar de se desesperarem e perderem o norte no meio

do caos e da queda, “se organiza[m], orienta[m], sabe[m] onde estão os sapatos” (Duarte, 2010: 9), “[mantendo] ordem apesar de estar[em] numa tragédia” (*Ibid.*: 10). É importante, pois, que existam, neste nosso século tão caótico e apressado, indivíduos que se consigam adaptar às circunstâncias adversas, procurando o equilíbrio e a calma necessária na própria queda, navegando, como nos diz Eduardo Lourenço, à bolina dos ventos caóticos como se estes fossem “o próprio esplendor” (Lourenço, 2007: 11).

De acordo com a interpretação simbólica do referido mito de Ícaro, aliada à ideia de “esplendor do caos” de Eduardo Lourenço, de “era do vazio” de Lipovetsky e de “movimento da queda” de Tavares, que caracterizam a vivência do momento pós-moderno de finais de século XX e inícios de século XXI, poderemos afirmar que habitamos o próprio caos, vivendo em constante queda (livre), por culpa da nossa incapacidade de controlar o nosso espírito, as nossas ambições, a nossa natureza. A respeito do caos (e da maldade) presente no mundo construído pelos homens, o narrador de *Uma Viagem à Índia* observa:

Os crimes rodam, como os planetas,
em volta de cada homem,
e cada crime escolhe o seu cidadão. Nascemos,
e começa a desordem.
A realidade acelera. Atravessada pelos homens,
a realidade perde mitos e ganha engenharia.
As construções são já em maior número
que todas as outras espécies animais.
(Tavares, 2010: 427).

Na sequência destes apontamentos acerca da vontade desmedida do ser humano, considerada como característica intrínseca à sua natureza, o narrador da viagem de Bloom, mais adiante, já no Canto X, refere, de forma pertinente, que “um homem perde o essencial quando não tem uma única vontade forte; pára/ ou avança, que importa?” (Tavares, 2010: 443). No Itinerário presente no final da obra, a palavra associada com esta estância 119 é, precisamente, “indiferença”. Este pormenor indica-nos, então, que o homem se torna indiferente, apático e entediado, quando não tem uma vontade forte ou não se encontra assediado por um perigo que o faça apressar-se e avançar. Segundo nos diz o narrador, na estância 98, Bloom “cedo percebeu que aquilo que não compreendia/ era aquilo que o picava e o fazia ter pressa” (*Ibid.*: 437). No entanto, como se refere na estância 66 deste mesmo Canto, “Tudo passa depressa – até o ritmo que deseja” e “A vontade de viver desaparece depois de se ter feito tudo, e com intensidade” (*Ibid.*: 426, 427).

Trata-se, pois, de uma série de reflexões acerca da vontade devoradora e insaciável do ser humano e acerca da velocidade excessiva a que tudo se processa, em especial nesta era da técnica, do instantâneo e descartável, do passageiro e provisório. Daí que se afirme, logo nas estâncias iniciais do Canto I, que “Bloom não parte de Lisboa feliz, o que já não é mau” (Tavares, 2010: 33), sabendo, também, que “deve correr sempre, sem parar/ mas não o suficiente para alcançar o objectivo” (Tavares, 2010: 33). É neste enquadramento que devemos, portanto, ponderar a natureza de um homem como Bloom, exemplo de um individualista entediado no início de século XXI, um homem que “fornicou, pensou, nadou no mar, apaixonou-se,/ foi amado, não amou, (...)/ soube sofrer sem desligar o instinto de aprendizagem,/ (...) e agora está contente ou/ desesperado” (*Ibid.*: 436). E eis que Bloom conclui: “Nenhum país tem uma parte sagrada./ E a geografia é eticamente/ neutra: viagens longas para ver igual com/ os mesmos olhos” (*Ibid.*: 447).⁷⁰

No final, Bloom regressa desiludido pois, na Índia, onde esperava encontrar algo de diferente, libertador (ou mesmo redentor), descobriu que tudo era igual à Europa materialista, fútil e ignóbil. Trata-se, pois, de constatar a ubiquidade do mal: este existe em iguais proporções, no Oriente como no Ocidente, como prova a história de Bloom e de Shankra, o falso sábio que apenas estava interessado nos bens materiais do viajante europeu. Apesar disso, Bloom sobreviveu e aprendeu a ser “menos ingénuo” (Tavares, 2010: 401). Nesse aspeto a personagem é igual a qualquer outro ser humano, como afirma o narrador, já no fim do canto IX: “[Bloom] não é santo nem sábio; é um corpo e move-se, nada mais” (*Ibid.*: 401). Ainda a propósito da perversidade da natureza humana, neste mesmo final de Canto, acrescenta-se: “Porém a vida já não é ingénua. A espécie humana/ amontoou perversões suficientes/ para ser admirada, nesse particular, pelos restantes animais de sangue quente” (*Ibid.*: 398). Na estância seguinte, o narrador comenta, ironicamente, o progresso da perversidade do homem: “Colectivamente, a raça humana/ aperfeiçoou-se. Eis um facto. (E melhorar na perversão/ não deixa de ser um progresso.)” (*Ibid.*: 398). Esta afirmação irónica

⁷⁰ Já no Canto VII, no momento em que Bloom chega à Índia, o seu recente amigo Anish observa que “O mundo é redondo, mas todos os lados são iguais./ Os homens têm fome e adversários,/ e outros têm prestígio e amigos e, nesta divisão rude,/ encontrarás semelhanças evidentes/ com a velha Europa, a Ásia, as Américas,/ África, e com todos os continentes onde existem/ seres vivos. A vida é invenção dos demónios:/ deram-ta: debes defender-te, debes atacar” (Tavares, 2010: 304). A respeito do mundo, já na estância 32 deste mesmo Canto, Anish referira que “Do início da Europa ao fim do mundo/ o mundo é igual: ambíguo como tudo/ o que enjoa e atrai.” (Tavares, 2010: 301). Em relação à busca de Bloom, o seu amigo indiano comenta, referindo-se igualmente à natureza humana: “Se vieste procurar/ calma mística, procura-a melhor, mesmo quando/ a tiveres encontrado. Nada se dá entre humanos,/ quanto mais entre os deuses e os homens” (*Ibid.*: 301).

representa, pois, o lado de pessimista antropológico que Gonçalo M. Tavares procura explorar em *Uma Viagem à Índia*, através das considerações que tanto o narrador da epopeia, como a personagem Bloom vão tecendo ao longo da obra, e que refletem a natureza paradoxal e ambivalente da vivência do homem na pós-modernidade. Falando ainda dessa posição pessimista em relação à natureza do homem contemporâneo, na estância 79 do Canto VII, fala-se de egoísmo: “Somos egoístas: olhamos e levamos o/ nosso olhar connosco. Mesmo depois de olhar/ para quem amamos” (*Ibid.*: 321). Para Gonçalo M. Tavares (“Mas agora quem quer falar é quem escreve”, Tavares, 2010: 320), nem o amor consegue contrariar esse ímpeto egoísta do ser humano, cujo olhar “é mais importante/ para [ele] que as coisas/para que [ele] olha” (*Ibid.*: 321). Mais adiante, Bloom, em diálogo com Shankra, vai mais longe na sua posição relativamente ao mundo contemporâneo e ao ser humano que nele habita, falando em medo, inferno, desilusão, erro e imprevisibilidade:

(...) mas a vida, essa, não é composta apenas por simpatias.
Estou no mundo: conheço-o o suficiente para ter medo dele.

E os homens trarão sempre o inferno enquanto
trouxerem corpo. Nenhuma estação acalma
certas desilusões. Um único ponto
tem inúmero lados, a geometria erra de modo
ostensivo: nada é uniforme ou previsível.
(Tavares, 2010: 321)

Centrando, agora, a nossa análise no conceito de caos e relacionando-o com os sentimentos de indiferença e apatia pós-modernos referidos por Lipovetksy, encontramos, mais uma vez no *Dicionário dos Símbolos*, uma referência à psicanálise moderna, de acordo com a qual “o caos não é mais do que *uma denominação simbólica...* *O caos simboliza a derrota do espírito humano perante o mistério da existência* (DIES, 110)” (Chevalier, 1982: 156) e “corresponde à proto-matéria, ao indiferenciado, ao informal, à passividade total, a que fazem alusão as tradições platónicas e pitagóricas” (*Ibid.*: 156). Nesta passagem, importa destacar a “derrota do espírito humano” e a característica de “passividade total” que servem para caracterizar o caos pós-moderno fundado na apatia, na indiferença e na indefinição. Também Eduardo Lourenço, na abertura do seu “Caos e Esplendor”, afirma:

Enquanto dura, o que nós chamamos o caos evoca a ideia não apenas de confusão e desordem dos elementos, mas um espécie de incapacidade do espírito para compreender e, ainda menos, dominar um estado de coisas, do mundo, da sociedade, da história, onde se não vislumbra a sombra de uma ordem. (Lourenço, 2007: 5)

Para Lourenço, o caos que se vive no presente é sintomático da incapacidade que o ser humano demonstra para compreender um mundo no qual não há ordem, um mundo mergulhado em indefinição, caracterizado pela ausência de rumo definido. Como nos diz Kafka, numa citação escolhida por Eduardo Lourenço como epígrafe do prefácio à epopeia de Gonçalo M. Tavares: “Já no tempo de Alexandre as portas da Índia estavam fora de alcance, mas, ao menos, o gládio do rei mostrava a sua direcção. Hoje, as famosas portas estão mais longe e mais inacessíveis; mas ninguém mostra a direcção (...)” (Kafka, *apud* Lourenço, 2010: 11). Neste seu texto de 2010, Eduardo Lourenço coloca-nos a navegar bem no coração do caos, no seu epicentro, recuperando, assim, ideias ensaiadas no texto retirado de *O Esplendor do Caos*. Deste modo, em “Viagem no coração do caos”, Lourenço fala-nos da obra de Gonçalo M. Tavares enquanto subversão “[d]o sentido da viagem canónica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção” (Lourenço, 2010: 14), referindo o desespero e agonia de um Ocidente mergulhado em “êxtase vazio, fascinado pelo esplendor do seu presente sem futuro utópico, glosando sem descanso a sua proliferante ausência de sentido” (*Ibid.*: 14). Êxtase vazio, esplendor do caos, luminosa decepção, presente sem futuro utópico, proliferante ausência de sentido, e ainda “navegação parada e fulgurante” (*Ibid.*: 20), são expressões que Eduardo Lourenço usa para caracterizar o mundo contemporâneo, complexo, paradoxal, ambíguo e ambivalente, um mundo que pertence a “um século na sua hora zero, todo presente, e que perdeu ou dispensa todas as bússulas do viajantes do passado em busca do futuro” (*Ibid.*: 16). Todos estes conceitos de caos, vazio, queda, desorientação, decepção e ilusão procuram ilustrar uma época em que o sentimento de ruína, incompletude e desamparo teimam em não desaparecer. Parece, de facto, que vivemos na plenitude do caos, navegando no seu centro, e assim transformando-o numa espécie de cosmos em torno do qual procuramos organizar a nossa vida, refazê-la da melhor maneira possível, procurando não nos alarmar, não entrar em pânico, nos momentos em que nos sentimos em queda livre – um movimento que, a princípio, pode ser extremamente libertador, mas que depressa se torna apavorante (em especial quando a queda começa a ser “a pique”). Isto mesmo pretendem mostrar-nos autores como Eduardo Lourenço, Gilles Lipovetsky e Gonçalo M. Tavares, particularmente em *Uma Viagem à Índia*.

Vivemos, pois, em tempos caóticos, desorientados, e Bloom viaja (ou melhor, é forçado a viajar) para (re)encontrar o Oriente. Para se reorientar, Bloom evade-se, então, em

direção ao mito e à ilusão da Índia, imaginada pelo homem ocidental como a origem de toda a espiritualidade, de toda a sabedoria. A respeito da relação entre o mundo ocidental e o oriental, no *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant referem que, de acordo com a mística sufista, “por oposição ao Oriente espiritual, o Ocidente é o mundo das trevas, do materialismo, da imoralidade, da decadência e da decomposição” (Chevalier, 1982: 491). No entanto, e apesar deste convencional simbolismo associado com o Oriente, da imagem de encantamento e deslumbramento que o mundo oriental concita, o que se verifica nesta epopeia anti-épica de Tavares é algo mais complexo, uma espécie de inversão de papéis, segundo esclarece o próprio Tavares: “O Ocidente materialista e funcionalista, exemplificado por Bloom, acaba finalmente por ser enganado e roubado pelo Oriente místico e ético” (Mexia, 2010). Ainda assim, *Uma Viagem à Índia*, repete, em parte, a apropriação simbólica convencional a respeito das oposição Oriente/Ocidente, uma vez que Bloom, pelo menos no início da sua jornada, acredita que poderá obter a sabedoria e o esquecimento que tanto procura, ainda que mantenha sempre um distanciamento irónico em relação a toda essa ideia de busca mística, que lhe parece desajustada às suas convicções de melancólico europeu, descrente e nada ingénuo. A própria personagem refere no Canto II, com a sua já habitual ironia, que pretende ir ao encontro de “uma alegria espiritual, mas que exista” (Tavares, 2010: 85). Como tivemos já oportunidade de referir, um dos propósitos de Gonçalo M. Tavares com a escrita desta melancólica epopeia, retrato de uma pós-modernidade entediada e descrente, foi precisamente o de fazer uma crítica ao falso misticismo do Oriente (exemplificado pela charlatanice do suposto guru oriental Shankra), bem como “uma possível crítica ao materialismo” (Mexia, 2010), do qual ninguém está a salvo, nem mesmo no Oriente.⁷¹

Após o seu encontro com Shakra, o falso sábio indiano, Bloom torna-se irremediavelmente e irrecuperavelmente desiludido, desencantado e desapontado, deixando-se apoderar por um inevitável pessimismo que vai dominar o tom dos últimos dois Cantos da narrativa, tal como acontece, embora de forma menos acentuada e menos óbvia, na epopeia de Camões, cujo momento solar da viagem heróica de descoberta se ia já declinando no horizonte, para não mais voltar a surgir. No entanto, já no Canto V, se consegue vislumbrar esse tom mais desencantado e melancólico que caracteriza o final da epopeia. Neste versos em particular, o narrador discorre sobre a solidão e desolação em que vive o

⁷¹ A propósito desta crítica ao materialismo, cf. Capítulo II, ponto 1.

homem contemporâneo: “O inexplicável não é, muitas vezes o reduzido número de paixões/ por dia, mas sim a razão por que não nos atiramos todos,/ um a um, a intervalos regulares, de um prédio alto./ (...) O frio deixou de entrar pela janela – entra pelas notícias./ Fecha-se o jornal; já podes levantar os olhos: felizmente, estás sozinho” (Tavares, 2010: 221). Nesta passagem, refere-se, pois, o isolamento em que vive o homem no século XXI, e que o narrador considera propositado: “(...) uma pessoa foge das outras. No autocarro, lê-se o jornal para não se olhar para o lado” (*Ibid.*: 221), comenta. Perante esta forma de viver, cheia de angústia (muitas vezes reprimida) e vazia de paixões, é surpreendente como a humanidade ainda não cometeu um suicídio coletivo. É inexplicável, portanto, para o narrador, o facto de ainda continuarmos vivos, rodeados de caos e vazio, em queda livre, cada vez mais conectados uns aos outros no mundo dos ecrãs virtuais mas, paradoxalmente, cada vez mais apartados (fisicamente) uns dos outros – e pior, buscando, cada vez com mais frequência, esse mesmo isolamento. Importa também acrescentar que esta referência ao suicídio antecipa, de certa forma, a última imagem do texto de Tavares, a da tentativa (frustrada) de suicídio do herói Bloom, nas últimas estâncias do Canto X. Como se conclui, então, ao invés de se suicidar, o homem resistiu: “É feio e ficou, eis o Homem” (*Ibid.*: 222).

Para terminar este último ponto, gostaríamos de proceder a uma breve análise de um outro conceito que Gilles Lipovsky usa para caracterizar a sociedade contemporânea. Entrevistado por Bertrand Richard em 2006, este autor menciona não já a ‘era do vazio’, como fizera nos anos 80 do século XX, mas sim em ‘sociedade da decepção’, expressão que o pensador francês explica da seguinte forma:

O aumento da decepção não resulta mecanicamente de despedimentos, de deslocalizações ou da gestão causadora de ansiedade dos potenciais de cada um: ela enraíza-se também nos ideais individualistas de desenvolvimento pessoal veiculados em grande escala pela sociedade do hiperconsumo. O ideal de bem-estar já não é unicamente material: tem a ver agora com a própria vida profissional, que deve cumprir promessas de realização pessoal. (...) Donde o crescente desfasamento entre as aspirações à realização pessoal e uma realidade profissional muitas vezes stressante, agressora ou fastidiosa. (Lipovetsky, 2012: 36).

Nesta passagem, como vemos, Lipovetsky relaciona o individualismo contemporâneo com o crescente sentimento de decepção que se vive na “sociedade do hiperconsumo” (Lipovetsky, 2012: 36). De uma forma semelhante, vemos que também Bloom, na sua (des)aventura a caminho da Índia, experimenta o sentimento de decepção e desencanto num mundo “disforme e mesquinho” (Tavares, 2010: 184). Sobre a decepção

contemporânea, Lipovetsky continua: “A exigência de se realizar e de ser feliz intensifica-se mesmo que as dificuldades objetivas subam um furo. Sob o efeito desta confluência, a decepção torna-se uma experiência particularmente prenante” (Lipovetsky, 2012: 37). Reforçando a relação entre este sentimento de decepção e o individualismo na esfera privada, Lipovetsky acrescenta que “nas sociedades dominadas por uma individualização extrema, a esfera íntima é aquela que é a mais imediatamente e mais intensamente decetiva” (*Ibid.*: 40). Deste modo, o autor francês relaciona, então, a decepção com a “vida sentimental” (*Ibid.*: 40):

As nossas grandes desilusões e frustrações são muito mais afetivas, sem dúvida, que as políticas ou com as que tem a ver com o consumo. (...) A estreita ligação do amor com a decepção não tem evidentemente nada de novo. O que mudou foi a multiplicação de experiências amorosas ao longo da vida. Não estamos mais desiludidos do que outrora, estamo-lo mais frequentemente. (Lipovetsky, 2012: 40)

Estabelecendo uma relação entre esta reflexão de Lipovetsky acerca da decepção sentimental da esfera privada no mundo individualista contemporâneo e a narrativa de Bloom em *Uma Viagem à Índia*, vemos claramente que as desilusões da personagem de Tavares têm que ver com a esfera privada: as duas tragédias que se abateram sobre Bloom, e que motivaram a sua fuga para a Índia, são da ordem do íntimo e do individual, assim como a decepção que permanece após a sua frustrada viagem à Índia. Estes acontecimentos e as desilusões que o acompanham não dizem, pois, respeito a mais ninguém, acabando a personagem por regressar a Lisboa, tal como de lá tinha partido: sozinho, desamparado e (ainda) fugitivo.

Lipovetsky considera, então, que “agora, o êxito ou o fracasso são remetidos à responsabilidade do indivíduo. De repente, é a vida no seu conjunto que aparece como um grande lamaçal, com o sofrimento moral de não estar à altura da tarefa de se construir a si mesmo” (Lipovetsky, 2012: 35). Bloom sofre precisamente isso, no final da sua aventura, quando se apercebe da impossibilidade de atingir os seus objetivos, as suas idealizações. Zygmunt Bauman, em *The Individualized Society* (Bauman, 2001), adota uma posição semelhante à de Lipovetsky em relação à crescente individualização das ansiedades, dos medos e sofrimentos nas sociedades contemporâneas:

The present-day uncertainty is a powerful *individualizing* force. It divides instead of uniting, and since there is no telling who might wake up in what division, the idea of ‘common cause’ grows ever more nebulous and in the end becomes incomprehensible. Fears, anxieties and grievances are made in such a way as to be suffered alone. (Bauman, 2001: 24)

A este respeito, já em *Modernidade e Ambivalência* (Bauman, 1999), o sociólogo e pensador polaco afirmava que “na sociedade pós-moderna de consumo, o fracasso redundava em culpa e *vergonha*, não em *protesto* político. A frustração aumenta o embaraço, não a dissensão” (Bauman, 1999: 276), e “politicamente desarma e gera apatia” (Bauman, 1999: 276). Apatia é, como vimos anteriormente, uma das características que definem aquilo a que Gilles Lipovetsky chamara, em tempos, *A Era do Vazio* (Lipovetsky, 1983), um momento na história contemporânea marcado pela “exaustão do impulso modernista dirigido para o futuro, desencanto e monotonia do que é novo, esgotamento de uma sociedade que conseguiu neutralizar na apatia aquilo que a fundamenta: a mudança” (Lipovetsky, 1983: 11). A este respeito lembremos, pois dois versos da estância 81 do Canto II de *Uma Viagem à Índia*, em que Bloom afirma: “Não estou, pois, obcecado por novidades./ Porém, não suporto que, em mim,/ a não surpresa já não me surpreenda” (Tavares, 2010: 104). Por esta razão, pelo cansaço e apatia que a obsessão pela novidade provoca no homem contemporâneo, Bloom procurava, com a viagem à Índia, alcançar um equilíbrio entre a monotonia e a surpresa, aquilo a que o narrador chamou de “tédio surpreendente” (*Ibid.*: 52).

Em *Modernidade e Ambivalência*, Zygmunt Bauman faz referência à noção de vazio como característica da experiência pós-moderna, afirmando que, “a duradoura cicatriz intelectual e emocional deixada pelo projeto filosófico e a prática política da modernidade foi o medo do vazio; e o vazio era a ausência de um padrão universalmente obrigatório, inequívoco e executável” (Bauman, 1999: 267). Para Lipovetsky, este novo período inaugura “uma segunda revolução individualista” (Lipovetsky, 1983: 7), caracterizado pela “privatização alargada, erosão das identidades sociais, desafeção ideológica e política, desestabilização acelerada das personalidades” (*Ibid.*: 7). Lipovetsky, em *O Ecrã Global*, refere, assim, que “Tudo isto decorre sobre o fundo de uma vida *stressada*, de um «aburguesamento» controlador, de um tempo que não se vê passar e que dá vontade de fugir do mundo, de largar tudo (...)” (Lipovetsky, 2010: 198). O que aqui vemos é, então, o desejo de evasão, de fuga, de escape do quotidiano vivido a uma velocidade excessiva e de uma rotina opressora. Lembremos que esta viagem de Bloom desde Lisboa até à Índia trata-se precisamente de uma fuga, uma espécie de evasão daqueles dias em que “o mundo tinha existido demasiado” (Tavares, 2010: 192) e uma tragédia (dupla) se tinha abatido sobre o protagonista. Ao longo da sua jornada, Bloom procura, então, esquecer o passado hostil,

buscando novos ensinamentos, novos saberes e novas alegrias. No mesmo texto, Lipovetsky acrescenta, ainda, que “tudo se passa como se as pessoas, ao disporem de tantos bens para consumir e tantas possibilidades de se inventar, se desiludissem, se entediassem e procurassem algo mais autêntico” (*Ibid.*: 198). Foi isso mesmo que a personagem Bloom procurou fazer na sua fuga em direção à Índia, num percurso simultaneamente interior e exterior, mental e físico. Como nos diz ainda o filósofo francês, “com a individualização extrema do mundo acentua-se a distância em relação a si-mesmo assim como a busca de uma felicidade que teme não alcançar os seus fins” (*Ibid.*: 199).

Ponderando a presença (e persistência) do amor nas sociedades contemporâneas dominadas pelo espírito consumista e materialista, Lipovetsky refere que “se o utilitarismo comercial progride o mesmo acontece com a *sentimentalização* do mundo” (Lipovetsky, 2012: 40). Deste modo, para o pensador francês, “a comercialização dos modos de vida não implica de maneira nenhuma a desqualificação dos valores afetivos e desinteressados” (*Ibid.*: 41), apesar do triunfo contemporâneo do individualismo:

Longe de ser um arcaísmo, a valorização do amor é correlato da cultura da autonomia individual que rejeita as prescrições coletivas que negam o direito à busca pessoal da felicidade. Com a dinâmica da individualização, cada um quer ser reconhecido, valorizado, preferido a qualquer outro, desejado por si mesmo e não assimilado a um ser anônimo e «cambiável». Se damos muito valor ao amor é, entre outros, porque ele responde às necessidades narcísicas dos indivíduos pendentes da valorização de si como pessoa singular. (Lipovetsky, 2012: 41)

Analisando com cuidado esta passagem de *A sociedade da decepção*, é importante, em primeiro lugar, chamar a atenção para expressões como “cultura da autonomia individual” (Lipovetsky, 2012: 41) e “dinâmica da individualização” (*Ibid.*: 41) que, segundo o autor, caracterizam a sociedade de (hiper)consumo contemporânea (que ele apelida frequentemente de “hipermoderna”).⁷² Para Lipovetsky, a lógica da individualização que caracteriza as nossas sociedades relaciona-se intimamente com as “necessidades narcísicas dos indivíduos pendentes da valorização de si como pessoa singular” (*Ibid.*: 41). A valorização do amor e a sentimentalização das experiências são, pois, consequência da crescente valorização da esfera privada, da ambição da realização pessoal. Como nos diz o autor, no mundo individualista contemporâneo, é ambição pessoal de cada um “ser reconhecido, valorizado, preferido a qualquer outro, desejado por si mesmo e não assimilado

⁷² Sobre a noção de individualismo, cf. página 202 do presente capítulo.

a um ser anónimo” (*Ibid.*: 41). Poderíamos dizer que, nos nossos dias, a ideia de suprema felicidade é o desejo de se sentir especial perante si mesmo e perante os outros, de ser aceite e de se aceitar a si mesmo tal como se é, o que faz com que, de alguma forma, o indivíduo sinta que (ainda) há uma razão para existir, um propósito para a sua vida, e que a felicidade não é uma mera miragem. Talvez seja, por exemplo, esse um dos aspetos da viagem de Bloom, esse desejo secreto (ainda que não demasiado eufórico) de encontrar algo (ou mesmo alguém) que possa ainda fazer sentido no percurso de vida de Bloom, um desejo que, como vemos no final, é gorado, ou pelo menos, adiado. Como, de resto, vimos também, esse objetivo de derradeira e duradoura felicidade é, para o ser humano, sempre colocado em termos de futuro, sempre demasiado longínquo para ser atingido, sempre ilusório, como se percebe na parábola que o narrador do texto de Tavares conta logo no início da obra, e que nos fala de um homem “que corre em direcção/ a uma linha imaginária” (Tavares, 2010: 33), sabendo “que deve correr sempre, sem parar,/ mas não o suficiente para alcançar o objetivo./ Eis a história – acabou” (*Ibid.*: 33).

Zygmunt Bauman, na sua ampla reflexão em torno do período pós-moderno e suas principais características, refere que “A desfazagem entre estados de felicidade desejáveis e aqueles efetivamente alcançados resulta no crescente fascínio com as seduções do mercado e a posse de mercadorias” (Bauman, 1999: 277). Enquanto o homem contemporâneo é, assim, subtilmente alienado pelo poder sedutor da cultura consumista, que lhe promete felicidade sempre renovada e a preços cada vez mais baixos, “as estruturas políticas e sociais permanecem incólumes e intactas” (*Ibid.*: 277). Como defende o autor, “As ambições privatizadas predefinem a frustração como um assunto igualmente privado, singularmente incapaz de se transformar em uma queixa coletiva” (*Ibid.*: 277). Por esta razão, Bauman caracteriza este momento histórico como um momento em que “toda dissensão possível é (...) de antemão despolitizada, dissolvida em ansiedades e preocupações ainda mais pessoais e dessa forma desviada dos centros de poder social para os fornecedores privados de bens de consumo” (Bauman, 1999: 277). O que encontramos nestas palavras de Bauman é, pois, a ideia, presente em Lipovetsky e explorada por Gonçalo M. Tavares em *Uma Viagem à Índia*, de que o homem contemporâneo vive desligado e distanciado dos centros de decisão política, não se envolvendo neles, preferindo manter uma apática (e mesmo apátrida) distância das questões sociais e políticas. Para estes autores, o mundo contemporâneo encontra-se dominado por um inevitável e definitivo tédio de existir, uma irremediável apatia e uma

distância acrítica que é preciso contrariar. O recurso ao ato de leitura de um livro impõe, pois, de acordo com Gonçalo M. Tavares, uma pausa necessária no mundo frenético e caótico em que vivemos, e acaba por ser uma boa forma de exercitar a lucidez e o espírito crítico necessários para combater a indiferença, a ausência e a alienação do homem do século XXI relativamente à urgência dos problemas que o rodeiam.

2. A posição no mundo do herói Bloom: reflexões sobre um individualista contemporâneo

Neste último ponto do terceiro e último capítulo do nosso trabalho, iremos abordar as noções de individualismo e a sua relevância para a compreensão da natureza da personagem Bloom, um homem do século XXI com uma história “entre tudo e nada, ao mesmo tempo trivial e sublime” (Lourenço, 2010: 17). Centraremos, portanto, a nossa atenção na personagem principal do texto de Tavares e no seu percurso identitário (ou melhor, no seu percurso de transformação identitária). Procederemos a uma caracterização deste herói individualista, através de uma abordagem filosófica do conceito de individualismo. Iremos igualmente falar da viagem à Índia do protagonista no início do século XXI – abordando a noção de viagem comercial *vs.* viagem de descobertas, e de viagem *vs.* percurso –, procurando traçar o seu percurso identitário no mundo globalizado contemporâneo (o homem como turista, *flanêur* e vagabundo, a partir das abordagens propostas por Zygmunt Bauman). Importante será também esclarecer o que, na viagem de Bloom, pode ser considerado como “fuga” e relacioná-la com a vivência contemporânea na qual o homem está em permanente trânsito, nunca se fixando e escapando sempre a categorizações, rótulos e identidades estanques.

2.1. Bloom: “herói de tudo como nada”

Ocupar-nos-emos, então, mais especificamente, do protagonista de *Uma Viagem à Índia*, Bloom, o individualista que parte de Lisboa em direção à Índia, em busca de sabedoria e esquecimento, após os acontecimentos trágicos que motivaram a fuga do seu país de origem. Em traços largos, este é, pois, o fio condutor da efabulação que Gonçalo M. Tavares nos apresenta, sob a forma de uma narração épica inspirada no modelo estrutural sugerido por *Os Lusíadas*.

A expressão “herói de tudo como nada” (Lourenço, 2010: 15), usada como título deste momento do nosso trabalho, é da autoria de Eduardo Lourenço, que, no seu prefácio à obra de Gonçalo M. Tavares, ilumina alguns traços essenciais de Bloom, uma personagem singular, inspirada, como vimos já, num “nome de uma herança literária moderna” (Mexia, 2010), o outro Bloom, irlandês, personagem principal de *Ulysses*, epopeia modernista de

James Joyce escrita no início do século XX. A expressão “de tudo como nada” (Lourenço, 2010: 15) é igualmente usada pelo autor para se referir à viagem do “herói-anti-herói” (*Ibid.*: 17) Bloom, descrita como sendo “entre tudo e nada, ao mesmo tempo banal e sublime” (*Ibid.*: 17). A partir deste pormenor podemos, então, arriscar a conclusão de que, na narrativa de Gonçalo M. Tavares, percurso e personagem são indissociáveis, tornando-se impossível analisar de forma independente Bloom e a sua jornada em direção à Índia. Bloom apenas existe para nós, leitores, enquanto viajante, enquanto homem que se move num itinerário em direção a um destino, com objetivos específicos. Nesta obra, é a viagem que define Bloom, é através das suas ações e pensamentos ao longo da experiência da viagem que conhecemos a personagem e são as circunstâncias da própria jornada que nos vão desocultando as características identitárias do protagonista enquanto individualista do século XXI. Por outro lado, poderemos igualmente afirmar que são as circunstâncias da vida de Bloom, o que lhe aconteceu e acontece, que ajudam a definir as características da sua aventura rumo à Índia. É, pois, exatamente essa a reflexão que, neste capítulo final do nosso trabalho, pretendemos aprofundar, abordando, em simultâneo, a ideia de viagem e as características de Bloom enquanto viajante do dealbar do século.

Começaremos por visitar o prefácio de Eduardo Lourenço, procurando salientar o que este nos diz acerca da personagem Bloom e da sua aventura no início do século XXI. Bloom é o timoneiro da embarcação solitária que Gonçalo M. Tavares nos mostra em *Uma Viagem à Índia*. Contando apenas consigo próprio e decidindo apenas pela sua própria cabeça, Bloom parte de Lisboa em direção à Índia. Como afirma Eduardo Lourenço, a ida de Bloom à Índia, no ano de 2003, consubstancia-se “subvertendo o sentido da viagem canónica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção” (Lourenço, 2010: 14). A aventura de Bloom é, então, “a travessia e o confronto, ao mesmo tempo intemerato e burlesco, desse caos (...) para encarar a sério o seu paradoxal enigma” (*Ibid.*: 14). Vejamos do que se fala nesta densa passagem de Lourenço: a viagem de Bloom é vista como “aventura da ilusão”, “epopeia luminosa da decepção” e ainda “a travessia e o confronto (...) desse caos”, entendido como “paradoxal enigma” da contemporaneidade. Como vimos no ponto anterior, esta ‘epopeia da decepção’ relaciona-se intimamente com o diagnóstico de Gilles Lipovetsky acerca das “sociedades hipermodernas (...) como sociedades de *inflação decetiva*” (Lipovetsky, 2012: 27), sociedades em que nada nem ninguém parece ser capaz de “escapar à escalada da decepção” (*Ibid.*: 28), resultante das

expetativas cada vez mais altas e quase que impostas ao indivíduo contemporâneo. Como nos diz o pensador francês, “quanto mais as exigências de ser melhor e de viver melhor aumentam, mais se abrem as avenidas do desapontamento” (*Ibid.*: 28).

Lourenço fala ainda em subversão da viagem canónica do Ocidente e um confronto que caracteriza como simultaneamente “intemerato e burlesco” (Lourenço, 2010: 14). Destaquemos a ideia da subversão e do burlesco, elementos que poderemos encontrar em variadíssimos textos paródicos que acompanharam a produção artística e literária desde o início dos tempos e sobre os quais já falámos ao longo do segundo capítulo do nosso estudo. O que nos diz então Lourenço é que esta obra de Gonçalo M. Tavares se insere numa tradição que sempre procura mostrar o outro lado dos fenómenos, desviando o ângulo de visão e fazendo uso da subversão paródica como forma de olhar para o mundo em que se insere e que pretende investigar, analisar e comentar através da ficção.⁷³ Daí que, contrariamente ao protótipo do poema épico com raízes na Antiguidade Clássica, encontremos em Gonçalo M. Tavares, a (des)ilusão, a decepção, a melancolia, o caos, o paradoxo e o enigma – elementos que, como vimos anteriormente, diversos autores identificam como característicos da sociedade em que presentemente vivemos.

Em *Uma Viagem à Índia*, encontramos uma personagem que, confundindo a sua natureza com a da própria viagem, demonstrando uma “consciência aguda da sua ficcionalidade, navega e vive entre os ecos de mil texto-objectos do nosso imaginário de leitores” (Lourenço, 2010: 13). De acordo com Lourenço, essa personagem ficcional, de nome e espírito já célebre e literário, vai, de forma ao mesmo tempo intemerata e burlesca, lançar-se numa viagem a uma Índia diferente da do Gama e de Camões (não a pretendendo, no entanto, superar, como intentou Fernando Pessoa em *Mensagem*): nesta viagem “que a razão ainda permite” (Tavares, 2010: 30), Bloom irá regressar desiludido e desalentado, mas com a confirmação do que já sabia: que já não existem mais viagens de descoberta, redentoras ou de salvação/purgação, que estão extintos, na terra, os paraísos livres de todos os males e vícios. Bloom encontra na Índia precisamente o mesmo lado negativo do Ocidente, corporizados na figura de Shankra e dos seus companheiros/conselheiros.⁷⁴ Esta

⁷³ A propósito do fenómeno da paródia, cf Capítulo II do presente trabalho.

⁷⁴ A este respeito, existe uma ligação com o seguinte verso de “Opiário” escrito pelo heterónimo pessoano Álvaro de Campos, onde se reflete acerca do facto da vida humana ser a mesma em todo o lado, no Ocidente ou no Oriente: “Eu acho que não vale a pena ter/ Idó ao Oriente e visto a Índia e a China./ A terra é semelhante e pequenina/ E há só uma maneira de viver” (Campos, 2002: 61). Nesta passagem, Campos conclui, como o

é, assim, uma tentativa de viajar ao (re)encontro de um ontem que já não existe, mas do qual ainda não nos conseguimos libertar, como refere Eduardo Lourenço, quando nota que “todas as viagens são sempre um regresso ao passado de onde nunca saímos” (Lourenço, 2010: 15). Esta frase de Lourenço evidencia claramente a relação que estabelecemos na contemporaneidade com o nosso passado e que continua a alimentar as nossas (vãs) esperanças, tal como aconteceu com o Bloom que partiu de Lisboa. Vivemos sempre num tempo que já foi, sempre numa ilusão (consciente), que não nos conseguimos esquecer, apesar de todas as evidências em contrário que o presente se encarga de confirmar. Essa é, pois, a melancolia contemporânea de que se traça, neste livro de Tavares, um itinerário.

Por isto mesmo, Lourenço apelida Bloom de “primeiro não-viajante consciente da ficcionalidade de todas as buscas do Graal” (Lourenço, 2010: 15), que se faz acompanhar, “na ausência de musa, [do] que ele chama «a velha ironia», «que por vezes utiliza[rá] para evitar rir às gargalhadas ou chorar»” (*Ibid.*: 15). A referência ao “primeiro não-viajante” remete-nos, desde logo, para o carácter ficcional da sua Aventura – nós sabemos e ele sabe que não viaja *de facto*, uma vez que é apenas uma personagem de ficção inspirada em outra personagem de ficção, sem existência real, e assim abertamente assumida (dentro e fora da narrativa), tanto pelo autor, quanto pela própria personagem. Tavares, em entrevista a Pedro Mexia, lança uma afirmação neste sentido, ao dizer-nos que tudo o que se passa nesta viagem poderá tratar-se, no limite, de um sonho, o que nos leva a pensar, desde logo, nas viagens em sonhos de Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*. Na frase de Lourenço, são ainda avançadas duas características específicas que diferenciam o Bloom de Gonçalo M. Tavares de outras personagens heróicas: Bloom é alguém que não é ingénuo, pois está consciente da ilusão das buscas quiméricas de salvação prometida, nas quais muitos dos crentes heróis do passado se lançaram. Como tal, a personagem Bloom faz-se acompanhar da ironia contemporânea que serve para manter a distância ideal em relação aos acontecimentos que observa sempre de forma atenta, de longe, sem nunca se envolver demasiado.⁷⁵

fará Bloom no final da sua aventura, que não terá valido a pena a longa viagem, uma vez que foi ao encontro do que já conhecia – Bloom fala-nos do encontro com a “matéria que já conhecia” (Tavares, 2010: 453) –, voltando para casa desiludido, desencantado mas resignado, com o tédio reforçado, tal como Campos que, de modo análogo, refere que “volt[a] à Europa descontente e em sortes/ De vir a ser um poeta sonambólico” (Campos, 2002: 62).

⁷⁵ Em suma, nem rindo, nem chorando – aceitando tudo com uma passividade e uma indiferença que Lipovetsky, pelo lado negativo, relaciona com o indivíduo pós-moderno.

Para Eduardo Lourenço, “Bloom é «o» herói do que vê e, o que vê e o que o vê a ele, nunca existiu assim” (Lourenço, 2010: 18). A novidade da narrativa de Tavares reside no facto de se tratar de um relato contemporâneo, em forma de epopeia, que assinala, ao mesmo tempo, a negação do épico na contemporaneidade, ou a constatação da sua ausência, algo que, como acontece com Bloom na sua aventura, o próprio autor já suspeitava. Daí que a busca de Bloom seja também ela nova – e, como as de outrora, impossível. Diz-nos Lourenço que “o herói vai à Índia procurando «sabedoria» e «esquecimento», isto é, tudo o que o Ocidente nunca teve e não desejou” (*Ibid.*: 18). Não se trata, por isso, de uma “excursão mística” (*Ibid.*: 18), uma vez que “os deuses não são o assunto de Bloom” (*Ibid.*: 18). Não sendo, portanto, nem crente, nem místico, Bloom encontra-se totalmente imerso na chamada incredulidade pós-moderna, o cepticismo tão característico da contemporaneidade que rejeita as metanarrativas legitimadoras de outrora. Apelidando a aventura de Bloom de “negrura absoluta” (*Ibid.*: 19) e ainda “cruel e tónica Viagem” (*Ibid.*: 19), Lourenço fala-nos do olhar de Bloom que revisita as ilusões, os mitos e as ficções que nos criaram, operando com visão de anatomista uma desmistificação plena de ironia, típica da maneira de ver e viver nestes tempos pós-modernos.

Na sua caracterização da personagem Bloom, Lourenço ensaia também uma comparação com a figura mitológica de Édipo. O ensaísta diz-nos, então, que “Bloom é um Édipo que não está disposto a vazar os olhos por um pecado de que não é sujeito” (Lourenço, 2010: 19). Recorrendo, uma vez mais, à definição avançada pelo *Dicionário de Símbolos*, o ato de se cegar significa que Édipo não assume o seu pecado, rejeitando-o (Chevalier, 1982: 277): “Este gesto (...) é ao mesmo tempo o símbolo da recusa definitiva de ver. O olhar interior cega-se. A culpa é recalcada em vez de ser sublimada” (Chevalier, 1982: 277). Nesta entrada do *Dicionário*, avança-se com uma explicação do símbolo da figura de Édipo, a partir de uma renovada leitura de Paul Diel, que interpreta esse mito de forma positiva, em especial no que diz respeito à atitude que Édipo demonstrou até ao momento da sua morte, por arrependimento. Parafrazeando Diel, Chevalier e Gheerbrant dizem-nos: “Símbolo da alma humana e dos seus conflitos, símbolo do homem nervoso capaz de errar e se emendar, Édipo, assustado pela sua fraqueza para a queda, mas extraindo desta mesma queda a sua força de elevação, acaba por desempenhar o papel do herói-vencedor (DIES, 149-170)” (*Ibid.*: 277). No caso de *Uma Viagem à Índia*, Lourenço poderá querer dizer que Bloom se identifica com Édipo, aludindo ao facto de Bloom ter matado o próprio pai (como ato de

vingança), feito que a própria personagem admite, sem dramas, nem arrependimentos. Consideramos, no entanto, não ser possível uma completa indentificação entre as duas figuras, uma vez que a situação de Bloom e as circunstâncias descritas no mito de Édipo não são, de todo, as mesmas. O mesmo autor afirma que os pecados são da humanidade, e que Bloom não os cometeu, daí não vazar os olhos em arrependimento, procurando, assim, fugir à responsabilidade. Bloom foge, sim, das consequências do seu crime, não negando esse facto, nem parecendo dele arrepender-se. O que Lourenço querará afirmar com esta comparação é que Bloom, ao contrário de Édipo, não se arrepende, sendo que a sua fuga não se deve ao seu arrependimento, mas simplesmente para que não seja apanhado. A viagem em direção à idealizada busca de sabedoria e esquecimento é motivada por uma fuga a um crime horrendo que a personagem perpetrou por vingança. Ao dizer-nos que Bloom não é o sujeito do pecado em questão, Lourenço pretende afirmar que nada do que Bloom fez é digno de culpa (uma vez que foi resposta a um ato cruel?) e que Bloom não será responsável pela maldade própria do ser humano que age desta forma intempestiva (já presente na literatura desde os relatos épicos de Homero). No entanto, poderemos aqui também arriscar a formulação de um juízo de valor quanto à (falta de) carácter heroico por parte de Bloom, uma vez que este, em lugar de se sentir arrependido, como Édipo (que foge mas depois se redime no momento da sua morte), ou de arcar com as consequências, salvando a honra, como os heróis épicos de Homero e Virgílio, e mesmo o herói moderno de Joyce, que age sempre de forma honrada e respeitosa (talvez até demasiado), foge das responsabilidades, não por uma, mas por duas ocasiões. Mesmo o suicídio de Bloom, que é sugerido no final como possibilidade, que poderia, à semelhança do que acontece com Édipo, redimir um pouco os seus atos mais reprováveis, não chega a acontecer, permanecendo, no entanto, o vazio, a indiferença, a melancolia e o tédio, males tão comuns neste nosso século de exageros e excessos, a todos os níveis violentos e opressivos. Por outro lado, também poderemos pensar que Lourenço, com esta comparação, procurou referir-se ao facto, também certo, de que Bloom não fecha os olhos aos males que testemunha, não fecha os olhos à sua própria culpa enquanto ser humano, uma vez que, apesar de fugir dos crimes que perpetrou, não os nega (ainda que não se mostre arrependido). Esta é, pois, a natureza complexa do homem contemporâneo, que já não é o homem ingénuo do passado, ao ponto de querer redimir-se dos seus males com a própria morte – o homem contemporâneo já não pensa assim e, apesar de não negar os males, apesar de não fechar os olhos aos crimes que comete, não deseja

sacrificar-se e morrer pela sua honra, como acontecia nos heróis retratados na tradição épica clássica.

No entanto, apesar da queda, e ao contrário da explicação do mito de Édipo avançada por Paul Diel, Bloom não é um “herói-vencedor” (Chevalier, 1982: 277). Teremos mesmo dúvidas quanto ao seu heroísmo, podendo facilmente considerá-lo herói como sinónimo de “protagonista” de obra de ficção, mas não no sentido de detentor de heroicidade ou de traços heróicos excepcionais, como os heróis protagonistas das epopeias à maneira clássica.⁷⁶ O próprio Gonçalo M. Tavares e o narrador da viagem de Bloom colocam, por diversas ocasiões, pontos de interrogação a respeito das características heróicas do protagonista, como tivemos já oportunidade de mencionar no segundo capítulo do nosso trabalho. Novamente de acordo com Paul Diel, Édipo encontra na queda “a sua força de elevação” (Diel, *apud* Chevalier, 1982: 277), uma vez que nesse preciso momento se apercebe do seu pecado. No caso do homem contemporâneo, como Bloom ou o senhor Calvino de Gonçalo M. Tavares, não há qualquer momento de elevação como na interpretação do mito de Édipo por Paul Diel, mas também não existe submissão, nem desencorajamento. Como vimos na pequena história de *O Senhor Calvino*, há sempre uma maneira de forma a poder “chega[r] ao chão, impecável” (Tavares, 2006: 9) após a queda.⁷⁷ Existe, pois, no homem contemporâneo uma característica que o torna intrinsecamente paradoxal: tal como a personagem Bloom, as atitudes do ser humano do século XXI em relação ao mundo que o rodeia podem afigurar ser, por um lado, frias, calculistas e precavidas ou, por outro, simplesmente indiferentes, despreocupadas e distantes.

Num outro momento do seu texto, Eduardo Lourenço estabelece uma comparação entre a personagem Bloom e outra figura mitológica: Orfeu. Lourenço refere, então, que o (nosso) herói do século XXI “não desce aos infernos para resgatar, como o incauto Orfeu, a Eurídice, que perdeu por culpa paterna. Por sua causa matou o seu próprio pai. E esse é o «motivo», a causa original da sua viagem” (Lourenço, 2010: 19). De facto, a viagem de

⁷⁶ A propósito desta questão, diz-nos Gonçalo M. Tavares a respeito da sua personagem, comparando-a com uma outra de Jacques Tati: “Esta personagem Bloom está com os pés na terra mais baixa. De facto, não se distingue dos outros em nenhuma particularidade excepcional. Só se distingue porque olhamos para ele. Porque o narrador foca o olhar nessa personagem e tenta segui-la. Mas o narrador poderia fixar-se noutra personagem. É protagonista não porque é uma personagem grandiosa. É como se tivesse sido empurrado para o centro da cena, sem saber porquê. Como uma personagem à Jacques Tati que, sem saber bem como, abre uma porta e subitamente está no centro do palco. E a partir daí, cada um dos seus gestos, até o mais mesquinho, é seguido pela narrativa” (Mexia, 2010).

⁷⁷ Cf. ponto 1.1 do presente Capítulo do nosso trabalho (pp. 174-175).

Bloom é, como vimos, antes de tudo, uma fuga: o herói de Tavares foge a duas tragédias que aconteceram na sua vida, sendo que a segunda (o parricídio) foi consequência da primeira (homicídio da amada Mary, às mãos do pai do protagonista). Deste modo, segundo Lourenço, Bloom, ao contrário do que acontece no mito de Orfeu, não desce aos infernos, não havendo, portanto, qualquer viagem ao Reino dos Mortos, como era igualmente comum nos poemas épicos da Antiguidade. Como vimos, aliás, no ponto anterior, Bloom, individualista do século XXI, vive (n)o inferno do dia-a-dia, sem que isso o alarme demasiado. Apenas relata o ocorrido quase como se de meros factos se tratassem, como acontecimentos que (quase) não lhe dissessem respeito. Apesar de admitir a dificuldade que seria “esquecer duas vezes” (Tavares, 2010: 192) as tragédias que viveu, o narrador informa-nos que Bloom deseja apenas olhar em frente, esquecer o que passou: “(...) O Inverno/ prossegue e é independente do local/ para onde direccionamos os olhos./ Fazia frio, sempre fez frio; e agora continua./ A vida é isto,/ mas Bloom sonhava que na Índia/ pudesse ser diferente” (*Ibid.*: 193).

Analisemos, então, o mito de Orfeu, de forma a tentar perceber outras possíveis ligações com a personagem de Gonçalo M. Tavares. Uma vez mais, iremos socorrer-nos do *Dicionário de Símbolos*, onde se refere que, “num plano superior, [Orfeu] representaria a procura de um ideal, ao qual se sacrifica apenas por palavras e não na realidade” (Chevalier, 1982: 490). No caso de Bloom, não existe já a ilusão de um ideal na época contemporânea, como neste mito grego. Existe, no entanto, algo semelhante entre os dois no que diz respeito à procura de um ideal, que o narrador de *Uma Viagem à Índia* apelida de “impossível: encontrar a sabedoria enquanto foge,/ fugir enquanto aprende” (Tavares, 2010: 42). Adquirir sabedoria e esquecimento no mesmo movimento são, então, o ideal a alcançar por Bloom na sua viagem de fuga em direção à Índia, ainda que tal não aconteça com a mesma ingenuidade de outrora. Bloom, com humor, diz também ao parisiense Jean M, no momento em que o encontra pela primeira vez em Paris, que procura “uma mulher ou algo que me faça deixar/ de a procurar. Não sei se me entende./ A sabedoria, enfim. E chegar à Índia” (*Ibid.*: 103).⁷⁸ O que é certo é que, tal como acontece a Orfeu, o propósito inicial de Bloom com a sua viagem não chega a ser concretizado, observando-se, a partir desse momento de desilusão,

⁷⁸ Já anteriormente, os dois homens durante a viagem de barco entre Londres e Paris ironizavam e gracejavam com estes seus objectivos: “Se em Paris não as encontrares juntas/(...) pelo menos com uma delas te cruzarás. E uma pode levar-te à outra./ Claro que é menos provável/ uma mulher levar-te à sabedoria/ que ao seu quarto, disseram a Bloom,/ mas se por um extraordinário acaso tal acontecer,/ não te esqueças de a relembrar: o quarto, primeiro/ o quarto. E Bloom sorriu” (Tavares, 2010: 99, 100).

a verdadeira queda da personagem e a consciência resignada de que nada mais é possível fazer para contrariar o tédio que, como um nevoeiro impenetrável, acabou por baixar à terra e se instalou em definitivo (apesar da esperança, sempre teimosamente viva, no amor de uma mulher).

Ainda de acordo com o *Dicionário* de Chevalier e Gheerbrant, o mito de Orfeu “simbolizaria a falta de força de espírito” (Chevalier, 1982: 490), uma vez que “Orfeu não consegue escapar à contradição das suas aspirações, ao sublime e às banalidades” (*Ibid.*: 490). Existem, aqui, de novo, alguns paralelismos que podemos traçar em relação a Bloom e à sua viagem, plena de contradições, navegando entre aspirações sublimes e motivações banais. Também nesta personagem do século XXI existem elementos que aparentemente se contradizem, a começar, desde logo, por aquilo que define os objetivos da sua busca: a sabedoria, por um lado, e o esquecimento, por outro (assim como nas ações de ‘fugir/esquecer enquanto aprende’ e ‘aprender enquanto foge/esquece’). Relativamente à viagem, também se afirma que Bloom pretende um “tédio surpreendente” (Tavares, 2010: 52), uma alegria nova “que misturasse prazeres/ de animal doméstico alimentado em prato/ com os de animal selvagem e bruto (...)” (*Ibid.*: 52). Uma outra contradição relativamente aos objetivos da busca de Bloom encontra-se anunciado nas estâncias 33 e 34 do Canto II, nas quais se afirma que “Bloom por vezes fala de uma mulher que o fizesse/ discursar apenas em versos escritos (...)” (*Ibid.*: 85), “outras vezes fala da procura de uma alegria íntima,/ não pornográfica (...)” (*Ibid.*: 85), “uma alegria mística/ que não resulte num naufrágio. (...) Enfim, uma alegria espiritual mas que exista” (*Ibid.*: 85). Como vemos, existe nas intenções de Bloom uma reveladora junção entre o banal e o sublime, dois opostos que tendem a confundir-se constantemente ao longo de toda a epopeia de Tavares, contribuindo assim para a natureza indecisa e indefinida da personagem Bloom, e que deixam, no final de contas, o nosso protagonista inevitavelmente perdido, de mãos vazias, entediado e esquecido, como refere, por fim, o narrador da aventura de Bloom: “E eis que aqui vai/ um homem que amou, sofreu e matou: quem o quer/ ouvir? Ninguém. E a noite intensa prossegue” (*Ibid.*: 455).⁷⁹

⁷⁹ Importa lembrar que este movimento que eleva o banal à condição de sublime (e vice-versa) é característico do ato de subversão paródica que Gonçalo M. Tavares aqui opera em relação ao género épico, seguindo, para tal, o exemplo de *Ulysses*, de James Joyce. A união entre o banal e o sublime encontra-se desde logo anunciada na estância 11 do Canto I, no momento em que o narrador afirma que “é indispensável tornar conhecidas acções terrestres/ com o comprimento do mundo e a altura do céu,/ mas é importante também falar do que não é assim/ tão longo ou alto” (Tavares, 2010: 32). Nas palavras de Eduardo Loureço, a viagem de Bloom “é entre tudo e nada, ao mesmo tempo trivial e sublime, mas hiper-consciente do seu carácter desesperado, da sua necessidade,

De acordo com Eduardo Lourenço, esta viagem serve então para Bloom expiar os seus pecados (Lourenço, 2010: 19). No entanto, quando Bloom chega finalmente ao seu destino, com a ilusão de uma Índia que não vem no mapa, mítica e irreal, apercebe-se de que nada é como imaginou. Nesse momento, a visão idílica do “continente onde a religião não é uma crença mas o ar que se respira” (*Ibid.*: 19) cedo se dissipa no encontro com o sábio charlatão (ou charlatão sábio) Shankra. A partir desse momento, Bloom confirma a sua desilusão perante a ubiquidade e universalidade do mal ao aperceber-se de que não existe, no mundo, nenhum lugar ingénuo ou inocente, nenhuma Terra Prometida ou mesmo mítica, como antes fora a Índia para os ocidentais que a encontraram (e, de certo modo, ajudaram a idealizar). Como nos diz Lourenço, nesse momento do encontro com uma Índia que não corresponde à visão idealizada pelo Europeu, uma Índia com os mesmos males e vícios das outras regiões do mundo, Bloom descobre “que os seus «gurus» são vulgares e suspeitos vendedores de ilusões como todos os outros” (*Ibid.*: 20).

2.2. Bloom, “o errante *des-orientado*”: entre Fernão Mendes Pinto e Fernando Pessoa

Gostaríamos agora de olhar mais atentamente para algumas comparações que alguns críticos literário têm estabelecido entre o protagonista de *Uma Viagem à Índia* outras figuras do mundo da literatura portuguesa, como Fernão Mendes Pinto e *Peregrinação*, Fernando Pessoa, bem como dois os seus heterónimos, Bernardo Soares, com o *Livro do Desassossego* (que, aliás, já fomos ensaiando em momentos anteriores neste mesmo trabalho), e Álvaro de Campos, em especial no seu poema “Opiário” (1915). Consideramos, pois, que estas comparações nos irão ajudar na caracterização do perfil da personagem Bloom, acrescentando à nossa análise pontos de vista diferentes que nos façam olhar para a natureza da personagem desde outro prisma.

Quanto à comparação com o autor e protagonista de *Peregrinação*, Miguel Real diz-nos que “Bloom não é o anti-Gama de 2010, porque para se ser anti-herói é preciso acreditar que o heroísmo faz sentido, e para Bloom não faz sentido, Bloom é o errante *des-orientado* Fernão Mendes Pinto do princípio do século XX” (Real, 2010: 11). Neste contexto,

da sua in-transcendência transcendente”, protagonizada por um “herói-anti-herói num mundo e num tempo onde os ícones são mais visíveis que os «homens»” (Lourenço, 2010: 17).

“desorientado” identifica, justamente, alguém que perdeu o Oriente e tenta, no presente, reencontrá-lo, através de uma viagem de redescoberta do caminho certo para a sua (renovada) existência, uma busca que, historicamente, sempre passara pelo Oriente, de uma forma ou de outra.⁸⁰ No seguimento desta ideia de desorientação, poderemos identificar ainda outra semelhança entre os protagonistas das suas obras no que diz respeito às intenções para realização da viagem: ambas as personagens iniciam a sua viagem rumo ao Oriente com uma fuga após um acontecimento traumático. Se não vejamos: em *Peregrinação*, Mendes Pinto fala-nos de uma fuga apressada, depois de algum facto trágico – identificado pelo autor apenas de forma muito vaga, dizendo: “(...) havendo ano e meio (...) que eu estava ao serviço desta senhora, me sucedeu um caso que me pôs a vida em tanto risco que para a poder salvar me foi forçado sair-me naquela mesma hora de casa, fugindo om a maior pressa que pude” (Pinto, 1995: 20). No caso de Bloom, vimos já que este foge, também sozinho, após as tragédias pessoais que sobre ele se abateram, ficando, a partir desse momento, tal como Fernão Mendes Pinto, entregue à sua sorte, sem contar com a ajuda de ninguém, agindo sempre pela própria cabeça, forjando o destino à medida que avança.⁸¹ Entre os dois percursos narrativos encontraremos, possivelmente, alguma semelhança com algumas aventuras caricatas, das quais ambas personagens se desenvencilham, por vezes de forma cômica e pícara. Com efeito, alguns momentos de *Uma Viagem à Índia* contêm algo do espírito picaresco, burlesco e cômico de alguns episódios relatados por Fernão Mendes Pinto, como a situação da tentativa de assalto de que Bloom é vítima assim que pisa Londres, logo nos primeiros Cantos da obra. Neste episódio caricato, destacamos a forma curiosa que Bloom encontra para, quase sem querer, se livrar dos londrinos que o perseguiam e lhe planeavam uma emboscada (um episódio que se assemelha ao d’*Os Lusíadas*, no qual a

⁸⁰ Isso mesmo pretende dizer-nos Eduardo Lourenço, no seu Prefácio à obra de Tavares, em três frases lapidares que importa aqui transcrever: “Quando chegámos à Índia (...), há muito que ela era para o Ocidente a porta aberta e misteriosa para uma quietude capaz de nos curar do nosso demoníaco desassossego” (Lourenço, 2010: 14); “Para nós, todas as viagens são «viagens à Índia», e não é o menor dos seus desafios e atrevimentos que o Gonçalo M. Tavares nos proponha repetir a viagem arquétipo à terra onde realidade e sonho se confundem, subvertendo o sentido da viagem canónica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção” (*Ibid.*: 14); “*Uma Viagem à Índia* não recomeça em tempos outros a eterna busca do Oriente, de todos os Orientes onde o Gama já aportou por nós, mas tenta a proeza mais temerosa, a da re-escrita da aventura verbal onde ela está consagrada, como a de Homero para Joyce” (*Ibid.*: 15).

⁸¹ A propósito da noção clássica de Destino, o narrador da epopeia de Tavares ironiza: “Mas os Destino foi (ultimamente) aperfeiçoado./ Agora o barco e o avião chegam a chão seguro/ por força da bússula mecânica, que normalmente/ funciona, ao contrário do Destino/ que por ser invenção antiga,/ já vai evidenciando cansaço/ e até incompetência” (Tavares, 2010: 38).

armada de Gama, logo de início, quase cai na armadilha montada pelos povo indígena de Moçambique, na primeira paragem da expedição lusa). Neste momento inicial da narração inicia-se a ofensiva dos quatro ingleses que “queriam roubar Bloom/ (a sua mala preciosa)/ ou mesmo, quem sabe, talvez matá-lo” (Tavares, 2010: 60). O conflito entre os londrinos e Bloom desenrola-se, então, com boa dose de humor e ironia, transformando-se toda a cena num quadro burlesco, no qual poderemos identificar traços de Fernão Mendes Pinto, nomeadamente no facto de Bloom se revelar alguém que se consegue desenvolver das situações, usando tanto o intelecto como a força, mostrando agilidade física e mental para perceber o perigo e, assim, poder escapar com vida.⁸² Como nos diz o narrador umas estâncias antes, a respeito desta característica do carácter da personagem: “Porém é claro que Bloom também não é uma obra-prima da ética./ Não sendo ladrão nem um cabrão traiçoeiro,/ também não é santo (provavelmente/ porque tal ainda não lhe foi útil).” (*Ibid.*: 57).⁸³

Miguel Real afirma, então, que apesar de a estrutura ser inspirada n’*Os Lusíadas*, o espírito da obra de Gonçalo M. Tavares é o da *Peregrinação*, uma vez que se aproxima do tom característico da narrativa anti-heroica do texto de Fernão Mendes Pinto. A esta perspectiva de Real, acrescentaremos a clara ligação à visão subversiva característica de *Ulisses*, e ainda, por vezes, ao desassossego e ao tédio que precede o sentimento de inevitável perda, característico das reflexões de Bernardo Soares. Este último é, igualmente, referido na leitura apreciativa que Maria Alzira Seixo faz da obra de Tavares, na qual afirma existirem, em *Uma Viagem à Índia*, “movimentos ascendentes, de teor progressista, para um sucesso que dá em malogro sem tragédia mas com certa noção de “intervalo” (“lixo ou intervalo”, dizia Bernardo Soares caracterizando o “desassossego”))» (Seixo, 2010: 15). Com efeito, este desassossego que surge na obra de Gonçalo M. Tavares é acompanhado por um sentimento de tédio, de apatia, ou como diz Maria Alzira Seixo, de “malogro sem tragédia” – noção que podemos ainda associar à noção de indiferença/apatia contemporânea

⁸² Diz-nos, ainda, o narrador: “Bloom tinha gestos belos que havia aprendido/ com a avó paterna, mas naquele instante/ decidiu usar os gestos rápidos e úteis que aprendera/ com a outra avó” (Tavares, 2010: 60). E relativamente à junção da força com a inteligência, no Canto II, estância 53, o narrador refere que “Sonha o excelente nadador Bloom/ em atravessar o mar em rapidez excelente/ e em estilo novo. Não crawl, bruços ou mariposa, mas/ apenas, e só, em estilo intelectual” (Tavares, 2010: 92) – ou como se diz na estância 54 do mesmo Canto, “Mas Bloom vai fazer coisas, não apenas palavras” (*Ibid.*: 93). Neste sentido, assemelha-se ainda ao Bloom de Joyce que fora, por sua vez, inspirado no carácter astucioso de Odisseu/Ulisses.

⁸³ Note-se, a ironia da expressão que Tavares coloca entre parêntesis, indicando que, no decurso das peripécias de Bloom ao longo da viagem, não iremos testemunhar qualquer gesto de bondade desinteressada que possa ser louvado enquanto tal, constituindo este aspeto igualmente uma vincada diferença entre o percurso desta personagem individualista do século XXI e os atos heroicos, ética e moralmente louváveis que sempre foram colocados em destaque pelos poetas épicos que os cantavam.

identificada por Lipovetsky, o “vazio sem trágico nem apocalipse” (Lipovetsky, 1983: 11). A estas poderemos ainda associar a expressão de Eduardo Lourenço que estabelece uma comparação entre *Uma Viagem à Índia* e Fernando Pessoa, afirmando existir no texto de Tavares “alguma sombra de Pessoa (...) mas sem lágrimas recalcadas” (Lourenço, 2010: 17), ou seja, sem arrependimentos nem sentido de desespero ou tragédia. Ainda a propósito da ligação a Fernando Pessoa, o ensaísta fala de “Bloom, o Ulisses do século XXI, «inteiramente ignorado dos antigos», como diria Pessoa, o nosso Bloom caseiro, também ele em busca das famosas «índias que não vêm nos mapas» (*Ibid.*: 16).⁸⁴

A propósito da noção de viagem mental referida por Tavares para descrever a aventura do seu Bloom, vem-nos à memória a noção das viagens mentais presente nas várias reflexões de Pessoa no *Livro do Desassossego* que, sob a máscara do seu semi-heterónimo Bernardo Soares, nos dá conta do seu conflito interior e do seu profundo tédio existencial. Também Bloom transporta consigo o tédio que, como vimos, nunca desaparece, nem mesmo depois da viagem realizada (ou sonhada). Com efeito, existem muitos textos do *Livro do Desassossego* nos quais Soares nos descreve viagens interiores, nomeadamente na série de apontamentos que surgem sob o título de “Viagem nunca feita” (I, II, III e IV). Estes textos associam, então, a viagem interior, ou a viagem sonhada, com o sentimento de tédio que, mesmo na viagem mental, nunca abandona o autor, tal como acontece com Bloom em *Uma Viagem à Índia*.

Vejamos, pois, o seguinte excerto, pertencente a uma série de fragmentos agrupados sob o título “Intervalo Doloroso” (Pessoa, 2008: 332): “Mas as paisagens sonhadas são apenas fumos de paisagens conhecidas e o tédio de as sonhar também é quase tão grande como o tédio de olharmos para o mundo” (*Ibid.*: 334). Em “[Viagem nunca feita?] (III)”, essa ligação entre o ato de viajar na mente e o sentimento incapacitante do tédio encontra-se ainda mais clara: “Levei de um lado para o outro, de norte para sul... de leste para oeste, o cansaço de ter tido um passado, o tédio de viver um presente, e o desassossego de ter um futuro. Mas tanto me esforço que fico todo no presente, matando dentro de mim o passado e o futuro” (*Ibid.*: 446). Em “Viagem nunca feita(II)”, encontramos ecos do sentimento de Bloom e a sua relação com a sua existência entediante. Bernardo Soares, ao descrever a sua

⁸⁴ Nesta passagem, Eduardo Lourenço glosa Fernando Pessoa e o célebre parágrafo final do ensaio “A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto Psicológico”, publicado na revista *A Águia*, que aqui transcrevemos: “E a nossa Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são constituídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente” (Pessoa, 2005: 397).

vida que oscila entre “o tédio de poder viver só o Real, e o tédio de poder conceber só o possível” (*Ibid.*: 445), vai ao encontro da ideia de que “nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de/ Bloom o nosso herói” (Tavares, 2010: 456).

Apesar da ausência de lágrimas identificada por Eduardo Lourenço em *Uma Viagem à Índia*, por oposição a Fernando Pessoa, o modo como a sociedade contemporânea não sabe lidar com o tédio é algo que preocupa Gonçalo M. Tavares, como nos diz o próprio em entrevista a Carlos Vaz Marques:

[O tédio] é um momento de espera em que aparentemente nada está a acontecer. É uma sensação de inutilidade. Mas a vida tem uma percentagem enorme de momentos em que nós estamos à espera. Se não soubermos lidar com isso, estamos a desperdiçar uma matéria fundamental. (Marques, 2010: 84)

Daí que exista, também em Bloom, quer a urgência da fuga às tragédias que o atingem repentinamente, como a necessidade de viajar para se afastar, na procura de esquecimento, sabedoria e do equilíbrio de um “tédio surpreendente” (Tavares, 2010: 52). Com efeito, depois de nos falar da sua busca de “uma alegria nova/ ou, se possível, várias” (*Ibid.*: 52), encontramos, na estância 65 do Canto I, a palavra “indecisão”, indecisão quanto ao caminho rumo à obtenção daquilo a que narrador chama de “melodia exacta” (*Ibid.*: 52), de que cada homem se julga portador.⁸⁵ Mas essa melodia é incerta e é, como ele também afirma, “perturbante problema de alma” (*Ibid.*: 52), de complexa resolução.

A ligação entre a viagem, a Índia e o tédio faz-se, também, de forma clara, através do heterónimo de Pessoa, o engenheiro naval Álvaro de Campos e o seu célebre “Opiário”. Neste poema, o sujeito poético refere a inutilidade da sua viagem à Índia e à China, visto a vida nessas paragens ser igual à que sempre conheceu, algo que também acontece no final da viagem de Bloom, no momento em que este se apercebe de que “encontrou a matéria que já conhecia” (Tavares, 2010: 453), em vez do Espírito que esperava. Deste modo, a mesmidade da vida, “semelhante e pequenina” (Campos, 2002: 61), mesmo depois da longa viagem, faz como que o sujeito poético afirme: “Moro no rés-do-chão do pensamento / E ver passar a Vida faz-me tédio” (*Ibid.*: 61). Tal como no caso de Bloom, o sujeito poético de “Opiário” pretende encontrar “um caminho, na terra,/ desconhecido da maioria” (Tavares,

⁸⁵ Para situar melhor esta reflexão, transcrevemos aqui a estância completa deste momento do Canto I da obra de Tavares: Cada homem pensa-se portador da melodia exacta,/ mas um melodia não é o resultado de um problema/ de quantidades/ mas de um bem mais perturbante problema de alma./ Cada música responde assim/ à indecisão que uma existência carrega: desisto de viver ou mato? Luto ou esqueço/ o que pode ser inundado?” (Tavares, 2010: 52).

2010: 54), o que ele chama de “um Oriente ao oriente do Oriente” (*Ibid.*: 59) ou ainda “uma terra aonde, enfim,/ Muito a leste não fosse o oeste já!” (*Ibid.*: 61). No entanto, tal como Bloom no final da sua viagem (e regressando a Lisboa, de onde partira uns meses antes), Campos rende-se ao cansaço, ao tédio, questionando-se novamente, como o faz também a personagem de Tavares, acerca da utilidade da sua viagem longa: “Pra que fui visitar a Índia que há/ Se não há Índia senão a alma em mim?” (*Ibid.*: 61).

Poderemos, igualmente, estabelecer uma ligação entre estes versos de Álvaro de Campos e uma reflexão do filósofo romano Séneca presente em *Cartas a Lucílio* (um dos livros de eleição de Gonçalo M. Tavares, que acompanha a personagem Bloom na sua viagem): “Ainda que atraveses a vastidão do mar, ainda que, como diz o nosso Vergílio, *as costas, as cidades desapareçam no horizonte*, os teus vícios seguir-te-ão onde quer que tu vás” (Séneca, 1991: 104). De acordo com as palavras de Séneca, por mais distâncias que o homem viaje, nunca irá conseguir livrar-se dos seus próprios vícios, uma conclusão a que chegam tanto Álvaro de Campos, como Bloom, no final das suas respectivas deslocações. Numa outra passagem de *Cartas a Lucílio*, encontramos uma reflexão semelhante, referindo-se ao sentimento de tédio que acompanham o viajante:

Temos de viver com essa convicção: não nascemos destinados a nenhum lugar particular, a nossa pátria é o mundo inteiro! Quando te tiveres convencido desta verdade, deixará de espantar-te a inutilidade de andares de terra em terra, levando para cada uma o tédio que tinhas à partida. (Séneca, 1991: 105)⁸⁶

No caso de Bloom, como vimos, ele não só carrega o vício e o tédio que tinha à partida, como vai encontrar na Índia, na pessoa do sábio Shankra, os mesmos males e vícios que experimentara já no Ocidente e que julgava poder deixar para trás com a chegada ao país da espiritualidade.

Retomando a ligação entre Pessoa, Gonçalo M. Tavares e *Uma Viagem à Índia*, importa referir que o próprio Tavares aborda a ideia de viagem imaginada, ao afirmar, numa palestra subordinada ao tema “Viagens: do Mundo à Cidade” (Feira do Livro do Porto, 2014), que “os melhores escritores não são necessariamente os mais viajados. Basta

⁸⁶ Em sintonia com o que afirma Séneca, também Álvaro de Campos se pergunta: “Para que viajar? O tédio vai ao leme/ De cada meu angustiado modo” (Campos, 2002: 54). Neste mesmo poema, Campos refere que “Tudo isto cansa, só de imaginado/ Tenho em minha alma o tédio das viagens” (Campos, 2002: 54). Com uma formulação semelhante, Bernardo Soares, em *O Livro do Desassossego* questiona: “Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e género das minhas sensações?” (Pessoa, 2008: 360).

pensarmos em Fernando Pessoa, que dizia não ter tão pouca imaginação que precisasse de viajar. Na verdade, a viagem tem a ver com o sítio onde está a nossa atenção” (Dantas, 2014). Ou, como nos diz Bernardo Soares, “Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir” (Pessoa, 2008: 360). A propósito das viagens do presente século, Tavares afirma:

A tecnologia mudou a noção de presença da pessoa e mostrou algo muito importante para a viagem: nós estamos não onde estão os nossos pés mas onde está a nossa atenção. Houve um percurso de alteração da posição de atenção. Escrever é mudar o ponto onde a pessoa está. Ver pode inibir a potência do imaginário. A imaginação resulta de algo não totalmente definido e claro. (Dantas, 2014)

Esta reflexão torna-se ainda mais importante para o nosso trabalho se recordarmos que Gonçalo M. Tavares refere, em diversas entrevistas, que a viagem de Bloom à Índia é um “percurso que se passa essencialmente na cabeça de Bloom” (Duarte, 2010: 9), avançando a hipótese de que “o que acontece poderia acontecer, no limite, num sonho” (Mexia, 2010), recordando sempre a leitura da obra como “uma ficção hiper-consciente” (Mexia, 2010), um livro que “nesse sentido, está muitíssimo afastado de qualquer questão trágica realista” (Mexia, 2010).

Comparando novamente, o Bloom de Tavares com Leopold Bloom de Joyce, gostaríamos de partir de uma análise do texto de Carlos Ceia intitulado “Modernism, Joyce and Portuguese Literature” (Ceia, 2006), no qual se faz, então, referência ao Bloom de James Joyce, numa comparação com a figura de Ulisses do poema *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Ceia começa por afirmar que, “While Ulysses in Pessoa's poem is still the Homeric hero, distinguished as an exceptional human being, Joyce's Ulysses is hardly an exceptional being, but rather a complex citizen lost in contradictions” (Ceia, 2006: 4). Neste aspeto, torna-se claro que o Bloom de Gonçalo M. Tavares se aproxima do seu homónimo joyceano, um ser humano em nada excepcional. Como nos diz Tavares, este seu protagonista “está com os pés na terra mais baixa. De facto, não se distingue dos outros em nenhuma particularidade excepcional. (...) É protagonista não porque é uma personagem grandiosa (...) E a partir daí, cada um dos seus gestos, até o mais mesquinho é seguido pela narrativa” (Mexia, 2010). Apesar de tudo, o Bloom de Joyce consegue, no final da sua odisséia pela cidade de Dublin, ascender a uma categoria superior, afirmando algumas qualidades louváveis que, salvaguardadas as devidas diferenças, o aproximam do carácter de Odisseu na epopeia de Homero. Carlos Ceia refere que, apesar de viver num mundo urbano em decadência, Leopold

Bloom se mantém, de alguma forma, imune a todo o caos urbano que o rodeia, mostrando sempre ser uma personagem de gostos simples, nunca querendo protagonismo e procurando resolver os problemas de forma dissimulada, sem atrair muito a atenção dos outros:

(...) on the one hand, he is in a decadent world of gluttony, defecation, urination, dementia, masturbation, voyeurism, alcoholism, sado-masochism, and coprophilia; on the other hand, he reveals himself as a generous, inquisitive, civic-minded, caring, witty, and patient individual. (Ceia, 2006: 4).

O mesmo não se poderá, no entanto, dizer do Bloom de Tavares, que, neste particular, se distancia da personagem criada por Joyce. O Bloom que parte de Lisboa é, para todos os efeitos, um criminoso, alguém que mata e rouba (mas que também sofre com a morte da amada e também é vítima de tentativa de roubo, por mais do que uma ocasião).

Bloom é, pois, um contemporâneo europeu, que parte de Lisboa em busca da Índia. No entanto, como vimos já, não se trata aqui de um percurso à procura de um lugar ao qual pertencer, nem de uma viagem em direcção a um lugar onde se possa encontrar em paz consigo mesmo, pois Bloom é, antes de mais, um herói que se sabe sem lugar e que se quer, antes de mais, sem lugar, apenas consciente de que “deve correr sempre, sem parar,/ mas não o suficiente para alcançar o objectivo” (Tavares, 2010: 33). Este poderia, portanto, ser o resumo da história de Bloom, bem como da história de toda a humanidade, em especial da história do homem moderno, como nota Zygmunt Bauman na seguinte passagem de *Modernidade e Ambivalência* (Bauman, 1999):

A modernidade é o que é – uma obsessiva marcha adiante – não porque sempre queira mais, mas porque nunca consegue o bastante; não porque se torne mais ambiciosa e aventureira, mas porque suas aventuras são mais amargas e as suas ambições frustradas. A marcha deve seguir adiante porque qualquer ponto de chegada não passa de uma estação temporária. (Bauman, 1999: 18)

Ainda a propósito da modernidade e da ideia de progresso, Bauman observa que “num exame mais detido, a esperança de chegada revela-se uma ânsia de escapar” (Bauman, 1999: 18) e que “o que aponta uma direcção para essa linha [de tempo histórico] não é a antecipação de uma nova alegria, mas a certeza dos horrores passados – o sofrimento de ontem e não a felicidade de amanhã” (*Ibid.*: 18, 19).⁸⁷ Não podemos, neste ponto, deixar de

⁸⁷ Bernardo Soares, em *O Livro do Desassossego*, refere esse mesmo desejo de fuga identificado por Bauman como fundamental para a leitura da modernidade. Diz-nos, então, Soares: “O meu desejo é fugir. Fugir ao que conheço, fugir ao que é meu, fugir ao que amo. Desejo partir - não para as índias impossíveis, ou para as grandes ilhas ao Sul de tudo, mas para o lugar qualquer – aldeia ou ermo – que tenha em si o não ser este lugar” (Pessoa, 2008: 166)

relacionar estas palavras de Bauman com a narrativa do Bloom de Gonçalo M. Tavares, na sua fuga para a Índia, uma fuga para a frente, como uma “obsessiva marcha adiante” (*Ibid.*: 18), de alguém que, enquanto homem do século XXI, procura escapar a uma existência em que as “aventuras são mais amargas e as suas (...) ambições frustradas” (Bauman, 1999: 18). Por isso, Bloom sabe bem que todas as paragens são “uma estação temporária” (*Ibid.*: 18): mesmo o regresso final a Lisboa não será final, uma vez que “Um amigo avisou-o de imediato:/ a polícia procura-te por dois assassinatos/ – um aqui e outro em Paris, (...)/ Bloom está assim só – como partiu –/ e é perseguido, esconde-se, foge” (Tavares, 2010: 453). Mesmo o momento em que a mulher que o salva do suicídio lhe dá a mão, existe algo que nos deixa antever que este não será o final (feliz) da história, como nos dizem os últimos versos da obra: “Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,/ mas nada do que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de/ Bloom, o nosso herói” (*Ibid.*: 456).

Após uma análise em que comparámos Bloom com figuras como Fernão Mendes Pinto e Fernando Pessoa iremos, em seguida abordar mais pormenorizadamente a questão do individualismo da personagem principal de *Uma Viagem à Índia*, procedendo a uma análise comparativa entre as figuras do vagabundo, do turista e do jogador, usadas por Bauman na caracterização do homem contemporâneo.

2.3. O individualismo contemporâneo do herói Bloom

Como temos vindo a referir, o Bloom de Gonçalo M. Tavares é, como o próprio autor afirma, um herói individualista. Tal significa que Bloom é um herói de si e para si mesmo, pensando e agindo apenas para ele próprio, de acordo com a sua própria vontade, não se encontrando preso ou ligado a nada nem ninguém. Bloom é, assim, um produto da sociedade do início do século XXI, na qual vive e se movimenta, uma sociedade cada vez (aparentemente ou idealmente) menos ingénuas, menos crentes na razão e no progresso humanos, um mundo em que, cada vez mais, faz sentido a adoção de uma postura antropologicamente pessimista, como vimos que defende o próprio Gonçalo M. Tavares. A respeito do mundo contemporâneo e do conceito de individualismo, Zygmunt Bauman, falando no contexto do ciclo de conferências *Fronteiras do Pensamento* (2011), afirma que

(...) societies have been individualized. Namely, instead of thinking in terms of community to which you belong, nation to which you belong, political movement to which you belong, and so on, people tend to think, redefine the meaning of life, the purpose of life, the happiness in life to what's happening to one's own person, to questions of identity, which play such a tremendously important role today in the world. You have to create your own destiny, you don't inherit it. Not only you need to make it from scratch, but you have to spend your life, in fact, redefining your identity, because the styles of life, what is considered to be good for you and bad for you, the attractive, tempting forms of life change so many times in your life. (Schüler, 2011)⁸⁸

Nesta importante reflexão de Bauman, encontramos alguns pontos que vale a pena reter, em especial a diferente noção de pertença adotada pelo homem contemporâneo ao mundo e à sociedade em que vive. Segundo Bauman, o indivíduo do século XXI já não se liga da mesma forma a uma comunidade, uma nação ou uma ideologia política. Todas essas identificações se encontram, no presente, subjugadas a um elemento bem mais importante para a construção do percurso identitário do homem na pós-modernidade: a identidade pessoal, a noção de indivíduo e de individualidade, doravante valorizada acima de todas as outras. Importante é, ainda, a ideia de que, nos dias de hoje, a identidade não é mais um dado adquirido, uma construção que se recebe como herança, mas sim algo que vai sendo construído ao longo do tempo. Mais do que isso, é algo que tem de ser constantemente revisitado e redefinido, refeito muitas vezes do zero, a partir do nada, uma vez que tudo, hoje em dia, muda demasiado depressa. Como nos diz o mesmo Bauman em *A Vida*

⁸⁸ O vídeo referente a esta passagem aqui transcrita encontra-se disponível na Internet, no canal do *YouTube* das conferências *Fronteiras do Pensamento*: <https://www.youtube.com/watch?v=sMaWuh6nw3g>

Fragmentada, “o mundo em que vivemos (e que contribuimos para fazer por meio das nossas trajetórias de vida) exhibe as marcas da *fragmentação*, da *descontinuidade* e da *inconsequência*” (Bauman, 2007: 269). Como é fácil de imaginar, um mundo assim fragmentado, descontínuo e inconsequente exerce uma enorme influência na construção das identidades dos homens que nele inscrevem e percorrem o itinerário das suas vidas. Consequentemente, “num mundo assim é avisado e prudente não fazermos planos a longo prazo ou investirmos no futuro distante (...); não nos agarrarmos demasiado a um lugar, grupo de pessoas, causa ou sequer auto-imagem particular” (*Ibid.*: 269). Numa posição muito semelhante àquela que no ponto anterior vimos ser partilhada pelo filósofo francês Gilles Lipovetsky e pelo próprio Gonçalo M. Tavares, Bauman conclui que, num mundo contemporâneo caracterizado por este tipo de configuração, a estratégia de sobrevivência passa, inequivocamente, por “«sermos previdentes»” (*Ibid.*: 269) e “*evitarmos o empenhamento*” (*Ibid.*: 269), ou seja, sermos cautelosos e distantes, nunca nos envolvendo demasiado ou fazendo demasiados planos para o futuro. Tal acontece, pois, no caso de Bloom e da sua viagem por cidades europeias até chegar à Índia (e de lá regressar, quase da forma como partiu, fugitivo, solitário e desencantado), como pretende afirmar o narrador da obra quando diz a Bloom: “Podes ser alegre durante três semanas, mas arranca à quarta.” (Tavares, 2010: 101). Nunca se apegar demasiado aos sítios e às pessoas, eis a condição do homem contemporâneo, em trânsito permanente e vagabundagem constante.⁸⁹

A propósito do conceito de «indivíduo» na sociedade contemporânea, Norbert Elias escreve, em 1987, em *A sociedade dos indivíduos*, que este tem “a função de exprimir que cada pessoa no mundo é, ou deve ser, um ser autónomo, que se rege a si próprio, e, ao mesmo tempo, que cada pessoa se distingue ou, talvez também neste caso, deve distinguir-se, de determinada forma de qualquer outra pessoa” (Elias, 1992: 178). Nesta visão, o indivíduo é, então, feito daquilo que o separa dos demais, destacando-se pelas suas características individuais e únicas. Tal conceito, de acordo com Elias, não existia nas sociedades da Antiguidade Clássica, como, por exemplo, no estado republicano da Roma Antiga, no qual “a identidade do Nós era (...) inseparável da imagem que as camadas que marcavam a língua tinham de uma pessoa singular” (*Ibid.*: 180), sendo que, neste tipo de sociedades, “a ideia de um indivíduo não inserido em nenhum grupo, de uma pessoa tal como ele ou ela é, (...) era

⁸⁹ Sobre o tema do homem contemporâneo enquanto turista e vagabundo, cf. o subcapítulo que se segue, “Um homem, Bloom: vagabundo, turista e fugitivo”.

algo que, na prática social do mundo da antiguidade, se encontrava geralmente para além do horizonte” (*Ibid.*: 180). De acordo com este autor, nessas sociedades, não existia “qualquer necessidade de um conceito universal abrangente que exprimisse que cada pessoa, independentemente do grupo a que ele ou ela pertencem, é um ser autónomo, único, distinto de todos os outros homens e que ao mesmo tempo se atribuisse, um elevado valor a uma tal singularidade” (*Ibid.*: 180).

Falando a respeito da época renascentista, Norbert Elias refere que esta “foi uma época em que, nos países relativamente evoluídos, as pessoas conseguiam sair, mais do que antes, dos grupos de que provinham, para ascenderem a posições sociais mais elevadas” (Elias, 19992: 184). Mais tarde, “no século XVII, deparamo-nos (...) com a distinção entre aquilo que se faz de forma individual e aquilo que é feito de forma colectiva” (*Ibid.*: 184), algo que, já no século XIX, origina a criação do conceito de individualismo, a par dos conceitos de socialismo e coletivismo (*Ibid.*: 184), que daquele se foram distinguindo ao longo de todo o período moderno.

Para Ulrich Beck, autor de *Risk Society*, livro publicado pela primeira vez em 1986, “‘individualization’ is neither a phenomenon nor an invention of the twentieth century” (Beck, 1992: 127). A partir desta premissa, o autor traça a presença deste fenómeno, desde a vida nas cortes da Idade Média, passando pelo período da Renascença, até chegar àquilo a que o autor chama de “loosening of intergenerational family ties” (*Ibid.*: 127) que se verificara durante o século XIX e o início do século XX.

Como vemos, uma das consequências do processo de individualização nas sociedades pós-modernas é a rutura com a estrutura e formas de relacionamento tradicionais, com a família, os amigos, e mesmo a pátria ou o Estado. Tal acontece no caso de Bloom em *Uma Viagem à Índia*, como se assistíssemos, ao longo da narrativa, à transformação do Bloom moderno de Joyce no Bloom pós-moderno, um indivíduo que não age em nome de uma nacionalidade específica, que não pretende representar ninguém a não ser ele próprio, um homem que perdera tudo, laços amorosos, familiares, amigos e, por fim, algum lugar onde se possa sentir seguro e em casa. Bloom vive, à semelhança do homem neste começo de século XXI, como um permanente fugitivo, procurando, “o mais que pode e sabe” (Lourenço, 2010: 14), escapar às tragédias individuais que o mundo (a tal “sociedade dos indivíduos”) lhes cria.

Talvez, neste sentido, o texto “épico e anti-épico” (Lourenço, 2010: 17) de Gonçalo M. Tavares possa ser lido como uma tentativa de recuperar algumas ilusões que caracterizaram o ser humano no passado, na época moderna, no início do século XX, tais como a intenção, “de constatar/ como a razão ainda permite/ algumas viagens longas” (Tavares, 2010: 30), identificada nas estâncias de abertura da obra de Tavares. No entanto, como sabemos já, tal tentativa resulta num fracasso e Bloom regressa a casa com a confirmação daquilo que já suspeitava: a ausência do Espírito, mesmo num lugar tradicionalmente espiritual e místico como a Índia. Tomando de empréstimo o título do livro de Gilles Lipovetsky, poderíamos dizer que esta aventura do Bloom que parte de Lisboa acaba por ser uma autêntica ‘epopeia da decepção’, algo que o subtítulo da obra, “Melancolia contemporânea (um itinerário)” fazia, desde logo, prever.

2.4. Um homem, Bloom: vagabundo, turista e fugitivo

Zygmunt Bauman, em *Postmodernity and its discontents*, refere-se à natureza identitária dos homens pós-modernos como desprovida da solidez, do caráter definitivo e contínuo com que o anterior período moderno encarava a questão da identidade e sua construção. Para este autor, “the world construed of durable objects has been replaced with disposable products designed for immediate obsolescence. In such a world, identities can be adopted and discarded like a change of costume” (Bauman, 1997: 88). Nesta situação, Bauman identifica elementos positivos e atrativos, mas também alguns aspetos nefastos. Por um lado, a incerteza e a indefinição que pairam constantemente por cima das nossas cabeças, e que fazem com que os esforços no sentido de construir um identidade sólida e duradoura sejam em vão (*Ibid.*: 88). Por outro lado, diz-nos o pensador polaco, “the allurements of the new situation (...) lies in the fact of not being bound by past trials” (*Ibid.*: 88). Existe, portanto, uma maior liberdade para construir identidades que não estejam presas a experiências e tribulações passadas, mas com a consequência de encontrarmos uma cada vez maior falta de segurança, de ancoragem, e um aumento da incerteza quanto ao futuro. Como nos diz Bauman, no já referido ciclo de conferências *Fronteiras do Pensamento*, “there are two essential values which are absolutely indispensable for a satisfactory, satisfying, rewarding, relatively happy life: one is security, the other is freedom. (...) Each time you get

more security, you surrender a bit of your own freedom. There is no other way. Each time you get a bit more freedom, you surrender part of your security” (Schüler, 2011).⁹⁰

A questão da construção da identidade no período de incertezas vivido na pós-modernidade encontra-se, pois, intimamente relacionada com a questão do (des)equilíbrio entre segurança e liberdade. Com efeito, nos dias de hoje, um homem contemporâneo, como Bloom, possui maior liberdade do que em outros tempos da história da humanidade,⁹¹ pagando, no entanto, o preço dessa liberdade com a segurança e a solidez da sua própria vida. Assim, o homem contemporâneo integra a insegurança no seu modo de vida, aceita-a e vive em função dela. Como dissemos no primeiro ponto deste terceiro capítulo, o indivíduo do início do século XXI abraça e vivencia o caos como esplendor, incorporando-o na sua forma de viver, uma vez que não se encontra já em posição de querer devolver a liberdade que tanto custou a conquistar, desde o início do século XX até aos dias de hoje (ainda que sinais haja de que essa liberdade não possa já, descuidadamente, ser tomada como garantida). Bloom viaja e decide por si próprio durante a sua viagem porque é um homem livre que aprecia a sua liberdade, ainda que esta, por vezes, o assuste, fazendo-o pensar que se encontra em queda livre ou num trapézio sem rede.

De acordo com a reflexão de Bauman, o homem pós-moderno encontrou uma forma de lidar com a rapidez a que as regras do jogo vão mudando no decurso da vida contemporânea, muitas vezes de forma inesperada. Para Bauman, “the sensible strategy is therefore to keep each game short – so that a sensibly played game of life calls for the splitting of the one big all-embracing game” (Bauman, 1997: 89). Deste modo, ao encarar a vida como uma série de episódios breves e efémeros, o individualista contemporâneo decide viver um dia de cada vez, “depicting daily life as a succession of minor emergencies” (*Ibid.*: 89). Para Bauman, esta maneira de encarar a vida, evitando a todo o custo compromissos a longo prazo, evitando lançar âncora e fixar a existência num determinado sítio por muito tempo, torna o homem numa espécie de turista, alguém que se desloca de lugar em lugar,

⁹⁰ O vídeo referente a esta passagem aqui transcrita encontra-se disponível na Internet, no canal do *YouTube* das conferências *Fronteiras do Pensamento*: <https://www.youtube.com/watch?v=LcHTeDNIarU>

⁹¹ Ainda que, diga-se, a título de apontamento lateral, algumas liberdades que considerávamos adquiridas estejam neste momento comprometidas por questões como a vídeo-vigilância, o poder invasivo das novas tecnologias da informação ao serviço dos governos, dos regimes, em nome do capitalismo global e do consumismo, bem como a dependência crescente do uso das redes sociais. Estas questões vieram, com efeito, complicar um pouco mais a questão da liberdade individual, ainda que, como princípio geral, a verdade da posição de Bauman se mantenha intacta. Como é compreensível, não pretendemos entrar neste tipo de discussão no presente trabalho, apenas achámos importante não omitir estas questões relacionadas com o presente ambivalente, complexo e ambíguo em que vivemos.

nunca se fixando ou criando raízes suficientemente duradouras em relação a nada, nem ninguém. Assim, segundo as palavras de Bauman,

The figure of the tourist is the epitome of such avoidance. (...) First and foremost, they perform the feat of not belonging to the place they might be visiting; theirs is the miracle of being in and out of place at the same time. The tourists keep their distance, and bar the distance from shrinking into proximity. (...) Inside the bubble the tourist may feel safe; (...). Travelling lightly, (...) the tourists may set out on the road again at a moment's notice, as soon as things threaten to get out of control, or as their potential of amusement seems to have been exhausted, or as still more exciting adventures beckon from afar. (Bauman, 1997: 89-90)

Como vemos, Bauman considera que a figura do turista descreve com exatidão a situação do homem contemporâneo, na sua relação com o mundo em que vive, a sociedade em que se insere e os outros com os quais se relaciona: o homem pós-moderno, tal como o turista, evita o envolvimento excessivo com um só lugar, ligando-se apenas de forma temporária e breve, operando aquilo a que Bauman chama “the miracle of being in and out of place at the same time” (Bauman, 1997: 89). O homem do século XXI, tal como o turista, surge sempre deslocado nos sítios onde está, sempre pensando no próximo destino, conjecturando já fugir para outras paragens. Nada que seja exterior a ele o pode afetar, vivendo resguardado em sua própria ‘bolha’, não correndo riscos de se comprometer. Tudo lhe é distante, tudo lhe é *light*. Tudo é desafeção, dessubstancialização e desterritorialização, como refere Gilles Lipovetsky em *A Era do Vazio*, a propósito da figura do neo-narciso contemporâneo, individualista e hedonista:

Narciso já não está imobilizado diante da sua imagem fixa, já nem sequer há imagem, nada para além de uma busca interminável de Si, um processo de desestabilização ou flutuação *psi* na esteira da flutuação monetária ou da opinião pública: Narciso entrou em órbita. O neo-narcisismo não se contentou com neutralizar o universo social, esvaziando as instituições dos seus investimentos emocionais; também o Eu, desta feita, se vê corroído, esvaziado da sua identidade, o que paradoxalmente sucede em virtude do seu hiper-investimento. (Lipovetsky, 1983: 53)

Na passagem acima transcrita, encontramos, pois, elementos que importa destacar para a nossa reflexão acerca do homem contemporâneo enquanto ‘turista da e pela vida’. Em primeiro lugar, a não-fixação da imagem narcísica, o infundável ato de busca de uma verdade identitária (e a autoconsciência dessa mesma impossibilidade) – processos de desestabilização e flutuação que refletem o carácter ambíguo, ambivalente e indefinido da própria realidade social no presente, bem como o esvaziamento de investimentos emocionais, a indiferença, a apatia e a distância irónica com que o homem contemporâneo

se relaciona com a realidade o que o rodeia. Por tudo isto, Lipovetsky conclui que “o Eu [se tornou] um «conjunto frouxo». Por toda a parte, eis que o real pesado desaparece, é a *dessubstancialização*, última figura da desterritorialização, que condena a pós-modernidade” (Lipovetsky, 1983: 53). É precisamente desta desterritorialização que nos fala Zygmunt Bauman quando relaciona a figura do turista com o homem contemporâneo, em particular na característica de *out-of-placeness*, no objetivo de estar sempre “on the move, never to arrive” (Bauman, 1997: 90), característica que se estende, igualmente, às relações: “Only the shallow roots, if any, are struck. Only skin-deep relation, if any are entered with the locals. (...) Their company has been born of one impulse and will die the next day” (*Ibid.*: 90). Esta situação é, então semelhante à das relações que o Bloom de Tavares estabelece, ao longo da sua viagem, com Jean M., na Índia, e com Anish, na Índia: no final da narrativa, já depois do segundo crime cometido por Bloom, tais amizades de circunstância dissolvem-se, tão rapidamente quanto surgiram, e o protagonista regressa a Lisboa, de novo sozinho.

Outro aspeto que liga a figura do individualista Bloom e a figura do turista contemporâneo proposta por Zygmunt Bauman é o motivo da viagem: como tivemos já oportunidade de referir, o protagonista da epopeia de Tavares decide empreender esta longa viagem rumo à Índia porque desejava escapar de duas tragédias que sobre ele se abateram no seu país, procurando, portanto, com a viagem, esquecer esse trágico passado recente: “Por isso a urgência em sair do sítio/ onde o mundo tinha existido demasiado. Por isso: viajar” (Tavares, 2010: 192), confia o narrador, no Canto IV. Para Bloom, a viagem longa serviria, então, para um novo começo, “[sonhando] que na Índia/ [a vida] pudesse ser diferente” (*Ibid.*: 193), tal como sucede no caso da experiência turística, que pretende funcionar como um escape à realidade opressiva e/ou rotineira. Desta forma, de modo semelhante ao do turista contemporâneo, com os seus pacotes de viagem pré-pagos para destino diferentes da realidade que enfrenta quotidianamente, também Bloom procurava uma fuga, empreendendo uma viagem de auto-(re)descoberta na direção do Oriente mistificado e idealizado pelos povos ocidentais desde tempos remotos.

Na narrativa de Tavares é-nos dado a entender que os dias que antecediam a partida de Bloom eram dominados pelo tédio (por mais incompreensível que isso pareça, dado que Bloom era, naquele instante, um fugitivo procurado pelas autoridades): tal indício surge na estância 43 do Canto I, na qual o narrador da viagem nos fala dos dias que “decorrem então

imóveis,/ previsíveis” (Tavares, 2010: 44) e do ambiente “romântico, azul e entediante” (*Ibid.*: 44). Já no final da obra, no seu derradeiro Canto, o narrador refere o “tédio/ e o frio [que] empurram o homem para a janela” (*Ibid.*: 438) e a “imobilidade como epopeia ínfima” (*Ibid.*: 438) que Bloom descobrira “já depois de estar cansado” (*Ibid.*: 438). Estas palavras, proferidas com desencanto no Canto X da obra, indicam-nos, como Séneca havia dito já, que a viagem não poderá nunca resolver o tédio que o homem sente dentro de si, uma vez que, para onde quer que ele se desloque, esse sentimento acompanhá-lo-á sempre. No entanto, o *homo viator* contemporâneo jamais deixará de se deslocar, procurando noutras paragens o divertimento, a diversidade e a distração que não consegue encontrar na vida quotidiana que decorre de forma lenta e monótona, ainda que essa mesma manobra de diversão seja tudo menos duradoura (se assim fosse, rapidamente deixaria de ser excitante). Para os viajantes turistas, como para a generalidade dos homens contemporâneos nas sociedades do Ocidente, “a desordem/ é um prenúncio,/ e o inferno/ torna-se indispensável/ em certas semanas/ monótonas” (*Ibid.*: 444).

Retomando a perspectiva de Lipovetsky, para o indivíduo pós-moderno, “climatizado, sobressaltado por informações, o real torna-se irrespirável e condena ciclicamente à viagem: «mudar de ares», ir não importa onde, mas sair do lugar onde se está, tudo isto traduz essa indiferença de que o real se encontra doravante afectado” (Lipovetsky 1983: 70). De acordo com este autor, “todo o nosso ambiente urbano (...) se encontra organizado de modo a acelerar a circulação dos indivíduos, a entrar a fixação e, portanto, a pulverizar a sociedade” (*Ibid.*: 70). Mais uma vez, encontramos a relação entre o ato de viajar e o movimento de fuga, de escape do real irrespirável e sufocante, vivido nos grandes centros urbanos, acelerados e saturados de informação, e todos os dias sobressaltado por milhões de vidas em trânsito contínuo e constante.

Gilles Lipovetsky continua, refletindo sobre o ambiente opressivo da cidade e da vida urbana nas sociedades contemporâneas e as suas consequências para a existência quotidiana do indivíduo pós-moderno:

Quanto mais a cidade desenvolve as possibilidades de encontros, mais sós se sentem os indivíduos; quanto mais livres e emancipadas das coacções antigas as relações se tornam, mais rara se faz a possibilidade de conhecer uma relação intensa. Por toda a parte encontramos a solidão, o vazio, a dificuldade de sentir, de ser transportado para *fora de si*; de onde uma fuga para a frente de «experiências», que mais não faz do que traduzir esta busca de uma «experiência» emocional forte. (Lipovetsky, 1983: 73)

Tal experiência emocional (e, principalmente, espiritual) procurou Bloom na sua longa viagem de fuga do real quotidiano, excessivo e opressivo, apenas para descobrir, no final, que o que era definitivo era apenas o (seu) tédio.

É nossa intenção, neste último ponto do nosso trabalho, estabelecer uma comparação entre o perfil e o percurso identitários de Bloom em *Uma Viagem à Índia* com os quatro modelos de homem pós-moderno propostos de Zygmunt Bauman: o deambulador, o turista, o vagabundo e o jogador. Procuraremos, assim, identificar os traços essenciais destes quatro tipos avançados e teorizados por Bauman e determinar de que forma os elementos característicos destas figuras se enquadram no percurso identitário de Bloom em *Uma Viagem à Índia*.

Já tivemos oportunidade de abordar algumas características da figura do turista contemporâneo, que Gonçalo M. Tavares afirma querer contrariar nesta viagem de (re)descoberta à maneira das longas expedições quinhentistas. A questão é que, como afirma o narrador de *Uma Viagem à Índia*, as regiões do mundo encontram-se, hoje em dia, praticamente todas descobertas e “os catálogos de viagem/ cobrem, com mapas pormenorizados,/ 90% dos segredos” (Tavares, 2010: 442). Como realizar, então, uma viagem de descoberta, num século em que a maior parte do território foi já encontrada e já não abundam tesouros nem mistérios? Como prosseguir com uma viagem épica nesta época de proliferação de viagens comerciais, nas quais o destino importa bem mais do que o percurso para o alcançar? Como investir no crescimento interior do indivíduo numa era em que os estímulos exteriores cada vez mais interferem com as vidas da forma mais negativa? É essencialmente a estas questões que Gonçalo M. Tavares procura dar voz na sua epopeia do século XXI, provocando no leitor uma reflexão relativamente a estas inquietações do homem contemporâneo.

Desta forma, apesar de todas as incertezas que estas questões naturalmente levantam, Gonçalo M. Tavares decide confrontar o problema da ausência de heroicidade e epicidade no mundo contemporâneo, transformando a viagem de uma personagem sem qualidades heróicas, fugitiva e criminosa, numa aventura de descoberta de si, no meio do esplendor caótico do mundo no início do século XXI.

Em *A Vida Fragmentada*, Zygmunt Bauman constrói uma série de metáforas, na tentativa de caracterizar a natureza do homem pós-moderno. Partindo do inabalável desejo de movimento e mobilidade que caracterizam o homem contemporâneo, Bauman propõe

uma comparação com quatro figuras fundamentais, o deambulador, o vagabundo, o turista e o jogador, na tentativa de encontrar aquilo a que chama “os sucessores do peregrino” (Bauman, 2007: 97), figura que dominara todo o período moderno anterior. Relativamente à figura do deambulador (*flanêur*), Bauman começa por colocar em destaque “a transformação pós-moderna do produtor heróico em consumidor lúdico” (*Ibid.*: 98). De acordo com este autor, essa mudança de produtor para consumidor responsável pelo facto de a “deambulação, actividade praticada outrora por gente marginal nas margens da «vida real», [ter acabado] por [se tornar] a própria vida” (*Ibid.*: 98). Hoje em dia, o deambulador passeia pela vida, como passeia pelos centros comerciais ou pela cidade: “Os centros comerciais (*shopping malls*) fazem do mundo (ou de uma sua parte cuidadosamente murada, controlada electronicamente e estritamente vigiada) um mundo seguro para a vida-como-deambulação” (*Ibid.*: 98, 99).

O Bloom de Tavares, tal como o Bloom de Joyce, revela-se um deambulador, em especial nos momentos em que, sozinho ou acompanhado pelo parisiense Jean M., passeia pela cidade de Paris. Com efeito, é na Cidade Luz que o deambulador Bloom se deslumbra chamando-a, naquele momento, de “um cais para a felicidade” (Tavares, 2010: 101): “Eis que Bloom desembranca,/ aperfeiçoada que está a habilidade para fazer amigos,/ sorrindo em sintaxe de um francês quase perfeito,/ respirando o ar e os objectos” (*Ibid.*: 101). Apesar disso, escondido no segundo verso desta estância 73 do Canto II, encontra-se já, entre parêntesis, um aviso, que coloca em evidência o carácter temporário que caracteriza a existência do *homo viator* contemporâneo, um simples passageiro que não se deixa envolver demasiado, de forma a garantir um estado (também ele passageiro) de relativo contentamento (o tal “tédio surpreendente” de que já falámos): “Podes ser alegre durante três semanas, mas arranca à quarta.”, frase que surge, assim, como um aviso, para que o herói Bloom não se apegue demasiado aos acontecimentos felizes, uma vez que estes não podem, num mundo frenético e excessivo, durar tanto tempo – e em quatro semanas, no mundo contemporâneo, muita coisa pode mudar.

Após travar conhecimento com o parisiense Jean M, quando procurava abrigar-se da chuva, Bloom e a sua nova companhia deambulam pelas ruas de Paris, como descreve o narrador na estância 94 do Canto II: “Bloom passeia em Paris e vê coisas que o fazem pensar/ noutras coisas./ Se até os tecidos ricos e a seda se reduzem a combinações/ apenas mais estéticas dos nossos bens conhecidos/ átomos sujos, para quê o espanto diante de Paris?”

(Tavares, 2010: 108). Ou ainda na estância 96, na qual se descreve com mais pormenor os detalhes da deambulação de Bloom: “Os sapatos não se sujam, o seu olhar firme mantém-se ágil/ e passeia com exactidão pelos quatro pontos cardeais./ Vejam como o curso do mundo parece parar/ em frente a Bloom. (...)/ Bloom, de facto, está em Paris, mas Paris,/ de certa maneira, parece também estar em Bloom” (*Ibid.*: 109). Nesse preciso momento em que passeia pelas ruas de Paris com o seu amigo Jean M, poderemos afirmar que Bloom combina a figura do deambulador e do turista, uma vez que se encontra no estrangeiro (como em quase toda a narrativa), observando a cidade e formulando comentários sobre o que vê, desenvolvendo, assim, um verdadeiro itinerário peripatético.

Resta-nos, pois, proceder à análise dos restantes modelos propostos por Bauman: o vagabundo e o jogador. Na sua leitura do homem contemporâneo enquanto vagabundo, Bauman chega a uma conclusão: ao contrário do que acontecia na modernidade, durante a qual “os instalados eram muitos, os vagabundos poucos” (Bauman, 2007: 101), na pós-modernidade inverte-se “este *ratio*. Hoje são pouco os lugares de «instalação». Os residentes «definitivamente instalados» acordam e descobrem que os lugares (...) aos quais pertencem já não existem ou já não os protegem (...)” (*Ibid.*: 101), Deste modo, para o autor, “o que leva doravante o vagabundo a ser o que é, não é a sua repugnância pela instalação, nem as suas dificuldades, mas a escassez dos lugares a ocupar. As pessoas com que se cruza agora nas suas viagens são outros vagabundos (...)” (*Ibid.*: 101), em função dos quais o mundo contemporâneo se reordena a si mesmo.

Ainda em *A Vida Fragmentada*, Bauman estabelece comparações entre esta figura do vagabundo e a do turista, encontrando entre eles algumas semelhanças mas, sobretudo, diferenças. O autor polaco começa por dizer-nos que “como o vagabundo, o turista está em movimento. Como o vagabundo, onde quer que vá está no interior do lugar, mas nunca é parte do lugar” (Bauman, 2007: 101). Tanto o turista como o vagabundo experimentam constantemente a sensação de ser estrangeiros, estranhos, forasteiros, fugitivos e escapistas. Por outro lado, as diferenças entre ambas figuras são, de acordo com Bauman, bastante significativas: no caso do turista, este “desloca-se *com um propósito* (ou assim pensa deslocar-se)” (*Ibid.*: 101), fazendo a sua viagem “antes do mais «a fim de», e só secundariamente (...) «por causa de»” (*Ibid.*: 101). Esta ideia vai, pois, ao encontro da afirmação de Gonçalo M. Tavares acerca da natureza superficial das viagens comerciais e

turísticas, que davam mais importância ao destino do que ao percurso, sobre a qual já falámos em momentos anteriores.

Assim, para Zygmunt Bauman, “o turista é um caçador consciente e sistemático de experiências” (Bauman, 2007: 101), sempre procurando novas emoções nos lugares onde ainda não esteve, colecionando momentos e excitações que funcionam como estratégia de escape daquilo que depressa se torna monótono, pouco excitante e demasiado familiar. Segundo Bauman, “os turistas querem mergulhar-se num elemento estranho e bizarro (...) na condição, todavia, de esse elemento não perdurar para além dos dispositivos que o transformam numa prestação de prazer e de se poder pô-lo de lado quando bem se entende” (*Ibid.*: 102). Como tal, os riscos que um turista corre são, na verdade, quase nulos, existindo sempre o máximo de excitação e emoção com o máximo de segurança e comodidade, como afirma Bauman: “No mundo do turista, o estranho está domesticado, já não apavora, e o horror faz parte de um pacote comprado com garantias” (*Ibid.*: 102). Gonçalo M. Tavares faz, precisamente, referência a esta característica do mundo do turista contemporâneo, afirmando que “o mundo está transformado numa espécie de hospital global em que a preocupação principal é eliminar a dor e o perigo” (Duarte, 2010: 9).

O mundo estranho e estrangeiro no qual o turista entra é, então, criado “tendo em vista o propósito exclusivo de excitar, satisfazer e divertir” (Bauman, 2007: 102), sendo “completa e unicamente estruturado por critérios *estéticos*” *Ibid.* (*Ibid.*: 102). Para Bauman, “o mundo «estetizado» é um mundo povoado por turistas” (*Ibid.*: 102), acabando por não ter nada a ver com o mundo inóspito e agreste que o vagabundo encontrava nas suas deslocações. Neste sentido, como refere o autor polaco, “aquilo que o turista compra, aquilo que paga, aquilo cujo fornecimento reclama (...), é precisamente o direito a não ter de se preocupar seja com que for, a liberdade de uma dimensão puramente estética” (*Ibid.*: 102).

No caso da viagem de Bloom em direção à Índia, não poderemos, de todo, afirmar que se trata de uma experiência “puramente estética”, no sentido que lhe dá Bauman, embora haja momentos em que Bloom aprecia esteticamente a paisagem à sua volta, como no caso da sua paragem em Paris, como tivemos já oportunidade de referir. Apesar de existirem momentos mais próximos da experiência turística, não poderemos identificar a viagem de Bloom como turística, uma vez que ela não se faz apenas com fins lúdicos. Embora estes momentos existam, Bloom, na viagem de ida, não perde de vista o objetivo a alcançar ao longo do percurso e o lugar do seu destino: procurar “longe de Lisboa a sabedoria bastante

para chegar/ calmo ao país da calma” (Tavares, 2010: 233), ao mesmo tempo que vai “construindo o esquecimento/ da vida anterior como se constrói com paciência um edifício” (*Ibid.*: 232).

No entanto, apesar de ter bem claro o propósito e o destino da viagem, o itinerário não é, como nas viagens comerciais, pensado, preparado e estruturado de antemão. Pelo contrário, Bloom viaja um pouco ao sabor das circunstâncias, sabendo que deve demorar-se em cada paragem, de forma a poder “chegar à Índia por dentro” (*Ibid.*: 232).⁹² Apesar de viajar de avião e de barco, como qualquer turista, não podemos afirmar que a sua experiência seja turística, no sentido que lhe dá Zygmunt Bauman. Para além disso, apesar de Bloom partir e viajar sozinho e ter decidido fazê-lo pela sua própria cabeça, não podemos deixar de repetir que a sua decisão não foi tomada com total liberdade de escolha: a sua viagem trata-se, antes de mais, de uma fuga a uma realidade desagradável que o protagonista pretende, o quanto antes, apagar da sua memória. Na estância 3 do Canto VII, o narrador elogia a atitude de Bloom: “A mobilidade inspira. Os homens, como/ Bloom, tornam-se rapidamente íntimos do estranho. (...) Bloom avançou;/ não ficou a farejar a própria desgraça. Não/ se matou. Quis perceber o que é estar vivo/ depois de uma tragédia” (*Ibid.*: 290).

Outro elemento que distingue o turista do vagabundo é, como já referimos, o facto de aquele ter sempre garantido um abrigo, um lugar onde possa descansar e dormir. O vagabundo, pelo contrário, não possui tal segurança, uma vez que a sua condição é a “de sem domicílio” (Bauman, 2007: 102). Para Bauman, “foi o sossego do estar em sua casa que impeliu o turista a buscar novas aventuras, mas é esse mesmo sossego que torna a busca de aventuras um passatempo tão desanuviadamente agradável” (*Ibid.*: 102). Ao contrário da experiência turística, a vagabundagem não é uma experiência agradável ou desanuviante, nem, de modo algum, um passatempo. O vagabundo não tem um refúgio para o qual regressar, seja este a sua casa, o seu ponto de origem, ou um espaço de habitação adquirido temporariamente no local de destino, tal como sucede na experiência do turista. Bauman vai ainda mais longe, ao afirmar que o turista nunca tem a sua existência ameaçada, uma vez que pode sempre voltar para o “eu” que existe na sua terra de origem: “(...) seja o que for que aqui me tenha acontecido, nos territórios do turismo, ou seja qual fora máscara que eu tenha usado, o meu «rosto real» está seguro e a salvo, intacto, virgem de manchas e de rugas”

⁹² Como afirma o narrador já nas estâncias finais do último Canto da obra, “a viagem à Índia, para quem partiu de Lisboa,/ foi feita de longos percursos e longas paragens” (Tavares, 2010: 431).

(*Ibid.*: 103). Como vimos, tal não acontece, de todo, com a experiência de viagem do protagonista Bloom, uma vez que o seu objetivo é o de fugir do “«rostro real»” do passado que pretende deixar em Lisboa. Logo, a casa de partida não é, para Bloom, um porto de abrigo ao qual possa regressar com o intuito de se sentir salvo e seguro, porque esse local é, justamente, aquele que pretende evitar. Nesse sentido, Bloom, enquanto fugitivo, assemelha-se mais ao tipo do vagabundo, ainda que tenha, como vimos, bem claro onde pretende ir e o que pretende alcançar na sua viagem. Sabemos que tais objetivos ficam muito longe de serem atingidos, e que Bloom se vê obrigado a regressar a casa. No entanto, esse regresso não é feliz, não se assemelha ao regresso de um turista que volta para junto dos seus após uma experiência lúdica e enriquecedora por outras paragens. Neste sentido também, o regresso de Bloom se parece mais com o regresso forçado de um vagabundo à casa de partida, novamente de mãos a abanar, ou numa situação ainda pior do que aquela que o fez partir. No seu regresso, Bloom não é esperado por ninguém, “nenhum ódio o recebe e nenhum amor” (Tavares, 2010: 452): apenas o vazio, o silêncio, a indiferença. É, pois, como se, mesmo no seu país e na sua cidade, Bloom fosse um estranho, um estrangeiro, deslocado e abandonado. Tal como um vagabundo, Bloom não tem nem um local onde possa dormir e descansar: mesmo a sua mãe tinha morrido, na sua ausência.⁹³

Em Bloom, encontramos, então, um homem que não viaja com o objetivo lúdico de um turista, ainda que possa, de vez em quando, vestir-lhe a pele, quando visita os locais por onde passa e os descreve enquanto passeia por eles de visita. Bloom não decide fazer uma viagem porque quer, mas porque fora forçado a fugir. No plano da motivação para a viagem, Bloom encontra-se mais próximo do vagabundo, tendo, neste aspeto em particular, mais elementos em comum com esta figura do que qualquer outra. Bloom poderá, assim, ser descrito como uma espécie de deambulador vagabundo, se tivermos em conta o perfil de fugitivo e perseguido que, de acordo com as palavras de Eduardo Lourenço no prefácio à obra de Tavares, caracteriza todo o homem pós-moderno.

Resta-nos falar da quarta e última ‘personalidade-tipo’ de Zygmunt Bauman: o jogador. Para este autor, no mundo do jogo “nada é inteiramente previsível e controlável, mas nada é também totalmente imutável ou irrevogável” (Bauman, 2007: 103, 104). Tais são, de facto, como temos vindo a verificar, as características do mundo contemporâneo no

⁹³ A este respeito, veja-se os seguintes versos da estância 147, “Um amigo avisou-o de imediato:/ a polícia procura-te por dois assassinatos/ – um aqui e outro em Paris,/ e a tua mãe morreu há meses. Não deixou cartas, nem herança.” (Tavares, 2010:453).

qual se desloca o protagonista de *Uma Viagem à Índia*, um mundo que, como o próprio jogo, “é maleável, e, ao mesmo tempo, esquivo: o que nele importa acima de tudo é a qualidade do modo de jogar de cada um” (*Ibid.*: 104). Mais uma vez, deparamo-nos com a figura do individualista contemporâneo, sozinho jogando no (e contra o) mundo em que vive, juntamente com outros indivíduos semelhantes a ele (mas, ao mesmo tempo, querendo-se sempre diferentes).

A propósito da reflexão acerca da identidade e do jogo, importa destacar o que nos diz de Gonçalo M. Tavares, no seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Na parte III da síntese referente ao “Corpo e Identidade”, diz-nos o autor que “cada acto no mundo contrói a identidade” (Tavares, 2013: 515), sendo que “agir é um jogo que coloca a nossa identidade como sendo um elemento frágil, manipulável” (*Ibid.*: 515). Tais afirmações, como vemos, vão ao encontro do que Bauman afirma acerca do perfil do jogo e do jogador no mundo contemporâneo, incluindo as características de maleabilidade e fugacidade de toda a experiência humana, encarada como jogo. Outras passagens do *Atlas* de Gonçalo M. Tavares referem que, no mundo em que vivemos, “como os imaginários são individuais há uma multiplicidade de identidades” (*Ibid.*: 515), entendidas, desta feita, como “conjunto de experiências no mundo que se vão acumulando em camadas que se sobrepõem, confundem e misturam” (*Ibid.*: 515). Estas afirmações do autor vão, novamente, ao encontro do que refere Bauman acerca do homem-jogador e do mundo como jogo: “No mundo-enquanto-jogo, o tempo divide-se numa sucessão de jogos. Cada um deles tem as suas próprias convenções; cada um deles é uma «província de significação» distinta” (Bauman, 2007: 104), com um princípio e um fim que se pretendem bem definidos, para que cada um possa começar “efetivamente pelo começo, a zero, como se não tivessem sido jogados antes outros jogos e como se nenhum dos jogadores tivesse contado antes vitórias ou derrotas (...)” (*Ibid.*: 104). No entanto, diremos nós, a tarefa de começar do zero, como se nada tivesse acontecido, revela-se na prática, bastante difícil, como podemos ver no caso da narrativa do Bloom de Tavares que, na sua viagem-fuga rumo à Índia, teve a intenção de esquecer o(s) jogo(s) jogado(s) e as conseqüentes derrota(s) do seu passado individual (chegando a viver, inclusivamente, ao chegar ao destino, a ilusão de o ter conseguido), apenas para descobrir que tal tarefa se revelara, afinal, impossível, como nos mostra o último Canto da obra, com as suas estâncias plenas de um resignado desencanto. Outro aspeto do homem contemporâneo como jogador e do “mundo-enquanto-jogo” (*Ibid.*: 104), na reflexão de

Bauman, é a valorização do tempo presente, que irá garantir que as consequências desses mesmos jogos sejam apenas passageiras (*Ibid.*: 105). A vida e o mundo encarados como jogo requerem, então, que o jogador tenha consciência de “que «não se trata *senão* de um jogo»” (*Ibid.*: 105). Desta forma de encarar a vida e a realidade resultam, como seria de esperar, a crescente desafeição, a apatia e a indiferença perante as coisas e os acontecimentos que rodeiam o homem no papel do jogador.

Bloom, o herói individualista do século XXI, é, no fim de contas, alguém que enceta uma fuga sem nunca olhar para trás, alguém que pretende esquecer o seu passado, e concentrar-se apenas no presente, ainda que pensando e idealizando (vagamente) uma espécie de futuro próximo. As características que Bauman avança a respeito do deambulador, do turista, do vagabundo e do jogador encontram-se, assim, a nosso ver, presentes na imagem de Bloom enquanto individualista fugitivo e perseguido. Poderíamos dizer que Gonçalo M. Tavares acrescenta outro tipo de modelo para o homem contemporâneo, a juntar aos quatro identificados por Zygmunt Bauman: alguém que foge do seu passado, das tragédias que o afligiram, alguém que, como o vagabundo, se vê obrigado a viajar. No entanto se, para Bauman, o vagabundo não tem qualquer culpa da sua condição, vê-se obrigado, por forças externas mais fortes, a deslocar-se para procurar uma vida melhor, no caso do fugitivo Bloom, existe a culpa de um crime que cometeu (por vingança, como resposta a outro crime que o afetou profundamente). Como tal, há sofrimento em Bloom, mas também culpa, o que nos mostra que o protagonista, como vimos também, não é totalmente anjo, nem totalmente demónio. Apesar disso, estranhamente, Bloom procede a uma fuga tranquila, seguindo quase os roteiros típicos de qualquer turista, aproveitando para visitar emblemáticas capitais europeias, e ansiando, como muitos turistas ocidentais, encontrar a sabedoria num país do Oriente. Este elemento que mistura a fuga e o passeio turístico, o banal e o sublime fornece um toque surpreendente, mas em sintonia com o espírito ambivalente, paradoxal e ironicamente subversivo do mundo pós-moderno, que encontra como vimos, na prática da paródia, um dos elementos mais representativos e mais acutilantes.

Para terminar esta reflexão em torno dos tipos de homem contemporâneo identificados por Bauman, importa fazer referência aos esclarecimentos fornecidos por Peter Beilharz, no estudo que dedica ao autor polaco, intitulado *Zygmunt Bauman – Dialectic of Modernity* (Beilharz, 2000). Segundo este autor, o movimento é central para a ideia de

modernidade e pós-modernidade e isso ajuda a explicar os modelos que Bauman identifica para o homem contemporâneo: “If identity is constructed by movement, in turn, then this for Bauman generates particular personality types or paths of activity in the present, two key of which are the vagabonds and the tourists” (Beilharz, 2000: 129). A respeito do vagabundo, Beilharz refere a ausência de alternativas que força esta figura a deslocar-se constantemente, de um lugar a outro. Para Beilharz, estes são “excluded actors who are compelled to move on” (Beilharz, 2000: 129), tornando-se, em Bauman, “archetypal stranger[s]” (*Ibid.*: 129), eternos estranhos e estrangeiros que não se sentem em casa em lugar algum, por mais que a desejem ou procurem. Os turistas, como vimos, ao contrário dos vagabundos, são pessoas com posses e possibilidades de viajar e fazem-no por vontade própria e por recriação. Bloom, apesar de ter iniciado a viagem com uma fuga, escolheu esse mesmo caminho, em vez de ficar e enfrentar as consequências. Bloom escolhera igualmente o seu destino com um objetivo específico que, embora não seja turístico, é fruto de uma escolha pessoal. Bloom é dono e senhor desse mesmo desejo e desse mesmo destino, escolhendo de forma livre as paragens que faz ao longo do caminho. Bloom faz ainda, como vimos também, a escolha de não viajar diretamente para a Índia e de se demorar o tempo que deseja em cada uma das paragens, contrariando, como dissemos, o espírito turístico das viagens comerciais do século XXI.

Refletindo acerca deste tipo de viagens comerciais, cuja tendência de mero turismo por lazer Bloom procura contrariar com a busca de sabedoria e esquecimento, Bauman, em entrevista a Adrian Franklin, revela-se categórico na sua descrição da realidade contemporânea:

This is hardly a fulfilment of the nineteenth century ambition to travel to learn, travel to understand, travel to get in touch with alien people and to embrace and imbibe and assimilate the untold riches stored in their heads, in their timeless cultural lore . . . Rather, the opposite, really. One meets the natives in the shops at the other side of the counter, in the restaurants bringing dishes from the kitchen. Or you watch the natives as a spectacle – selling their ‘otherness’ to tourists, making their living by selling their culture as spectacle. Hardly a ‘contact between civilizations’, let alone an exchange between cultures. You may go hundreds and thousands of miles, in order to find yourself in cosily familiar surroundings, comfortably secure because familiar, with a few ‘local touches’ sprinkled over it to justify the expenditure. (Franklin, 2003: 5)

Para Peter Beilharz, existe uma diferença essencial entre o turista e o vagabundo: “tourists are inside, or on their way, while the vagabonds lie outside the city gates, working out how to get in” (...)” (Beilharz, 2000: 129). No caso de Bloom, poderemos dizer, com

base nos elementos fornecidos por Tavares ao longo da narrativa, que estamos perante uma personagem que não se interessa pelo lado turístico das viagens, embora aprecie os lugares por onde passou, em especial quando deambula por Paris na companhia de Jean M. Poderíamos dizer que Bloom não se assemelha, na totalidade, nem ao turista, nem ao vagabundo, ficando-se possivelmente num modelo intermédio: Bloom está apenas de passagem, observa tudo de forma distante, como um deambulador fugitivo, que demonstra, no entanto, uma tranquilidade fora do normal, nunca olhando por cima do ombro, ainda que os seus instintos e pressentimentos funcionem para se livrar de situações indesejáveis, como acontece em Londres, e mesmo no encontro com o Shankra, já na Índia. Como fugitivo e perseguido, Bloom sente e sabe apenas que “deve correr sempre, sem parar” (Tavares, 2010: 33), seguindo, assim, as palavras do narrador que lhe diz: “Vai veloz para um sítio; e não tenhas tempo para recuar/ – eis um conselho, Bloom” (*Ibid.*: 43).

Uma das características que coligam os quatro “personality-types” (Beilharz, 2000: 134) avançados por Bauman para designar o homem dos tempos pós-modernos encontra-se relacionada com o facto de todas eles nos trazerem indivíduos deslocados, desajustados, permanentemente estranhos e estrangeiros, mesmo dentro de um mesmo lugar, mesmo dentro do seu próprio país:

The figure of the stranger thus becomes more strange in postmodern times, not less. We may all be strangers, today, yet there are some strangers whose attributes are less exotic than repelling. Modernity is not only the circulation of strangers that Simmel had portrayed; it involves their accentuation, and not only assimilation. The stranger may well share our sense of place, or locality; he or she may in fact have shared this region with us, or even preceded us here (...).
(Beilharz, 2000: 130)

Como podemos então ver, a figura de Bloom, o viajante individualista fugitivo e perseguido, forasteiro, foragido e fora-da-lei, não se encontra longe das descrições de Bauman e Beilharz, fazendo, como tal, parte dos “itinerant individuals, whether tourists or vagabonds” (Beilharz, 2000: 148).

Em entrevista a Adrian Franklin, Bauman esclarece aquilo a que chama de “tourist syndrome” se trata de uma condição que partilha determinadas características da figura do turista com a vida quotidiana do homem contemporâneo. Em primeiro lugar, com a forma como nos encontramos inseridos na companhia dos outros indivíduos, de forma constante, “in places where we live or work; not only during the summer holidays, but seven days a week, all year round, year by year” (Franklin, 2003: 2). Outra característica partilhada entre

o indivíduo contemporâneo e a figura do turista é o facto de ambos estarem “in a place temporarily and knowing it, not belonging to the place, not locked into the local life ‘for better or worse’” (*Ibid.*: 2). Bauman salienta, assim, a importância do carácter de imprevisibilidade da vida contemporânea, que contrasta de forma clara com as expectativas que, outora, a modernidade clássica, nascida entre os séculos XIX e XX, impulsionada pela Revolução Industrial, colocava como horizonte alcançável pelo homem moderno. Para Zygmunt Bauman,

(...) in our liquid-modern world you need not move an inch to turn into a vagabond. You are still in the same place, but the place is no longer what it was . . . The company you worked for disappeared, the partner of life (though emphatically not for life) has moved out and away, the rules of the game have changed without notice. And you know, even if it did not happen to you and you suppress the awareness of its possibility as keenly as you can, that happen to you it may – and at any moment. Dark premonitions blight each moment of joy ... The figures of ‘tourist’ and ‘vagabond’ mark the two poles of a continuum along which our life and our expectations are plotted. (Bauman, 2003: 4).

O homem contemporâneo pode, deste modo, ser considerado um turista pela vida, porque não se envolve, adotando uma postura de distanciamento irónico e autorreflexivo em relação à sociedade e à realidade que experimenta no quotidiano. Como afirma Bauman na referida entrevista, “such looseness of attachment – being in but not of the place – makes tourism a well-aimed and pertinent metaphor for contemporary life” (Franklin, 2003: 3).

Bloom tanto se afasta, como se aproxima destas classificações, ficando sempre a meio caminho entre estas duas ‘personalidades-tipo’ de Bauman. Como acontece com toda a obra, também neste aspeto, a narrativa navega entre uma coisa e outra, sempre no mundo das ligações, das misturas, dos paradoxos e das ambivalências. A Gonçalo M. Tavares, como vimos, agrada-lhe o facto de uma coisa ser também o seu oposto, de habitar o mundo do “e” (inclusivo) e não o do “ou” (exclusivo). O mesmo se passa, então, com a questão da identidade na contemporaneidade. Como refere Bauman, “(...) there is no lifelong identity that could be selected at the beginning of life and pursued from then on, no ‘training for life’, no ‘whole life’ skills that can be acquired once and for all and won’t require revision – or forgetting” (Franklin, 2003: 3). Esquecer: isto mesmo deseja Bloom que aconteça durante a sua viagem, durante a qual pretende, pois, “[construir] o esquecimento/ da vida anterior como se constrói com paciência um edifício” (Tavares, 2010: 232).

Como procurámos aqui mostrar, o percurso identitário de Bloom ao longo da viagem é sintomático da realidade vivida pelo homem contemporâneo. Gonçalo M. Tavares fornece-

nos, assim, uma vívida cartografia do mundo no início do século XXI, através das aventuras, desventuras e peripécias de Bloom, o individualista pós-moderno, fugitivo e perseguido, muito à semelhança de todos nós, seus ocidentais contemporâneos. Apesar das esperanças e das ilusões iniciais que moveram o nosso herói em fuga, no fim do percurso percorrido, *Uma Viagem à Índia* revela-se uma (extra)ordinária epopeia da decepção que nos traz “a imobilidade como epopeia infima” (Tavares, 2010: 438) de um homem ao mesmo tempo sublime e banal, anjo e demónio, inocente e culpado, que regressa, no fim de contas, ao porto de partida já cansado, resignado e entediado. *Uma Viagem à Índia*, nos seus dois últimos Cantos, conclui, então, que o tédio é “definitivo” (*Ibid.*: 456), tão inevitável, afinal, quanto a perda e a irrecuperabilidade da natureza humana, outrora ingénuo e crente.

Considerações finais

Em *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, acompanhamos o percurso da personagem Bloom, um europeu que parte da Lisboa de início do século XXI, em direção à Índia, em busca do que ele próprio chama de sabedoria e esquecimento. Esta contemporânea nau de Tavares, escrita entre 2003 e 2010 (ano da sua publicação), transporta consigo, no título, na forma, na estrutura, no nome do protagonista e no seu destino, o legado de obras pertencentes ao cânone da literatura ocidental, que o escritor submete, pós-modernamente, à lupa da contemporaneidade, estabelecendo, assim, um ligação singular entre a tradição clássica, a herança e o espírito do modernismo e a visão da pós-modernidade, com o objetivo, expresso pelo próprio autor, de procurar saber “qual o chão do nosso século” (Duarte, 2010: 9). Como vimos, o próprio autor fala em acrescentar sempre algo de novo às formas literárias do passado, como “uma nova energia, mais fragmentada e mais contemporânea” (Duarte, 2013: 9), algo que, diga-se, também os Estudos Culturais pretendem levar a cabo no âmbito da reflexão e investigação académicas sobre cultura. Ora, como tivemos também oportunidade de referir, tal apenas se revela possível através desse diálogo com o passado e a memória, colocando em prática aquilo a que Gonçalo M. Tavares chama de “rutura sensata (...) que tem os olhos naquilo de que se afasta” (*Ibid.*: 9), e da qual *Uma Viagem à Índia* é claramente um exemplo.

De acordo com Walter Moser, a análise textual em Estudos Culturais distingue-se da pesquisa tradicional em Estudos Literários, pelo facto de compreender “textos de diferentes procedências e inclui[r], em geral, tipos de textos muito variados” (Moser, 1998: 71). Tal foi, pois, o caso da investigação que aqui apresentámos, que misturou o estudo de obras literárias com a análise de textos de outros géneros, incluindo o texto de opinião, a entrevista, o artigo de jornal ou revista, ensaios, resenhas críticas, seminário, conferências, textos científicos e textos audio-visuais (vídeos, programas de televisão, reportagens). No presente trabalho, procurámos, pois, “um reposicionamento entre as duas formações [Estudos Culturais e Estudos Literários], que dependeria da interação produtiva destas, não da integração de uma pela outra” (*Ibid.*: 72).

Poderíamos, então, dizer que o âmbito da nossa pesquisa se situa na interseção entre as duas áreas científicas, operando uma ligação entre ambas, para usar uma noção cara a Gonçalo M. Tavares: a ligação entre os fenómenos, entre as ideias, os métodos, as

abordagens, as teorias e as práticas. O que o nosso estudo pretende fazer é precisamente aquilo que defende Meaghan Morris, citada por Moser: “So rather than resolve their differences formally as an opposition, I want to accept the tension between them as productive” (Meaghan, *apud* Moser, 1998: 73). Arriscaríamos, portanto, afirmar que o nosso estudo se situa nesse ponto de tensão entre as suas disciplinas, nunca procurando, de facto, resolver essa mesma tensão, mas tentando trabalhar com ela de forma a compreender melhor o alcance reflexivo e teórico do texto de Gonçalo M. Tavares.

Partindo da essência e o espírito de subversão paródica que subjaz à epopeia de Tavares, e em articulação com os pressupostos teóricos e as propostas epistemológicas oriundos dos Estudos Culturais, procurámos, ao longo do nosso trabalho, relacionar o descentramento contemporâneo da epopeia com o *ethos* da pós-modernidade. Na nossa análise do objeto literário *Uma Viagem à Índia* procurámos, então, fazer confluir estas três áreas do saber, ancorando as nossas indagações no âmbito dos Estudos Culturais, e fazendo uso de métodos e práticas de investigação próximas da área dos Estudos Literários e da vertente das práticas comparatistas. A própria divisão e sequência dos capítulos do nosso trabalho aponta as diferentes perspetivas de análise que decidimos adotar: primeiro, uma visão global e abrangente das principais características da sua poética, o seu estilo e a sua visão, como forma de preparar terreno para a abordagem mais pormenorizada a *Uma Viagem à Índia*, acabando também por servir de justificação para a escolha do autor e da obra literária, enquadrando-a no âmbito de uma investigação em Estudos Culturais; no segundo capítulo, optámos por uma abordagem um pouco mais específica, centrando a nossa atenção na questão do(s) género(s) literário(s) com o(s) qual(ais) poderemos identificar o texto de Tavares, analisando a problemática do género épico na pós-modernidade, a relação da obra com a tradição literária da epopeia e, num segundo momento, a apropriação paródica que o autor levou a cabo na transposição deste género clássico para a contemporaneidade; no terceiro e último capítulo, e retomando um enfoque mais próximo do Estudos Culturais, partimos para a caracterização da personagem Bloom e a natureza da sua viagem no dealbar deste novo século, recuperando algumas das questões levantadas em capítulos anteriores, nomeadamente ao longo do primeiro capítulo, no qual fomos levantado o véu para a questão da identidade na pós-modernidade, o carácter provisório e temporário das relações entre os homens e entre estes e o mundo, e a prevalência do sentimento de apatia e tédio nas relações

interpessoais e nas atitudes do homem contemporâneo perante a existência, numa era caracterizada pela descrença, pelo descomprometimento e pela ambiguidade.

Assim, em primeiro lugar procurámos centrar a nossa análise da figura do escritor Gonçalo M. Tavares e numa abordagem transtópica da sua poética autoral, fazendo eco de palavras ditas e escritas em diversas entrevistas, palestras, artigos de jornal, tanto pelo próprio escritor, como por críticos literário e jornalistas nacionais e internacionais. Tal abordagem pretendeu ser, portanto, um primeiro passo, uma primeira abordagem ao mundo literário do autor, com o intuito de perceber qual a natureza do seu ato de escrita, partindo, como dissemos, de um lugar exterior ao texto literário propriamente dito. No segundo momento do nosso trabalho, tivemos oportunidade de olhar com mais atenção para alguns dos pressupostos teórico-metodológicos da área dos Estudos Culturais, procurando estabelecer ligações com a poética autoral do autor em estudo, articulando algumas das características identificadas no primeiro momento deste capítulo com a perspetiva analítica da área multi- e transdisciplinar em que se insere o nosso trabalho de investigação.

No primeiro capítulo da presente dissertação vimos, então, que Gonçalo M. Tavares encara o seu ato de escrita ficcional como movimento de reflexão e investigação relativamente aos fenómenos do mundo contemporâneo, sem nunca esquecer o papel determinante que desempenham o passado e a memória, desde a mais longínqua no tempo até à mais recente, como é exemplo a história dos acontecimentos trágicos do século XX que são um tema recorrente na obra do autor, em especial nos livros pretos da série *O Reino*. Para Gonçalo M. Tavares, estes acontecimentos foram e continuam a ser determinantes para o presente, pelo que o escritor contemporâneo deve ter consciência da responsabilidade na relação que mantém com o passado e a preservação da memória, que devem servir sempre como sinal de aviso para evitar a repetição de tais acontecimentos. Devemos pois, encarar com seriedade e sentido de responsabilidade certos desenvolvimentos, nomeadamente no plano político internacional, que, neste início de século XXI, nos fazem lembrar os períodos mais críticos da história do século transato. Deste modo, é importante lembrarmo-nos que, como nos diz o narrador da viagem de Bloom, “a memória tem futuro” (Tavares, 2010: 89), e que essa é, pois, “uma ideia nada pessimista” (Ibid.: 89). Para além disso, vimos que, para o autor de *Uma Viagem à Índia*, é importante a existência de um pessimismo antropológico firme” (Mexia, 2010) que possa fazer face crescente complexidade e ambivalência do mundo do homem contemporâneo, demonstrando sempre cautela e lucidez – e também um pouco

de ironia e humor, que permitem (idealmente) guardar uma distância de segurança perante os factos, por mais trágicos que eles sejam.

Deste modo, procurámos, ao longo deste capítulo refletir acerca de questões essenciais da poética de Tavares, tais como o treino da lucidez, o treino da lentidão, a noção de ligação, de descentrar o ponto de vista, mudando constantemente de posição e observando os fenómenos contemporâneos à distância e pelo “canto do olho” (Tavares, 2007: 75), bem como a noção de reparar (n)o mundo, intervindo nele através da literatura, pensando a realidade quotidiana e analisando a sua complexidade através de narrativas escritas de forma limpa e despojada, plenas de parábolas e aforismos. As questões que levantámos neste capítulo inicial pareceram-nos, pois, pertinentes, sobretudo quando analisadas em estreita relação com as profundas reflexões metaliterárias expandidas pelo autor em entrevistas, ensaios (ou ensaísmo sob espécie ficcional), crónicas, etc. Aliás, a dimensão programática do pensamento literário de Gonçalo M. Tavares explica precisamente como na sua obra se encontra subjacente uma planificação arquitetónica, ou uma cartografia composicional, que procurámos aqui esclarecer.

Como vimos também no decorrer do terceiro ponto do primeiro capítulo do presente trabalho, a atitude investigativa com que Tavares encara o seu ofício de escritor, a curiosidade de investigador que coloca em cada novo género literário em que se aventura, o olhar atento às periferias, às margens e aos pormenores presente na visão literária de Gonçalo M. Tavares são também qualidades e características dos pressupostos teórico-metodológicos propostos pela área dos Estudos Culturais. Como também procurámos mostrar, a natureza transdisciplinar desta área de estudos assemelha-se, assim, à visão transgenológica que caracteriza a literatura de Tavares, uma literatura que inclui e faz confluir diferentes géneros literários e modos de escrever (e, conseqüentemente, de pensar e refletir) distintos. Tal visão e atitude são, então, defendidas e reivindicadas por investigadores em Estudos Culturais, como por exemplo Carolina Escosteguy, segundo a qual não existe, nesta área de investigação, uma “rígida divisão entre níveis culturais distintos” (Escosteguy, s/d: 4) e práticas culturais diferentes.

Observámos também que este comprometimento de Gonçalo M. Tavares e da sua escrita enquanto espaço de reflexão que apele ao uso da lucidez e ao abandono daquilo a que o narrador de *Uma Viagem à Índia* chama de “ingenuidade trôpega dos felizes” (Tavares, 2010: 359) – lembremos que “Bloom parte de Lisboa feliz, o que já não é mau” (*Ibid.*: 33)

– poderá perfeitamente relacionar-se com a implicação nos assuntos da *polis* defendida e praticada no âmbito das investigações em Estudos Culturais como forma de promover mudanças culturais efetivas. Torna-se, então, importante encontrar alguém que, como o editor em *Um Homem: Klaus Klump*, queira “fazer livros que perturbem os tanques em definitivo” (Tavares, 2003: 136).

Os Estudos Culturais fornecem, assim, o pano de fundo teórico a partir do qual podemos colocar nossas indagações de âmbito cultural, através de uma análise textual literária de caráter comparativo do texto de Gonçalo M. Tavares, sempre em articulação com a totalidade da obra do autor e com a noção de literatura como investigação inerente ao conjunto da sua produção ficcional. Através desta combinação teórico-metodológica que procurou fazer confluir estas áreas aparentadas, procurámos levantar questões acerca do lugar do herói e da epopeia no século XXI, abordando problemáticas relacionadas com a pesquisa no âmbito dos Estudos Culturais, tais como a natureza da investigação e da criação literária, a ausência da força criadora do mito na era da técnica, a relação entre literatura, cultural e memória, a questão da identidade e sua relação com os conceitos de individualismo, apatia, vazio e tédio no mundo pós-moderno, a noção de hibridismo cultural e globalização, a problemática da onnipresença e ubiquidade do mal nas sociedades contemporâneas e a responsabilização do ser humano, bem como, de forma transversal a todas estas questões, os conceitos de paradoxo, ambivalência e ambiguidade na sua relação com os tempos pós-modernos.

Neste sentido, a sua forma de pensar a literatura, encarada como forma de investigar e de agir perante a urgência de mudança de paradigma no panorama cultural contemporâneo, aproxima-se da forma como os Estudos Culturais se relacionam com as questões e os problemas da realidade quotidiana em que estamos inseridos. Estas questões encontram-se ao longo da sua obra de uma forma singular, revelando a preocupação do autor em relação ao seu tempo é às vivências do século XX, ao mesmo tempo que honra a tradição e a memória dos séculos passados. Por isso mesmo, no terceiro ponto, decidimos reservar um momento para fazer confluir os pressupostos teóricos e metodológicos oriundos das áreas dos Estudos Culturais com as algumas características da poética autoral de Gonçalo M. Tavares abordadas anteriormente. Procurámos, então, inserir os propósitos da nossa investigação na área dos Estudos Culturais, esclarecendo a nossa posição quanto à adequação de Tavares e de *Uma Viagem à Índia* no âmbito desta área multi- e pluridisciplinar, procurando refletir

acerca das vantagens que o olhar transversal e renovado(r) proposto por esta área de estudos poderia trazer à nossa análise, complementando assim a abordagem mais tradicional oriunda dos Estudos Literários e Comparatistas. Procurámos, portanto, neste terceiro ponto do capítulo inicial do trabalho tornar claro que a interpelação do contemporâneo que a obra de Gonçalo M. Tavares insistentemente propõe é compaginável com as reflexões que, no âmbito dos Estudos Culturais, têm sido desenvolvidas nas últimas décadas.

Partindo das noções de literatura como investigação e da ideia das ligações em Gonçalo M. Tavares, e tendo especificamente em conta a natureza híbrida, complexa e subversiva de *Uma Viagem à Índia*, intentámos, num segundo momento do nosso trabalho, refletir acerca da prática da intertextualidade contestatária na literatura pós-moderna, salientando a adequação da paródia ao regime efabulatório contemporâneo. Para tal, no segundo capítulo, sentimos a necessidade de fazer uma análise mais pormenorizada da natureza do fenómeno parodístico e as suas diferentes metamorfoses longo dos séculos, desde a Antiguidade Clássica até aos nossos dias, procurando perceber de que forma esta prática se foi adequando a mundividências e propósitos tão diferentes ao longo dos séculos. Fazer este tipo de estudo permitiu-nos adotar uma visão de conjunto em relação à natureza deste género de prática intertextual, de modo a poder compreender melhor o propósito do seu uso na epopeia contemporânea de Tavares. Assim, procurámos analisar o processo de reconfiguração paródica do épico em *Uma Viagem à Índia* (e noutras contraglosas escritas ao longo dos séculos), esclarecendo os modos de inscrição e subversão da memória neste romance/epopeia. Tornou-se claro, pois, ao longo da análise que fizemos no segundo capítulo, que apesar de se instituir como premeditado exercício de recuperação pós-moderna do modelo formal da epopeia camoniana, o texto de Gonçalo M. Tavares parodia episódios múltiplos do pré-texto épico, transcontextualizando citações literais da fonte renascentista, deslocando-as, por meio de um efeito de deliberado anacronismo, para contemporaneidade e aplicando-as ao percurso idiossincrático e Bloom, o herói improvável desta contra-epopeia do século XXI. Com efeito, como tivemos oportunidade de ver, a ressonância joyceana patente no nome do protagonista (mas não só), bem como a mobilização paródica do intertexto homérico sinalizam o diálogo produtivo da obra de Tavares com o *opus magnum* de Joyce.

Neste segundo capítulo, pareceu-nos fundamental começar por refletir acerca da distinção entre épico enquanto categoria meta-histórica e transgenológica com expressão

artística universal, e epopeia, género histórico, com forte radicação contextual, que obedece a constrações de natureza semântico-compositiva. Após esta distinção inicial, partimos para a análise da subversão paródica em *Uma Viagem à Índia*, explorando as implicações da conjugação de “liberdade e constrangimento” como verdadeira força motriz por detrás de toda a complexa relação intertextual que a epopeia de Tavares mantém com o texto que lhe serve de base e inspiração: *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. A obra de Gonçalo M. Tavares movimenta-se constantemente entre estas duas forças, criando um texto que ora se aproxima ora se afasta do texto que pretende parodiar, indo ao encontro do complexo jogo intertextual que está na base do exercício parodístico característico da literatura pós-moderna e contemporânea, segundo reflexões de autores como Linda Hutcheon, Margaret Rose ou Simon Dentith. Vimos, pois, que, de acordo com estes autores, a relação entre obras parodiadas e as respetivas paródias nem sempre é uma simples relação de antagonismo, oposição ou sequer hostilidade, como acontece com outras formas literárias como a sátira ou o burlesco. Com efeito, ao apropriar-se de determinadas características e elementos da obra parodiada, o texto paródico estabelece com aquela uma relação de aproximação, não o fazendo, no entanto, apenas com o objetivo de imitar de forma exata o texto do qual se apropria, como no caso de outras técnicas como a alusão, a citação ou a pastiche. A paródia, em vez de se limitar a copiar, a imitar ou a emular características, elementos ou aspetos do texto de partida, transforma-os, transcontextualiza-os, operando um distanciamento crítico e irónico em relação ao texto de origem, sem nunca pretender desrespeitar, ridicularizar ou hostilizar a obra parodiada, como em produções de pendor satírico e burlesco. Tal é o caso, portanto, da epopeia às avessas de Gonçalo M. Tavares que, justamente, se movimenta entre estas duas forças distintas de liberdade/afastamento e constrangimento/aproximação, que se complementam e conjugam para dar origem a um “poema provocantemente épico e anti-épico” (Lourenço, 2010: 17) no qual o seu autor pretende “partir alguma coisa respeitosamente” (Duarte, 2013: 9).

No segundo momento deste segundo capítulo, debruçamo-nos sobre os fenómenos da paródia, abordando o carácter ambíguo que a etimologia da palavra sempre sugeriu, desde a Antiguidade Clássica, passando pelo período medieval, renascentista e romântico, até chegar aos nossos dias e até à epopeia de Gonçalo M. Tavares.

No terceiro e último capítulo, foi nosso objetivo identificar a persistência e as metamorfoses do mito do herói no mundo tecnológico e globalizado do século XXI, a partir

da análise do perfil e do percurso identitário do protagonista. Procurando fazer uma síntese das conclusões avançadas nos capítulos anteriores sobre a poética autoral do autor, a sua relação com os Estudos Culturais e com prática da paródia, foi nossa intenção avançar para uma análise mais centrada no perfil e no percurso de Bloom, abordando a problemática da identidade na pós-modernidade, amplamente teorizadas no âmbito dos Estudos Culturais, partindo, depois para reflexões acerca do lugar do homem no mundo contemporâneo, da natureza das viagens comerciais no mundo atual, da transitoriedade e do carácter efémero e temporário dos vínculos sociais no início deste novo século. Assim, neste capítulo final recuperámos muitas das reflexões, conceitos e ideias exploradas anteriormente, em particular no primeiro capítulo (como a noção de pessimismo antropológico, a questão da memória do século XX e da responsabilidade literária e moral do escritor contemporâneo), centrando-as na nossa leitura da personagem Bloom, do seu perfil, da sua natureza, das suas motivações, dos ensinamentos que obteve e dos propósitos alcançados (ou não) ao longo da sua invulgar viagem no início do século XXI.

Partindo desta caracterização da contemporaneidade e da visão antropológicamente pessimista de Tavares, abordada no primeiro capítulo, procurámos relacionar esta perspetiva com a visão de dois outros autores que considerámos fundamentais no decorrer do nosso trabalho de investigação: Eduardo Lourenço e Gilles Lipovetsky. Deste modo, pretendemos relacionar a noção de movimento da queda sem alarme ou pânico com o qual Tavares caracteriza o século XXI com a visão de Lourenço relativamente à vivência contemporânea do esplendor do caos, e a posição de Lipovetsky acerca da do vazio sem trágico nem apocalipse que caracteriza a era individualista em que vivemos. Num segundo ponto do nosso capítulo final, procedemos à caracterização do individualismo do protagonista da contra-epopeia de Tavares, refletindo sobre o entre-lugar ocupado por este “herói entre tudo e nada, ao mesmo tempo trivial e sublime” (Lourenço, 2010: 17), e agudamente consciente do seu carácter ficcional. Levámos a cabo, neste ponto, uma análise cuidada de algumas posições críticas de Eduardo Lourenço, autor do prefácio ao texto de Gonçalo M. Tavares, procurando aprofundar o nosso conhecimento relativamente ao perfil e ao percurso identitários da personagem principal de *Uma Viagem à Índia*. Abordámos, assim, questões relacionadas com o conceito de individualismo na contemporaneidade, bem como a noção de viagem nos nossos dias, opondo a viagem comercial e turística à viagem das descobertas no período da Renascença, relacionando essa oposição com a ideia da falência do ideal de

herói à maneira clássica, um tema central da epopeia de Tavares. Num primeiro momento, e partindo sempre de uma leitura atenta de determinadas passagens do prefácio de Eduardo Lourenço, procurámos analisar a obra e o percurso identitário do seu protagonista explorando os conceitos de (des)ilusão, decepção, melancolia, caos e paradoxo que caracterizam a vivência do homem contemporâneo na sociedade simultaneamente globalizada e individualista do início de século XXI. Na nossa análise ao perfil identitário de Bloom, debruçamo-nos, ainda, a forma como Lourenço compara o protagonista da epopeia de Tavares com duas figuras da mitologia grega, Édipo e Orfeu.

Com o objetivo de caracterizar mais detalhadamente o perfil de Bloom, encetámos, algumas comparações entre Bloom e outros autores das letras portuguesas, tais como Fernão Mendes Pinto e a figura do “errante des-orientado” (Real, 2010: 11) na sua *Peregrinação*, o viajante desassossegado Bernardo Soares ou o inquieto sonhador Álvaro de Campos. Em relação a Mendes Pinto, identificámos o motivo da viagem como sendo semelhante: ambas as personagens pretendem iniciar uma fuga, escapar a uma determinada realidade, a um determinado momento em que “o mundo tinha existido demasiado” (Tavares, 2010: 192). Relativamente a Pessoa, abordámos a ideia das viagens mentais e suas “viagens nunca feitas”, presente nas várias reflexões de Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*, e estabelecemos algumas comparações entre o percurso de Bloom na sua viagem à Índia e passagens do poema “Opiário” do heterónimo Álvaro de Campos, explorando a relação entre a viagem e o sentimento de tédio. Em seguida, recorrendo a um texto de Carlos Ceia, que estabelece uma comparação entre Ulysses, de James Joyce e a Mensagem Fernando Pessoa, procurámos levar a cabo uma análise comparatista que evidenciasse algumas semelhanças e diferenças entre o Bloom de Joyce e o de Tavares.

Por último, decidimos partir das reflexões do pensador polaco Zygmunt Bauman acerca das figuras do turista, do vagabundo, do deambulador e do jogador enquanto representativas da natureza do homem na pós-modernidade, procurando identificar nelas características do herói de *Uma Viagem à Índia*. Neste ponto final do último capítulo, refletimos, ainda, sobre a questão da construção da identidade no período de incertezas vivido na pós-modernidade, bem como sobre a apatia e a distância irónica características do homem contemporâneo, e que Bloom manifesta de forma clara desde o primeiro momento da narrativa. No que diz respeito aos quatro modelos de homem contemporâneo avançados por Bauman, pudemos concluir que Bloom revela, em determinados momentos da narrativa,

um pouco de cada um deles, acrescentando um modelo que é, no fim de contas, uma síntese de todos os outros: o do viajante individualista fugitivo e perseguido, forasteiro, foragido e fora-da-lei.

Referências Bibliográficas

Anjos, Anderson Augusto dos (2009). “Blaise Pascal: o divertimento e o conhecimento de si”. In *Anais do Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCAR*. São Carlos – SP: PPG-Fil – UFSCar. Disponível em:

<www.ufscar.br/~sempgfil/wp-content/uploads/2012/05/Anderson-Augusto-dos-Anjos-Blaise-Pascal-o-divertimento-e-o-conhecimento-de-si.pdf>

Alavarce, Camila da Silva (2008). *A ironia e as suas refrações: estudos sobre a dissonância na paródia e no riso*, Araraquara: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras.

Disponível em: <http://wwws.fclar.unesp.br/agenda_pos/estudos_literarios/1561.pdf>

Araújo, Filipa Marisa Gonçalves Medeiros (2008). *Interpretatio e imitatio no De amore de Marsilio Ficino*. Coimbra: Faculdade de Letras Universidade de Coimbra. Disponível em:

<<http://hdl.handle.net/10316/21341>>

Assouline, Pierre (2011). “Grand entretien: Gonçalo M. Tavares”, in *Le Magazine Littéraire*, Fevereiro 2011 (pp. 92-97).

Autor Anónimo (2006). *Paródia ao primeiro canto dos Lusíadas de Camões por quatro estudantes de Évora em 1589*, 2006 [Ebook #20149] Disponível em:

<www.gutenberg.org/cache/epub/20149/pg20149.txt>

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and his World*. Translated by Helene Iswolsky, Indiana: Indiana University Press, Bloomington. Disponível em:

<https://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin_Mikhail_Rabelais_and_His_World_1984.pdf

>

Baptista, Maria Manuel. (2009). “Estudos culturais: o quê e o como da investigação”. In *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, nº spécial, automne / hiver 2009, pp. 451-461.

Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/466/422>>

Baptista, Maria Manuel (2012). “Estudos Culturais: um campo gravitacional, uma tessitura intelectual”. In *Cultura: Metodologias e Investigação*, Coord. Maria Manuel Baptista, Coimbra: Grácio Editor pp. 7 – 13.

Barberena, Ricardo Araújo (2004). “O limiar entre os Estudos Culturais e os Estudos Literários em geografias globalizadas”. In Revista *Organon*, Rio Grande do Sul: Instituto de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul, vol. v. 18, n. 37. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/31184>>

Barker, Chris e Galasinski, Dariusz. (2001) *Cultural Studies and Discourse Analysis*, London: SAGE Publication Ltd.

Barker, Chris (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London: SAGE Publication Ltd.

Barreto, José (2015). “A poesia política de Fernando Pessoa”. In *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 7, nº 14, 1º sem., abril 2015, pp. 189 – 209.

Bauman, Zygmunt (1997). *Postmodernity and Its Discontents*. New York: NYU Press.

Bauman, Zygmunt. (1997a). *Postmodernity and its discontents*. New York: New York University Press.

Disponível em: <<https://archive.org/stream/pardiaaoprimeiro20149gut/pg20149.txt>>

Bauman, Zygmunt (1999). *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Bauman, Zygmunt (2001). *The Individualized Society*. Cambridge: Polity Press.

Bauman, Zygmunt. (2007) *A Vida Fragmentada: ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio d'Água.

Beck, Ulrich (2003). *Risk society: towards a new modernity*, (repr). London: Sage Publication.

Beilharz, Peter (2000). Zygmunt Bauman: *dialectic of modernity*. London: Sage Publication.

Beja, Hélder (2011). “Há muitas coisas que ainda gostava de fazer”. *Parágrafo - suplemento ponto final*, 52 (8 de julho 2011).

Disponível em: <<http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/11/25/quot-escrevo-apenas-o-que-quero-quot.aspx>>

Bernardes, José Augusto (2000) “As estâncias finais d’Os Lusíadas ou o “nunca ouvido canto” de Camões”. In *Revista Mathésis* 9, 2000, pp. 69-84.

Brambilla, Adriana e Baptista, Maria Manuel (2016). “Os Estudos Culturais Aplicados ao turismo”. Flavi Ferreira Lisboa Filho, Maria Manuel Baptista (org), *Estudos Culturais e Interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação*, Universidade de Aveiro/Universidade Federal de Santa Maria, 2016, pp. 104-122. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/portal/wp-content/uploads/2016/08/e-book-Estudos-Culturais-e-Interfaces.pdf>>

Bueno, Kim Amaral (2013). “Contratempos durante a viagem à Índia, com Gonçalo M. Tavares”, in *Nau Literária: crítica e teoria de literatura*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 09, nº 1, jan/jun 2013, pp. 1-11. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/43369/27868>>

Callahan, Cathryn Clair (1968). *The epic characteristics in The Prelude*, Texas: Graduate Faculty of Texas Technological College, 1968 (Tese de Mestrado) Disponível em: <<https://ttu-ir.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/15861/31295002105723.pdf?sequence=1>>

Camões, Luís Vaz de (1990). *Sonetos*, Lisboa: Livros de Bolso Europa-América.

Camões, Luís Vaz de (2003). *Os Lusíadas* [organização, introdução e notas Amélia Pinto Pais], 4ª Edição. Perafita: Areal Editores.

Campos, Álvaro de (2002). *Poesia*; ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cantinho, Maria João (2004). “Um Homem Klaus Klump – entrevista com o autor”. Disponível em: <http://deve-e-haver.blogspot.pt/2013/04/um-homem-klaus-klump-entrevista-com-o.html>

Castanheira, Graça (2012). “O Tempo e o Modo – Gonçalo M. Tavares”, RTP2, Pop Filmes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I1JYC3x8mGo>>

Ceia, Carlos (2006). "Modernism, Joyce, and Portuguese Literature." CLCWeb: Comparative Literature and Culture 8.1. Disponível em: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1293>>

Cevasco, Maria Elisa (2015). “Estudos Culturais, fim da linha ou aposta na relevância?”, *Revista Outubro*, n. 23, 1º semestre de 2015. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/06/2015_1_06_Cevasco.pdf>

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.

Coutinho, Isabel (2010). “Gonçalo M. Tavares, uma das dez figuras do ano”. In *Jornal Público*. Disponível em: <<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/12/21/goncalo-m-tavares-uma-das-dez-figuras-do-ano/>>

Dantas, Vera (2014). “Gonçalo M. Tavares em viagem pelo desassossego da lógica”, in *PortoEnvolto.com*, 13 de Novembro, 2014.

Disponível em: <<http://portoenvolto.com/2014/11/13/goncalo-m-tavares-em-viagem-pelo-desassossego-da-logica/>>

Dias, João Pedro Grabato (1991). *As Quaybyrycas*. 2ª ed., Lisboa: Afrontamento.

Dentith, Simon (2000). *Parody (The New Critical Idiom)*. London, New York: Routledge.

Duarte, Luís Ricardo e Nunes, Maria Leonor (2010). “Gonçalo M. Tavares - Uma epopeia mental”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (20 de outubro - 2 de novembro 2010), pp. 8-11.

Duarte, Luís Ricardo e Nunes, Maria Leonor (2013). “Gonçalo M. Tavares - Uma ficção que pensa”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13 a 26 de novembro 2013), pp. 7-11.

EFE (2013). “Gonçalo M. Tavares: «Un verso piensa tanto como un comentario del filósofo más duro»”. In *20minutos.es*. Disponível em:

<<http://www.20minutos.es/noticia/1991655/0/tavares-verso-piensa/tanto-comentario-filosofico/libro-atlas/>>

Eliade, Mircea (1992). *O sagrado e o profano* [tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em:

<<http://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>>

Elias, Norbert (2004). *A sociedade dos indivíduos*, 2ª Edição, Lisboa: Dom Quixote.

Eliot, T. S. (1970). *Collected Poems, 1909 – 1962*. Harcourt, Brace & World, Inc. New York.

Eggensperger, Klaus (2010). “Estudos Culturais e Literatura”. In *Revista X*, volume 2, 2010, pp. 51-70.

Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/revistax/article/download/23902/16631>>

Escosteguy, Ana Carolina D. (s/d). “Os Estudos Culturais”. In *Cartografias – website de Estudos Culturais*. Disponível em:

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf>

Escosteguy, Ana Carolina D. (2001). *Cartografias dos estudos culturais - Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Disponível em:

<<https://identidadesculturas.files.wordpress.com/2011/05/cartografias-dos-estudos-culturais-uma-versao-latino-americana.pdf>>

Espíritu, Jorge Alonso (2016). “Diálogos en la ciudad de Gonçalo Tavares”. Disponível em:

<<http://letrasexplicitas.com/dialogos-la-ciudad-goncalo-tavares/>>

Felski, Rita (2005). “The Role of Aesthetics in Cultural Studies”. In Bérubé, Michel (org.), *The Aesthetics of Cultural Studies*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 28-43.

Ferreira, Murilo da Costa (2011). “A epopeia pós-moderna portuguesa: dissimulação e simulação em *As Quibyrycas*”. In *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 4, n° 7, novembro de 2011, pp. 90-104. Disponível em:

<<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/181/121>>

Finley, M. I. (1956). “Myth, memory and history”. In *History and Theory*, Vol. 4, No. 3 (1956), pp. 281-302.

Fonseca, Rui Carlos Reis (2013). *Epopéia e Paródia na Literatura Grega Antiga: Recursos Paródicos e Imitação Homérica na Batracomiomaquia*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras/Departamento de Estudos Clássicos. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/8862>>

Fontes, Luísa Cristina dos Santos (2008). “Quando Helena Kolody cruzou a fronteira”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 32. Brasília, julho-dezembro de 2008, pp. 161-172.

Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/3231/323127096012.pdf>>

Franklin, Adrian (2003). “The tourist syndrome - An interview with Zygmunt Bauman”, in Sage Journals, Volume: 3 issue: 2, 2003, pp. 205-217. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1468797603041632_>

Gastão, Ana Marques (2002). “Poesia ou um mapa de cicatrizes – Entrevista a Gonçalo M. Tavares”. In *Diário de Notícias*, 21 de Janeiro 2002.

Disponível em:

<http://puxapalavrainextenso.blogspot.com/2005/01/gonalo-m-tavares-entrevista.html>

Giroux, Henry A. Giroux, Shumway, David, Smith, Paul and Sosnoski, James (1984). "The Need for Cultural Studies: Resisting Intellectuals and Oppositional Public Spheres," *Dalhousie Review*, 64(2) (Summer, 1984), pp. 472-486. Disponível em:

<https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/63139/dalrev_vol64_iss2_pp472_486.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Gouvêa, Ricardo Quadros (1996). “A morte e a morte da modernidade: quão Pós-moderno é o Pósmodernismo”, in *Fides Reformata* 1/2, 1996, pp. 1-11. Disponível em:

<http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/VOLUME_I_1996_2/a_morte....pdf>

Greene, Mandy. (2004) *The Aeneid: Virgil* (Introduction, Synopsis, and Bibliography, Notes and Glossary). Ware: Wordsworth Editions.

Habermas, Jurgen (1997). "Modernity: an unfinished project". In *Habermas and the unfinished Project of Modernity: Critical Essays on the Philosophical Discourse of Modernity*, Maurizio Passerin D'Entrèves & Seyla Benhabib (eds.), MIT Press, 1997, pp. 38-55. Disponível em: <<http://postcolonial.net/@Backfile/entries/4/file-pdf.pdf>>

Hall Stuart (1996). "The Question of Cultural Identity". In *Modernity – An Introduction to Modern Societies*. Edited by Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson, Oxford: Blackwell Publishers, 1996, pp. 596 – 632.

Harbour, Berna González (2016). "Ni siquiera tengo Facebook. El email ya es demasiado para mí". In *Babelia/ El País*. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/19/babelia/1455905651_360551.html>

Hutcheon, Linda (s/d). "Irony, nostalgia and the postmodern". Toronto: University of Toronto. Disponível em: <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>>

Hutcheon, Linda (1978). "Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody". In *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Literature Comparée*, CRCL/RCLC, Spring/Printemps.

Hutcheon, Linda (1989). "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History", In *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 3-32. Disponível em: <<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>>

Hutcheon, Linda (1994) *Irony's Edge*, London: Routledge, 1994.

Hutcheon, Linda. (2000) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, United States.

Hutcheon, Linda (2004). *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, Taylor and Francis e-Library

Johnson, Richard (1986). “What is Cultural Studies Anyway”, in *Social Text*, No. 16 (Winter, 1986-1987), pp. 38-80, Durham: Duke University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/466285>>

Johnson, Richard et al. (2004). *The Practice of Cultural Studies*, London: Sage Publications. Disponível em: <https://lcs3789.files.wordpress.com/2012/01/johnson_et_al_the_practice_of_cultural_studies.pdf>

Kant, Immanuel (1998). *Religion Within the Boundaries of Mere Reason And Other Writings*. Edited by Allen Wood and George Giovanni, Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Stuart (1992). “Cultural Studies and its *Theoretical Legacies*”. In *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler. New York and London: Routledge, 1992, pp. 277-294.

Katz, Adam (1997). “Postmodern Cultural Studies”, in *Cultural Logic*, Volume 1, Number 1, Fall 1997. Disponível em: <<http://clogic.eserver.org/1-1/katz.html>>

Kellner, Douglas (2015). “Cultural Studies and Ethics”, Los Angeles: Graduate School of Education, U.C.L.A. Disponível em: <<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/ed270/CSETHIC.htm>>

Kierkegaard, Soren (1992). *Either/ Or: A Fragment of Life*, Penguin Classics, London: Penguin Books Limited.

Kuntz, Maria Cristina (2002). “A metaficção historiográfica em História do Cerco de Lisboa”. In *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 22, n. 30, Junho 2002, pp. 199-224. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6761>>

Kurkut, Nil (2005). *Kinds of parody from the medieval to the postmodern*. Ancara: Middle East Technical University, Graduate School of Social Sciences. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/40541258_Kinds_of_Parody_from_the_Medieval_to_the_Postmodern>

Lange, Charlotte (2008). *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarquengoitia y José Agustín*. Oxford; New York: Peter Lang.

Lewis, Pericles (2008). “The Waste Land”, The Modernist Lab at Yale University. Disponível em: <http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/The_Waste_Land>

Lima, Rachel Esteves (2010). “Cultura e Literatura”. In ALVES, Paulo César (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010, p. 229-254.

Lipovetsky, Gilles (1983). *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio d’Água.

Lipovetsky, Gilles (2012). *A Sociedade da Deceção*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, Gilles e Serroy Jean (2010). *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.

Lourenço, Eduardo (1986). “Da contra-epopeia à não-epopeia: de Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, Fevereiro de 1986, pp. 27-35.

Lourenço, Eduardo (1988). *Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Cículo de Leitores.

Lourenço, Eduardo (2007). *Esplendor do Caos*. 5ª Edição, Lisboa: Gradiva.

Lourenço, Eduardo (2010). “Uma Viagem no coração do caos”, prefácio de *Uma*

Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares, Alfragide: Leya/ Editorial Caminho (pp. 9-20).

Lyotard, Jean-François (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press. Disponível em:

<http://www.futuroscopio.org/wp-content/uploads/2010/07/Lyotardthe_postmodern_condition_a.pdf>

Machado, Lino (2008). “Maneirismo em Camões: uma linguagem de crise”. In *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 4, n. 4, pp. 1-11.

Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/3509/2777>>

Madelénat, Daniel (1986). *L'Épopée*, Paris: Presses Universitaire de France.

Marques, Gonçalo Vaz (2010). “Gonçalo M. Tavares”. In *Revista Ler* (dezembro 2010), pp. 30-38, 84.

Martins, Cândido de Oliveira (2011). “Paródias d’*Os Lusíadas*”, in *Dicionário de Luís de Camões*, Coordenação: Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 659-667.

Meneses, Pedro (2013). “A era da técnica em "animalescos" de Gonçalo M. Tavares”. In *Academia.edu*. Disponível em:

<http://www.academia.edu/12567961/A_era_da_t%C3%A9cnica_em_animalescos_de_Gon%C3%A7alo_M._Tavares>

Meneses, Pedro (2017). “‘A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado’, de Gonçalo M. Tavares: um novo mundo começa”. In *Comunidades, Cultura e Arte*, 18 de Maio, 2017.

Disponível em: < <https://www.comunidadeculturaearte.com/a-mulher-sem-cabeça-e-o-homem-do-mau-olhado-de-goncalo-m-tavares-um-novo-mundo-começa/> >

Mexia, Pedro (2010). “Gonçalo M. Tavares - O romance ensina a cair”. In *Jornal Público, Suplemento “Ípsilon”* (27 outubro 2010).

Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=268246>>

Milner, Andrew (2005). *Literature, Culture and Society*, Second Edition, London and New York: Routledge.

Mittal, Rajesh Paul (2011). *Time and History in Virgil's Aeneid*. Michigan: University of Michigan. Disponível em:

<https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/84462/rpmittal_1.pdf>

Moreira, Maria Elisa Rodrigues (2014). “Gonçalo M. Tavares e escrita da leitura”. In *Sobrevivência e devir da leitura*, Sousa, Maria de, Lysardo-Dias, Dylia e Bragança, Gustavo Moura (orgs.), Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, pp. 98 – 108.

Morin, Diane (2008). *As Naus e redescoberta de Portugal: intertexto, paródia e carnaval no romance português contemporâneo*, Frederico Westphalen, Rio de Janeiro: Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/43.pdf>>

Morin, Edgar (2011). “Compreender o mundo que aí vem”, in In Edgar Morin & Patrick Viveret, *Como viver em tempo de crise?*, Lisboa: INCM.

Moura, Vasco Graça (2011). “[Recensão crítica a 'Uma Viagem à Índia', de Gonçalo M. Tavares]” / Vasco Graça Moura. In: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 177, Maio 2011, p. 271-274.

Mourão, Luís (2011). “O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”. In *Diacrítica*, 25-3, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 45-62. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_25-3.pdf>

Moser, Walter (1998). “Estudos Literários, Estudos Culturais: reposicionamentos”. In Revista Literatura e Sociedade, n.º 3, Departamento de Teoria Literária e Literatura

Comparada da USP, São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 62 – 76. Disponível em:
<<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i3p62-76>>

Neves, Rita Ciotta (2009). “Os Estudos Pós-Coloniais: um Paradigma de Globalização”. In *Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, [S.l.], n. 06/07, nov. 2009, pp. 231-239. Disponível em:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/912>>

O’Connell, Mark (2012). “Look at your hands”. In *The New Yorker*. Disponível em:
<<http://www.newyorker.com/books/page-turner/look-at-your-hands>>

Oliveira, Sérgio (2011). ““Não há nenhuma máquina idêntica ao livro””, Revista Babel/ livros do mundo, Jornal de Notícias, 27 Novembro 2011. Disponível em:
<[http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/11/25/quot-escrevo- apenas-o-que- quero- quot.aspx](http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/11/25/quot-escrevo-apenas-o-que- quero-quot.aspx)>

Perez, Katia (2008) “Do hibridismo teórico à mestiçagem metodológica”. In *Comunicação & Sociedade*, vol. 30, n. 50, São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2008, pp. 241-244.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v30n50p241-244>>

Pessoa, Fernando (2005). *Mensagem e outros poemas afins*, Publicações Europa-América.

Pessoa, Fernando (2005a). *Obras em Prosa – Volume único*, [11ª Reimpressão da 3ª Edição], Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A.

Pessoa, Fernando (2008). *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na cidade de Lisboa*; ed. Richard Zenith, 3ª Edição, Amadora: Assírio & Alvim.

Pinto, Fernão Mendes (1995). *Peregrinação*. Mem Martins: Europa-América.

Provini, Sandra (2008). “Introduction”. In *Revue Camenae*, nº 4, junho 2008, Paris: Université Paris-Sorbonne. Disponível em:

<http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SProvini_Introduction_definitif-2.pdf>

Queirós, Luís Miguel (2015). “Somos todos maus e invejosos e toda a literatura é perversa”. In *Ipsílon*, Jornal Público, 2015. Disponível em:

<<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/somos-todos-maus-e-invejosos-e-toda-a-literatura-e-perversa-1695289>>

Real, Miguel (2010). “Um livro para a eternidade”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de Outubro - 2 de Novembro 2010, p. 11.

Ribeiro, Anabela Mota (2011). “Gonçalo M. Tavares” in Revista *Máxima*. Disponível em:

<<http://anabelamotaribeiro.pt/62336.html>>

Ribeiro, Margarida Calafate (2003). “Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo”, in Revista do CES, nº 188, Maio de 2003, pp. 1-40

Disponível em: <<https://ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/188.pdf>>

Ribeiro, Maria da Graça (2013). “O Reino de Gonçalo M. Tavares: O Discurso do Poder e das Disformias”. In *Cadernos de Literatura Comparada* – Revista do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, nº 28, 6 – 2013, pp. 223 – 237. Disponível em: <<http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/30>>

Ribeiro, Raquel (2014). “Pode a literatura ser a ciência mais pura?”, in *Ipsílon*, jornal Público, 24 Setembro 2014.

Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/pode-a-literatura-ser-a-ciencia-mais-pura-1667195>>

Rigumi, Wokar T. (2011). “A localist counter-narrative to nationalist histories: Alai’s Red Poppies as historiographic metafiction”. In *Studies on Asia*, Series IV, Volume 1, No.2, Summer 2011, pp. 1 – 14.

Rose, Margaret A. (1993). *Parody: ancient, modern, and postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press.

Said, Edward W. (1975). “The World, the Text, the Critic”, in *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 8, Nº 2 (Autumn, 1975), pp. 1-23.

Disponível em:

<www.rlwclarke.net/Theory/SourcesPrimary/SaidText,theWorld,theCritic.pdf>

Sanches, Manuela Ribeiro (1999). “Nas Margens: os estudos culturais e o assalto às fronteiras académicas e disciplinares”, in *Etnográfica*, Vol. III (1), 1999, pp. 193-210.

Disponível em:

<http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_193-210.pdf>

Santayana, George (2005). *The Life of Reason*, New York: Dover Publication, Inc.

Santos, Boaventura de Sousa (1995). *Pela Mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade*. (4ª Edição) Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento.

Santos, Fabiano Rodrigo da Silva (2009). *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica. (Coleção PROPG Digital – UNESP).

Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/109120>>.

Santos, Maria da Graça Ribeiro da Mata dos (2016). *Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo*. Évora: Universidade de Évora (Tese de Doutoramento)

Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10174/18419>>

Schüler, Fernando e Mazzilli, Mário (2011). “Zygmunt Bauman – Fronteiras do Pensamento”, Ciclo de Conferências Fronteiras do Pensamento 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A>>

Seixo, Maria Alzira (2010). “Vasco, Luísa e Gonçalo - Grandes narradores de hoje”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23 Fevereiro - 8 Março 2010 (pp. 14-15)

Seleprin, Maiquel José (2010). “O mito na sociedade atual”, 2010. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/O_mito_na_sociedade_atual.pdf>

Sêneca, Lucío Aneu. (1991). *Cartas a Lucílio*; trad. J. A. Segurado e Campos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sérvio, Pablo (2013). “Estudos Culturais e labirintos epistemológicos: consequências para concepções de educação”, in *Artifícios*, Revista do Difere, v. 3, n.5, jun/2013. Disponível em: <<http://www.artifícios.ufpa.br/Artigos/Dossi%C3%AA%20Pablo.pdf>>

Silva, Anazildo Vasconcelos da (2009). “Le discours épique et l'épopée moderne”, in Neiva, Saulo (dir.). *Désirs and Débris d'épopée Au Xxe Siècle*. Bern: Peter Lang, 2009 pp. 209 – 230.

Silva, Haidê (2007). *A metaficção historiográfica no romance Os cus de Judas, de Antonio Lobo Antunes*, São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-13022008.../TESE_HAIDE_SILVA.pdf>

Silva, Jonathan (2016). “Diante do Enigma – entrevista a Gonçalo M. Tavares”. *Rascunho – o jornal de literatura do Brasil*, Fevereiro 2016, pp. 6-11. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/>>

Silva, Vitor Manuel de Aguiar e (2011). (coord.) *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho.

Sloterdijk, Peter (1988). *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Smith, Grover (1956). “Grover Smith: On "The Hollow Men"”, *Modern American Poetry*, From *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. Chicago: University of Chicago Press.

Disponível em: <<http://www.modernamericanpoetry.org/print/48726>>

Sousa, Quintino (2007). *Literatura e Filosofia: uma leitura dos romances de Gonçalo M. Tavares*, Faro: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.1/262>>

Sousa, Martim (2000). “João Pedro Grabato Dias ou a ousadia expressional: um grito neomedieval de um poeta excepcional a inscrever no futuro”. *Revista Millenium (on-line)*, nº 17, Janeiro de 2000. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/17_spec2.htm>

Souza, Marcos Aurélio dos Santos (2007). “O entre-lugar e os Estudos Culturais”. In revista *Travessias - Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte*. Vol. 1, No 1 (Ano 2007). Disponível em:

<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2748>>

Svendsen, Lars (2008). *A Philosophy of Boredom*. London: Reaktion Books.

Tavares, Gonçalo M (2002). *Investigações. Novalis*. Lisboa: Difel.

Tavares, Gonçalo M. (2002a). *A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos*. Campo das Letras.

- Tavares, Gonçalo M. (2003). *Um Homem: Klaus Klump*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Tavares, Gonçalo M. (2004). *I*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, Gonçalo M. (2004a). *Biblioteca*. Lisboa: Campo das Letras.
- Tavares Gonçalo M. (2006). *Breves notas sobre ciência*, Lisboa: Relógio D'água.
- Tavares, Gonçalo M. (2007) *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, Gonçalo M. (2007a) *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Tavares, Gonçalo M. (2008). *Livro da Dança*. – edição brasileira: Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/001087476ebe8d04eff0d>
- Tavares, Gonçalo M. (2010). *Uma Viagem à Índia*. Alfragide: Leya/ Editorial Caminho, 2010.
- Tavares, Gonçalo M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Tavares, Gonçalo M. (2015). *O Torcicologologista, Excelência*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Teresa Carvalho (2008). *Epopéia e Antiepopéia: de Virgílio a Alegre*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Terron, Joca (2007). “Gonçalo M. Tavares: «Ler para ter lucidez»” In *Entrelivros*, 2007. Disponível em: http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-_ler_para_ter_lucidez-.html

Trigo, Luciano (2014). “Gonçalo M. Tavares: o meu trabalho é iluminar palavras”. In *GI – Máquina de Escrever*. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/09/goncalo-m-tavares-o-meu-trabalho-e-iluminar-palavras/>>

Unic, Tomislav (1989). “History And Decadence: Spengler's Cultural Pessimism Today”, in *CLIO -A Journal of Literature, History and the Philosophy of History*, Vol. 19, No 1, Fall 1989, pp. 51-62. Disponível em:

<<http://home.alphalink.com.au/~radnat/tomsunic/sunic4.html>>

Vaz, Paulo Ricardo Flausino Mafra (2014). *Uma Viagem à Índia: antiepopéia e paródia*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em:<<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/27604/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20G%20M%20T%20Final.pdf>>

Vieira, Agripina Carriço (2012). “Gonçalo M. Tavares: Uma Realidade Perturbante”. In *Visão/JL*, 12 de Abril de 2012. Disponível em:

<<http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/goncalo-m-tavares-uma-realidade-perturbante=f656836>>

Versiani, Daniela Beccaccia (2008). “Estudos culturais e (qual?) antropologia. Reflexões sobre o pensamento de Silviano Santiago e a antropologia pós-moderna”. In *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, jan./jul. 2008, pp. 197-212.

Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/17-Estudos-culturais-e-qual-antropologia.pdf>>