

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MAÍRA RIBEIRO MAXIMIANO DOS SANTOS

Gonçalo M. Tavares e a epopeia do século XXI: o itinerário da queda

Versão corrigida

SÃO PAULO - SP

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO
DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MAÍRA RIBEIRO MAXIMIANO DOS SANTOS

Gonçalo M. Tavares e a epopeia do século XXI: o itinerário da queda

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin

SÃO PAULO - SP

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Sg Santos , Maíra Ribeiro Maximiano dos
Gonçalo M. Tavares e a epopeia do século XXI: o
itinerário da queda / Maíra Ribeiro Maximiano dos
Santos ; orientador Jean Pierre Chauvin - São Paulo,
2023.
f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Contemporânea . 2. Literatura
Portuguesa . 3. Gonçalo M. Tavares . 4. Camões . I.
Chauvin, Jean Pierre , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Maíra Ribeiro Maximiano dos Santos

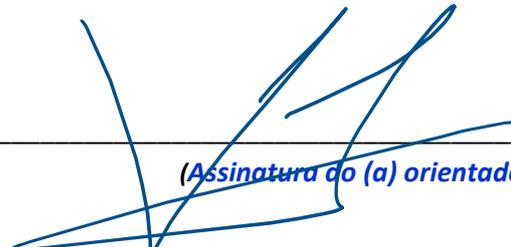
Data da defesa: 23/2/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Jean Pierre Chauvin

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/11/2024

(Assinatura do (a) orientador (a))



Para Maria de Lourdes Ribeiro (*in memoriam*),

Nilce Barboza Ribeiro,

Antonio Maximiano dos Santos, e

Felipe Ribeiro Maximiano dos Santos.

A eles, que sempre me dão a força e a coragem para navegar pelos mares da vida.

AGRADECIMENTOS

À graça de Deus, que, sem eu merecer, se expressou por meio da vida de cada um que esteve comigo, ou que participou de alguma forma da minha trajetória no mestrado: viagem que se deu em um caminho longo e sinuoso, com imprevistos e descobertas, experiência desafiadora e igualmente enriquecedora;

Ao professor orientador Jean Pierre Chauvin, que me recebeu na nova universidade, acolheu minhas inseguranças, acreditou e confiou no meu trabalho com dedicação, profissionalismo, paciência e afeto. Sou imensamente grata por cada orientação, cada reunião pelas livrarias e cafeterias do centro de São Paulo, por cada palavra de incentivo que me fez chegar até aqui. Nunca esquecerei;

Aos professores que participaram do meu exame de qualificação com ricas contribuições: Francine Ricieri, Cleber Vinicius do Amaral Felipe e Marcelo Lachat;

À UNIFESP e à USP, que me formaram humana e intelectualmente, e aos professores que marcaram minha graduação: Simone Nacaguma, Leonardo Gandolfi, Pedro Marques e Marcelo Lachat, que me apresentou a obra de Gonçalo M. Tavares;

À minha família, a quem dedico esse trabalho, que sempre sonhou os meus sonhos e permitiu que se tornassem reais. Aos meus fieis amigos de infância, Thalita, André, Júnior e Tainá, que entenderam minhas ausências, e me ajudaram a passar por essa jornada com mais leveza;

À minha psicóloga Raquel Dionísio, pela escuta acolhedora nos momentos de ansiedade, pela mão que me guia na viagem do autoconhecimento.

Aos amigos que a vida acadêmica gentilmente me presenteou: Lara, André, Cássia e Cícero. Além das leituras, compartilhamos anseios, expectativas, angústias e conquistas. Espero que nosso encontro permaneça pela vida;

À escola SESI A.E. Carvalho, que me formou enquanto aluna e hoje me forma enquanto professora. Agradeço aos meus queridos alunos, colegas e equipe gestora, que incentivaram e torceram por mim;

À CAPES, pela concessão de bolsa no início da realização desta pesquisa.

“Um dia acorda-se e o abismo é berço,
E o diabo mais do que um irmão.
Todo o desvio tem seu preço.”

Luiza Neto Jorge

RESUMO

SANTOS, Maíra Ribeiro Maximiano dos. **Gonçalo M. Tavares e a epopeia do século XXI: o itinerário da queda.** 2024. 92 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

A presente pesquisa visa apresentar possíveis caminhos de leitura da obra *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares, que podem ser percorridos a partir do diálogo entre *Os Lusíadas* (focalizando nos cantos IX e X), e a epopeia do autor contemporâneo que indefine-se enquanto gênero literário. Além disso, a partir da construção das análises, busca-se também refletir sobre as inclinações da escrita tavariana. O fio condutor da pesquisa será a hipótese de leitura que analisa a experiência da viagem do protagonista Bloom como representação do estado de decadência do ser humano que habita no século XXI, e sobre como essa condição pode ser, ironicamente, matéria para a epopeia possível de ser escrita no nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa Contemporânea; Gonçalo M. Tavares; *Os Lusíadas*; *Ilha dos Amores*; *Máquina do Mundo*; ironia.

ABSTRACT

SANTOS, Máira Ribeiro Maximiano dos. **Gonçalo M. Tavares and the epic of the 21st century: the itinerary of the fall.** 2024. 92 p. Dissertation (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This research aims to present possible ways of reading the work *Uma Viagem à Índia* (2010), by Gonçalo M. Tavares, which can be followed based on the dialogue between *Os Lusíadas* (focusing on corners IX and X), and the author's epic contemporary that is undefined as a literary genre. Furthermore, from the construction of the analyses, we also seek to reflect on the inclinations of Tavian writing. The guiding thread of the research will be a reading hypothesis that analyzes the experience of the protagonist Bloom's journey as a representation of the state of decadence of human beings who live in the 21st century, and how this condition can be, ironically, material for the possible epic of be written in our time.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Literature; Gonçalo M. Tavares; *Os Lusíadas*; *Ilha dos Amores*; *Máquina do Mundo*; irony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1: UMA EPOPEIA NO SÉCULO XXI?.....	6
1.1- Gonçalo M Tavares: o pardal contemporâneo.....	6
1.2- Anacronismo: uma apologia à conservação da memória	7
1.3- Uma epopeia do século XXI: a impossibilidade que a torna possível.....	10
1.4- Ensaio e fragmento: a epopeia tavariana como “máquina de levantar a cabeça”	14
1.5- Um novo legado à epopeia portuguesa quinhentista.....	17
CAPÍTULO 2- A ILHA DOS AMORES TARIFADOS E A MÁQUINA DO MUNDO AVARIADA	23
2.1 - A <i>Ilha dos Amores</i> e a <i>Máquina do Mundo</i> em <i>Os Lusíadas</i> : além do deleite poético	23
2.2- Da <i>Ilha dos Amores</i> à “Ilha de Amores tarifados”: de <i>Locus Amoenus</i> a <i>Locus Horridus</i>	28
2.4- O fim da viagem: o “definitivo tédio” do herói	46
CAPÍTULO 3: O ITINERÁRIO DA QUEDA.....	54
3.1- Uma viagem na vertical: a decadência humana no século infernal.....	54
3.2- A literatura contra a banalização do mal	62
3.3- Sobreviver depois do fim	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71

INTRODUÇÃO

Em uma resenha crítica da obra de Gonçalo M. Tavares, escritor reconhecido pela radicalização quanto à (in)classificação de suas publicações, Reginaldo Pujol Filho (in MASINA, 2014, p. 67) categoriza a produção do autor português como “livros de areia” que “escorrem entre os dedos de quem desejar agarrá-los com as mãos dos conceitos. Figuras que não encaixam nas formas. Pensamento aguardando novos pensamentos”. Dessa maneira, *Uma Viagem à Índia* (2010) pode ser considerada, da mesma forma que outras obras de Tavares, um “livro de areia”. A presente análise, por conseguinte, não objetiva agarrar essa *Viagem* “com as mãos do conceito”, nem tenta catalogá-la nas gavetas dos gêneros literários. A leitura proposta visa transitar em seus diálogos com a “tradição”¹ épica (particularmente, a camoniana), não a fim de observar como ela se edifica no texto contemporâneo, mas atravessar um caminho que se forma sem pontes, o qual só é possível trilhar com os pés no abismo de continuidades e descontinuidades que existem entre os séculos de suas publicações (ou seja, o XVI e o XXI).

Há muitas maneiras em que pode-se adentrar em *Uma Viagem à Índia*. A escolha do trajeto de pesquisa em um corpus que oferece infinitas possibilidades, impõe-se tanto de modo estusiasmado quanto desafiador. Dessa forma, entendendo que essa travessia coloca-nos em um espaço movediço, o presente trabalho compreende a impossibilidade de contemplar em totalidade os caminhos de leitura que a obra oferece. O que seria uma missão impossível, a considerar não somente a infinidade de referências que se mobilizam no texto, como também o olhar de cada leitor que se dispõe a navegar nesse “livro de areia”, cuja unidade narrativa se dissolve em múltiplas reflexões e se dispersa em muitas direções.

Nesse sentido, o presente trabalho visa apresentar possíveis caminhos de leitura que podem ser percorridos a partir do diálogo entre a tradição e o texto contemporâneo, e, além disso, refletir um pouco sobre as inclinações da escrita tavariana. O fio condutor da pesquisa será a hipótese de leitura que analisa a experiência da viagem do protagonista Bloom (nome de uma

¹ Convém lembrar o exame crítico de Leon Kossovitch (2006, p. 15) sobre a noção de tradição clássica: “Nada há mais clássico que ‘tradição clássica’; nada é mais tradicional que ‘clas-sicismo’, que retém de ‘classe’ as acepções do superior, hierarquia explicitada em ‘primeira classe’. Os autores latinos, contudo, re-têm em ‘tradição’ mais o doar que o transmitir ou o receber; nes-tas duas acepções, herdeiros presuntivos reivindicam um legado que, ao mesmo tempo, os autoriza a reivindicá-lo, em oposição à etimologia do termo, em que ‘do’, ‘dare’, o inflete no sentido do dom, da doação. Rótulo rodado no século XIX, como em artigos de Sainte-Beuve nos anos 1850, ‘tradição clássica’ elide, no obtuso de seu uso, o que em ‘classe’ é chamamento, até mes-mo trombeteamento convocador, trom bélico que ainda enfuna velas na ordem naval de combate. Assim, embora em ‘tradição’ insista ‘transmissão’, é menos a recepção do que a doação que se considera”.

herança literária moderna), como representação do estado de decadência do ser humano que habita no século XXI, e sobre como esse estado pode ser, ironicamente, matéria para a epopeia possível de ser escrita no nosso tempo.

Os capítulos serão organizados de forma autônoma, assim como as estâncias dos cantos que podem ser lidas não seguindo a ordem habitual de leitura.

O primeiro capítulo destina-se a discutir sobre um tema incontornável na análise da obra que é o gênero, mas não na tentativa de classificá-la. Procuramos entender o que está por trás do projeto do autor, que se indefine enquanto gênero textual, em construir uma epopeia que nega a si mesma. Também espera-se entender de que modo a escolha da estrutura do texto que parodia a épica camoniana está a serviço do poder reflexivo da literatura, tão caro à poética tavariana que trabalha o texto sempre de forma experimental, e, nesse caso, reúne características do fragmento e do ensaio. Outro fator que será abordado é a relação do autor com a tradição literária e a forma, não convencional, que Gonçalo se inscreve na lista de autores portugueses contemporâneos que dialogam com Camões.

O segundo capítulo pretende analisar como acontece esse diálogo na prática. Para isso, escolhemos os dois últimos cantos da epopeia (IX e X), tendo em vista os episódios (*Ilha dos Amores* e *Máquina do Mundo*) que ocupam centralidade na compreensão da obra como um todo, assim como ocorre na epopeia camoniana. Primeiramente, haverá um breve estudo sobre eles, destacando o papel simbólico fundamental que ocupam dentro do texto quinhentista. Em seguida, analisaremos como algumas tópicas são desenvolvidas no texto de Gonçalo, dentre elas, a transformação do bosque parisiense (que corresponde a Ilha de Vênus) de *Locus Amoenus* para *Locus Horridus*, bem como a revelação do desconcerto do mundo a partir da estranha máquina do mundo tavariana, que se comunica com as outras máquinas do mundo da literatura (Dante, Machado de Assis, Drummond, Clarice Lispector e Borges).

O terceiro e último capítulo propõe a leitura de que a viagem de Bloom imita o movimento da queda, movimento que rege o século XXI. Bloom, que parte de Lisboa em uma viagem à Índia à procura de uma redenção do seu passado, regressa à cidade ainda mais desiludido e condenado a um tédio permanente. Bloom, nosso herói, é mais que um homem comum, é um ser que não pode controlar o perigo que existe nele mesmo, que não percebe a maldade, incapaz de trocar afetos, que permanece inerte mesmo estando em uma vertiginosa queda. Depois do fim das ilusões e da perda de toda ingenuidade, a epopéia que a princípio parecia ser leve, até mesmo engraçada, fica pesada, e o leitor acompanha a degradação da

personagem em queda livre nesse século em que o progresso técnico e científico não traz consigo o progresso ético e civilizacional. Neste século, o inferno é transferido para a superfície (STAINER), onde nada pode preencher o vazio melancólico do presente, e o futuro é destituído de qualquer sentido e expectativa. Na perpétua catábase de Bloom, observamos o fim das ilusões, das crenças, das grandes narrativas, e percebemos a literatura (que também teve sua morte anunciada) insurgir contra a inércia, denunciando, mesmo que de modo implícito e sutil, e sobretudo irônico, o perigo da banalização do mal que assola nossos tempos.

CAPÍTULO 1: UMA EPOPEIA NO SÉCULO XXI?

o poeta é uma pulsação no rio das gerações
(Octavio Paz)

1.1- Gonçalo M Tavares: o pardal contemporâneo

Uma das características que encontramos na escrita de Gonçalo M. Tavares é a forte recorrência de diálogos com uma grande multiplicidade de nomes da literatura mundial, o que revela um autor que é, antes de tudo, um leitor. Sua sólida formação literária se evidencia em seu projeto ficcional em publicações como: *Os velhos também querem viver* (2014), *Histórias Falsas* (2005), a série *O bairro* e *Biblioteca* (2004). A propósito das duas últimas, Luís Mourão (2005) escreve um artigo intitulado “*O bairro, a biblioteca e a máquina filológica*”, e, ao levantar algumas perguntas a respeito da criação do mundo ficcional de Gonçalo, questiona-se sobre a ausência de autores portugueses entre os nomes dos autores referenciados em suas publicações:

nenhum destes senhores da série do “bairro”, nem nenhum dos duzentos e vinte e quatro autores que têm entradas em *Biblioteca* é português.(...) Sintoma de angústia de influência? Ou a questão da linhagem, na contemporaneidade literária mais extrema, segue também o modo alegórico, estabelecendo uma diferença temporal tão sem nostalgia e tão sem resgate, que da origem só se vê o espaço vazio que a separa de nós? (MOURÃO, 2005, p. 5).

Cinco anos depois, Tavares publica *Uma Viagem à Índia* (2010), obra que evoca o célebre poema épico português, e que coloca o autor na lista de escritores contemporâneos que dialogam com a tradição literária nacional (sobretudo, com a poesia camoniana), como Jorge de Sena, Herberto Helder, Ana Luísa Amaral, Manuel de Freitas e seus *Poetas sem qualidades*, entre outros.

É preciso considerar, antes de tudo, que a linhagem da tradição épica evidente na “epopeia” de Gonçalo não pretende atualizar a epopeia camoniana, uma vez que ela hoje existe apenas como ruína letrada do século XVI e que se faz presente na obra de Tavares como estrato, e um estrato recoberto de paródia e ironia. Nesse sentido, recorremos a Reinhart Koselleck, para quem:

Os “estratos do tempo” remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente. Graças aos ‘estratos do tempo’ podemos reunir em um mesmo conceito a contemporaneidade do não contemporâneo, um dos fenômenos históricos mais reveladores. Muitas coisas

acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos (KOSELLECK, 2014, p. 9).

Seria possível seguir as preceptivas do gênero épico no século XXI? Qual seria a matéria² de um poema épico contemporâneo? Qual memória ocidental é digna de exaltação após testemunharmos as barbáries do século XX, que não se encerraram, mas tomaram outras formas no século XXI? O que e para quem o poeta pode cantar hoje?

Para tentar responder a essas perguntas, lembremos de um dos fragmentos de *O Senhor Calvino*, cujo título é um enunciado jornalístico: “O Archaeopteryx, considerado o elo entre os dinossauros e as aves, extinto há 147 milhões de anos, já voava como os atuais pássaros – revelou um estudo da revista Nature.” Nesta passagem, o senhor Calvino reflete sobre a informação e questiona se não seriam conservadores os pássaros por manterem as coisas iguais por tanto tempo, mas acaba concluindo que a diferença entre as espécies separadas por milhares de anos não se calcula pelo mecanismo de voo, mas sim pelo canto:

(...) pois o que se emite é efeito do que se recebe — até nos pássaros. Sim – poderia dizer o pardal contemporâneo, se dialogasse cara a cara com o Archaeopteryx, de há 147 milhões de anos –, sim, é verdade que voo exatamente da mesma maneira que tu, mas eu – diria o pardal – eu sei novas canções (TAVARES, 2005, p. 19).

O excerto permite refletir sobre o compromisso (mesmo involuntário) do poeta com o seu tempo. Se o que o poeta emite é “efeito do que se recebe”, e, por isso, sabe cantar “novas canções”, o pardal contemporâneo não pode mais cantar em tom elevado feitos grandiosos de um herói ou nação. Resta, ao pardal de hoje, não cantar (“Cantando espalharei por toda parte”), mas falar (“Falaremos de Bloom e da sua viagem à Índia”), em um tom não mais elevado, mas pedestre, sobre seu tempo globalizado, midiático, maquinizado e hostil.

1.2- Anacronismo: uma apologia à conservação da memória

Diferentemente de Camões, que se firma como poeta pelo regime da tradição imitativa presente nos tratados das poéticas clássicas, e diferentemente também da tradição moderna, fundada no princípio das rupturas, o poeta contemporâneo habita em um palimpsesto temporal, em uma contemporaneidade. A relação do poeta contemporâneo com a tradição pressupõe um olhar para o tempo que já não é mais sustentado por uma concepção linear e teleológica. Lionel Ruffel (2014, p. 13), no ensaio “*Zum-Zum-Zum: estudo sobre o nome*

² Em sua *Epístola aos Pisões*, Horácio (s/d, p. 64) apresenta, a partir da poesia de Homero, qual é a matéria adequada ao gênero épico: os feitos (res gestae) de reis e de chefes, bem como as tristes guerras.

contemporâneo” considera:

Sempre encontro, especialmente em obras de arte, mas também na teoria crítica, uma representação palimpséstica ou múltipla do tempo em que o presente não é uma sequência temporal, mas um ponto de metabolização de todos os passados e futuros. “O que é do mesmo tempo” não remeteria necessariamente a essa confraternidade de época, mas à contemporaneidade, no presente, de todos os tempos históricos.

Vale ressaltar, então, que nesta relação entre o *Archaeopteryx* (Camões) e o pardal (Gonçalo) não há em questão uma linha evolutiva. Pensar no presente equivale a uma concordância de tempos múltiplos, atestando a insuficiência de uma sequência temporal. Nesse sentido, o próprio presente é habitado pelo passado e futuro, e nessa violação da cronologia há o efeito anacrônico:

(...) o efeito de anacronismo significa um agenciamento simultâneo do passado e do futuro, de ideais utópicos e míticos, fragmentados em sua coerência totalizada, mobilizado agora enquanto restos, resíduos que, justo nessa condição, produzem uma dinâmica desafiadora. (CÁMARA; KINGLER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 139)

A fim de observar essa “dinâmica desafiadora” que se estabelece na relação do contemporâneo com o passado, parece interessante analisar o “efeito de anacronismo” gerado a partir dessa relação. Vale destacar que o anacronismo aqui empregado não tem valor negativo de inadequação histórica³. O anacronismo enquanto um agenciamento simultâneo de diferentes tempos, mencionado pelos autores do *Indicionário do contemporâneo*, muito se assemelha com a ideia já referida de “estratos de tempo” de Koselleck, em que o autor compara o tempo com os estratos de rocha que coexistem de modo também simultâneo. Na esteira desta concepção de tempo, há ainda outra metáfora que pode ilustrar esta ideia. Se para Koselleck o tempo é como os estratos de rocha, para Enzensberger o tempo é uma massa folhada, sim, aquela com que se faz o *croissant*, em que a massa precisa ser dobrada diversas vezes em finas camadas a fim de chegar à consistência final. Nessa metáfora que não compreende o tempo como uma linha reta, o autor alemão compara o tempo a uma massa folhada, em que cada camada representa uma época diferente. O anacronismo, nesse caso, é utilizado para mostrar como o passado e o presente estão intrinsecamente ligados e como as diferentes camadas do

³ O anacronismo – a acreditar em nossos dicionários e enciclopédias – é uma “violação do curso do tempo, da cronologia”, a “incorreta organização temporal de ideias, coisas ou pessoas”, ou, em termos mais convincentes, em inglês, “anything done or existing out of date, hence, anything with was proper to a former age, but is out of harmony with the present” (alguma coisa feita ou existente que se tornou obsoleta, portanto, algo adequado a uma época passada, mas que não está de acordo com o presente). O matiz acusatório, se não denunciatório, é óbvio. Ai do ignorante que queira violar o curso normal do tempo, que organize mal suas ideias ou que talvez faça ou diga algo obsoleto, portanto, em desacordo com o presente! Esse tipo de coisa perturba insuportavelmente a harmonia contemporânea (ENZENSBERGER, 2003, p. 12).

tempo se sobrepõem e se entrelaçam de maneira intrincada.

O ensaio de Enzensberger “*A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo*”, nos convida a pensar em uma outra concepção de tempo, a partir do que vamos entender por esse anacronismo positivo, contrapondo o pensamento linear e sucessivo da história, muito caro ao discurso dos tempos modernos (a propósito, o próprio termo “pós-modernismo” revela esse pensamento). Para o autor:

a “violação do discurso do tempo”, que o discurso do modernismo nega, não é a exceção, e sim a regra. Em dado momento, o novo flutua apenas como uma tênue camada superficial num mar profundo e opaco de possibilidades latentes. O anacronismo não é um erro evitável, mas uma condição fundamental da existência humana (ENZENSBERGER, 2003, p. 13).

É pela via desse anacronismo positivo que podemos propor a leitura de *Uma Viagem à Índia*, uma vez que é nessa dinâmica que o autor enxerga o lugar da tradição na sua produção.

A ideia de que toda a literatura é nossa contemporânea interessa ao autor da série de livros *O Bairro* e de *Os Velhos Também querem Viver*. Agrada-lhe tentar fazer qualquer coisa de novo com o antigo. Gonçalo gosta de ler em cafés e anda normalmente com uma mochila às costas, que é para ele uma espécie de “modelador temporal”. Quando lá coloca um livro de Séneca, autor do império romano, e um livro de um autor do século XXI, eles estão lá naquele dia. “Se eu tiver na mochila dois livros separados por dez séculos, eles passam a ter a data de hoje. Os autores novos, os velhos, os gregos antigos, os autores do século XX e do século XXI são basicamente autores do mesmo dia”, diz. Agrada-lhe a ideia de que não há separações temporais, de que não há separações de géneros. Acha artificial a ideia de romance, ensaio, conto. Classificações “até perigosas” para quem escreve (COUTINHO, 2015).

Para Gonçalo, o diálogo com a tradição é fundamental para a conservação da memória, além de ser uma responsabilidade de ordem não só literária mas também ética.

Há uma coisa que eu acho importante e que tem a ver com uma certa responsabilidade de quem escreve. É uma responsabilidade humana: a questão da conservação da memória. A única hipótese de conservarmos o antigo é tornarmos o antigo presente. Acho que isso é uma responsabilidade do escritor: dar a sua atenção ao clássico. (...) Há quem escreva como se não existisse memória. Mas a conservação da memória é aquilo que distingue o homem do animal. Ou seja, os animais não conservam as coisas que as gerações anteriores fizeram. Nesse aspecto, a memória é uma marca humana extraordinária - a ideia de fazer o novo mas ao mesmo tempo conservar o que vem de trás e dizer “eu sou herdeiro destes extraordinários escritores que nos antecederam”. É quase uma questão de responsabilidade literária e ética (GONÇALO Apud MARQUES, 2015, p. 310-311).

Não parece haver dúvida sobre a presença intencional da tradição literária na escrita de Gonçalo, porém, isso não significa que um leitor que não compartilhe das referências postas pelo jogo intertextual (sejam elas implícitas ou explícitas) não consiga ter uma experiência efetiva de leitura. Vejamos, por exemplo, os livros que constituem a série *O Bairro*. Esta série

é composta por volumes independentes, cada um centrado em personagens diferentes que habitam um mesmo bairro cuja vizinhança é formada por homônimos de grandes escritores, tais como T.S. Eliot, Paul Valéry, Italo Calvino (já mencionado), Bertold Brecht, entre outros. O leitor de *O Senhor Brecht*, por exemplo, não precisa ser especialista em Brecht para acessar a obra, que não é um circuito fechado e restrito. O mesmo ocorre com *Uma Viagem à Índia*, o leitor não precisa conhecer *Os Lusíadas* para adentrar nesta outra viagem que, por sua vez, nada tem a ver com as Descobertas.

Ao propor uma leitura comparativa entre os pontos de convergência das obras, portanto, não queremos torná-la hermética, mas ampliar e expandir as interpretações que possam nascer a partir do encontro entre gerações tão distantes. Não em uma ação saudosista, nem conservadora, nem progressista, mas que, ao retomar o passado, nos leva a pensar no nosso próprio tempo.

1.3- Uma epopeia do século XXI: a impossibilidade que a torna possível

A epopeia portuguesa quinhentista segue (em uma influência intermediada por interferências nos modelos de Homero e Virgílio) as preceptivas do gênero épico e seus códigos retóricos, imitativos e prescritivos, este que, segundo Hansen (2008) está morto desde a segunda metade do século XVIII⁴. Nesse sentido, não é possível requalificá-la ou atualizá-la no texto de Gonçalo que, por sua vez, indefine-se enquanto gênero literário. Porém, se a epopeia é um gênero morto no século XXI, então por que Gonçalo o recupera?

Embora não se limite às normas de composição vigentes até o século XVIII, o gênero sobrevive. Para Anazildo Vasconcelos da Silva o épico não pode ser datado como fosse um fenômeno de determinada época que se encerrou, é preciso contemplar as produções do gênero a partir das várias manifestações dos discursos épicos que se modificam por meio das diferentes matérias e concepções literárias de cada tempo. Para o autor:

o discurso épico tem uma manifestação na Antiguidade que, contaminado por uma concepção literária clássica da epopeia, 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

⁴ Enquanto duraram as instituições do mundo antigo, a epopeia narrou a ação heroica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda. Desde a segunda metade do século XVIII, (...) apesar de algumas tentativas românticas de revivê-la nos séculos XIX e XX, é um gênero morto (HANSEN, 2008, p. 17-18).

utilizadas e, por outro lado, das diferentes concepções literárias que contaminaram o discurso épico nas respectivas realizações (SILVA, 1984, p. 13).

É evidente, portanto, que uma epopeia do século XXI não pode ser igual aos modelos clássicos⁵, uma vez que a matéria épica e as concepções literárias já ocupam outros lugares na contemporaneidade.

Gonçalo constrói uma obra que acompanha, de certa maneira, a estrutura interna e externa da epopeia camoniana. Em termos de estrutura externa, tal como *Os Lusíadas*, a obra é organizada em dez cantos, tendo cada um o mesmo número de estâncias. Já em sua estrutura interna, nota-se que Gonçalo guia seu herói errante pela cartografia camoniana, seja parodiando episódios importantes da epopeia quinhentista, apropriando-se dos excursos do poeta em suas entonações críticas, seja trazendo referências a pormenores, que, quando notados pelo leitor, evidenciam um humor que se constrói de modo sutilmente irônico. Um exemplo desse último caso encontra-se na estância 21 do terceiro canto: Quando Bloom chega em Paris, apresenta seu país de origem ao amigo Jean M. referindo-se à Portugal como um “país simpático”, em contraposição à “ditosa pátria” que Gama descreve ao Rei de Melinde nos versos correspondentes aos *Lusíadas*.

Se considerarmos tais procedimentos percebemos, então, que a falência do gênero épico não é categoricamente completa. A herança clássica (e também moderna) ressoa na viagem de Bloom, sendo um monumento passível de ser subvertido, por meio de uma dinâmica que explora mais as discontinuidades do que continuidades, mas não deixando de assumir uma presença obstinada.

Os diálogos com a tradição literária encontrados na presença das referências camonianas (e não somente camonianas) são ruínas, “resíduos”, paródica e ironicamente mobilizadas por Tavares para falar do seu próprio século. Nesse movimento anacrônico, levanta-se tal paradoxo: uma epopeia construída como afirmação da impossibilidade de a recuperar; uma impossibilidade que a torna possível.

Em uma entrevista a Carlos Vaz Marques, publicada em *As palavras não se afogam ao cruzar o Atlântico*, Gonçalo expõe esse paradoxo:

No fundo, sendo o livro uma forma de diálogo literário com Os Lusíadas, é também a afirmação da impossibilidade da epopeia ou do heroísmo neste início de século XXI. Sim. Ao mesmo tempo interessava-me muito também a questão de epopeia. Para já, pensando como se pode recuperar hoje a epopeia.

⁵ A propósito, Anazildo considera que “a aplicação da proposta aristotélica às demais manifestações do discurso épico acarretou uma série de equívocos, como tomar uma manifestação do discurso pelo próprio discurso, aceitar o esgotamento do discurso épico numa única manifestação, propor a transformação da epopéia no romance, exigir que se fizesse epopéia grega ontem, hoje e sempre, etc.” (SILVA, 2007, p. 26-27).

O livro não nos fala justamente da impossibilidade de a recuperar?

Mas a impossibilidade de a recuperar é uma impossibilidade que ao mesmo tempo mostra a sua possibilidade (TAVARES Apud MARQUES, 2015, p. 305).

Gonçalo transforma o gênero épico em outra coisa que já não se pode considerar ingenuamente uma “epopeia”, ou uma “epopeia do século XXI”, e assim o faz de maneira irônica para mostrar a impossibilidade desse gênero existir em seu tempo. É interessante notar que esta ironia está presente na própria organização de seus cadernos, quando o autor recolhe *Uma Viagem à Índia* à categoria “Epopeia” (exemplo de um mecanismo semelhante⁶ podemos encontrar em suas “Breves Notas”, recolhidas no termo “Enciclopédia”, gênero que também não é operado em sua forma regular). O leitor deve perceber, portanto, o jogo irônico que se estabelece quando, ao decorrer da obra, o narrador se refere ao texto como “epopeia” e ao protagonista como “herói”:

Não falaremos então de um povo
que é demasiado e muito.
falaremos nesta **epopeia** apenas de um homem: Bloom.
Bloom abriu os seus dois olhos contraditórios
(um que queria ver o novo, o outro dormir)
Dirigindo o olhar para o calmo
compartimento Onde acabara de entrar.
Bloom, o nosso **herói**: Eis o que fazia primeiro: observa.
(I, 44)
(TAVARES, 2010, p. 40- grifos meus)

A viagem de Vasco da Gama é a epopeia portuguesa por excelência; a de Bloom, apenas uma viagem, e entre os tempos em que elas se inscrevem há um espaço vazio, um abismo. Gonçalo mergulha nesse abismo em um confronto de tempos e valores em que o risco do fracasso do gênero épico é dado como certo já desde o título.

Evocando, a começar pelo título, o referencial épico, a viagem de Bloom – narrada em dez cantos – subverte a viagem canônica do Gama composta por Camões. Os versos, sempre prosaicos, nunca metrificadas, narram a vida de um homem comum⁷ sob uma perspectiva que se distancia da coletividade⁸, tendo como ponto de partida o anseio pela fuga;

⁶ Outro mecanismo semelhante podemos encontrar nas obras de Saramago. Os gêneros são referenciados nos títulos das publicações (manual, memorial, história, cadernos, evangelho, ensaio), mas operam em outro sentido.

⁷ O espaço aberto para a existência comum é algo discutido nas narrativas modernas. Para Rancière (2005, p. 49): “Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico”.

⁸ “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”(LUKÁCS, 2009. p. 67).

anseio esse motivado por acontecimentos trágicos (rememorados ao longo dos cantos) que anulam as possibilidades de existência desse homem. Ter como destino a Índia, portanto, é a tentativa de encontrar, nas terras místicas, libertação de seu passado e aprendizado espiritual:

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.
E falaremos do modo como na viagem
Levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto.
(I, 10)
(TAVARES, 2010, p. 28)

Correspondentes à proposição épica, os versos iniciais do primeiro canto do poema de Tavares revelam-se através da recusa. No espaço reservado à sua apresentação, diz-se o que a obra é pelo seu contrário, dizendo-se o que ela não é, de modo que a recorrência anafórica de “Não falaremos”, no início das primeiras estâncias, acentua a (in)definição do poema pela negação:

Não falaremos do rochedo sagrado
onde a cidade de Jerusalém foi construída,
nem da pedra mais respeitada da Antiga Grécia
situada em Delfos, no monte Parnaso,
esse Omphalus- umbigo do mundo -
para onde deves dirigir o olhar,
por vezes os passos,
sempre o pensamento.
(I, 1)
(TAVARES, 2010, p. 25)

As marcas do gênero épico, como a presença de heróis, musas e deuses, são ironizadas na medida em que, na contemporaneidade, a presença delas é estigma de obsolescência. Todavia, Gonçalo tem como alvo da ironia não a tradição clássica, mas o seu próprio tempo, como podemos ver na seguinte estância em que há certa crítica ao descaso pela conservação da memória, ironicamente atrelada ao progresso. Por exemplo:

Certas marcas de automóveis são hoje
bem mais conhecidas que o nome
de Alexandre o Grande. (Quem?, dirão os mais novos)
O facto é que o clima muda menos num
ano que a fama de um homem em igual
período de tempo. Nas mitologias, a

fábrica e as máquinas ocuparam o lugar
dos imperadores
e do unicórnio. Eis o progresso da imaginação, pensa
Bloom.
(I, 39)
(TAVARES, 2010, p. 52)

Apropriando-se às avessas da primeira das partes que deveria ter uma epopeia conforme as preceptivas poéticas antigas, *Uma Viagem à Índia* apresenta uma proposição que se constrói por meio da “denegação” (em sentido freudiano), termo elucidado por Francine Ricieri (2017, p. 39):

(...) o livro de Gonçalo se abre afirmando a impossibilidade contemporânea de sustentar a referência a um universo específico, o universo épico, que, contudo, ressurge, paradoxalmente referido em um processo em que se presentifica o que foi negado: para Freud teríamos o estabelecimento de um compromisso acerca do que se recusa, ou uma aceitação intelectual do conteúdo que se denega, não acompanhada contudo de sua aceitação afetiva.

Pode-se observar, desse modo, que o jogo paradoxal da presentificação do que foi negado se inscreve em vários momentos durante a viagem de Bloom. Em um percurso marcado com mais reflexões do que ações, a trama segue um tom ensaístico ao narrar o deslocamento do protagonista, que parte de Lisboa, passa por Londres, Praga, Viena, Alemanha e Paris, para chegar à Índia, e depois faz o caminho de volta.

1.4- Ensaio e fragmento: a epopeia tavariana como “máquina de levantar a cabeça”

Nesta epopeia, que nega a si mesma no sentido clássico do termo, a grandiloquência é permeada por uma desfaçatez, embora a narrativa do herói sem feitos edificantes seja, em muitos momentos, reflexiva e densa. Nesse sentido, cada estância possui um valor em si mesma, para além do sentido global do texto, o que permite uma leitura que não necessariamente segue uma linearidade (como o *Livro do Dessassossego*, de Fernando Pessoa). Pode-se observar que a escrita fragmentada⁹ e o tom ensaístico são constantes nos cadernos de Gonçalo (como o caso de *Breves Notas*, por exemplo), e é possível inferir que a estrutura do gênero epopeia, dividida em cantos e estâncias, propicia essa fragmentação, mesmo não sendo característica do gênero em sua função usual.

⁹ A fragmentação é indicada por vários teóricos dentre as características atribuídas à literatura pós-moderna: “a expressão literária em forma de fragmentos foi introduzida pelos românticos alemães. Veja-se essa informação dos *Fragmentos críticos* de Schlegel (1797): “Numerosas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Numerosas obras dos modernos são fragmentos desde o nascimento.” E a obra de Novalis o confirma (*Fragmentos*, 1798). A escrita fragmentária foi largamente praticada pelos modernos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 42-43).

Sobre o tom ensaístico, caro à escrita tavariana, e presente na obra em análise, um fator que o propicia é o próprio tema da viagem. Na viagem à Índia do século XXI, como um elogio à lentidão (outra tópica em sua obra), Gonçalo propõe um percurso errático; Bloom poderia ter embarcado em um voo direto ao seu destino, mas opta por passar por algumas capitais europeias.

A Índia tornou-se um destino claro
- disse Bloom a Jean M-, mas percebi de imediato
que não poderia demorar apenas horas
a saltar de um mundo para outro. Obriguei-me
a percorrer o caminho mais lento.(...)
(IV, 80)
(TAVARES, 2010, p.190)

Tal como a viagem do cavaleiro errante, o destino final importa menos que a travessia em si, essa, repleta de deambulações, seja do narrador, ou das próprias personagens, que existem explicitamente como parte de um projeto ficcional. No livro *Breves notas sobre literatura-Bloom*, obra que se apropria do gênero dicionário literário, encontramos no verbete Personagens a seguinte declaração: “Num livro-Bloom as personagens são secundárias e as frases são o principal. A presença das personagens é unicamente um pretexto para que a linguagem fale” (TAVARES, 2018, p.109).

Nesta epopeia da linguagem, portanto, Bloom não é um herói, mas um “pretexto para que a linguagem fale”. A propósito da definição da palavra Bloom nesta obra, Jacoto (2021, p.251) declara:

A própria definição de Bloom, nas *Breves Notas*, não é, à primeira vista, muito esclarecedora: “Bloom – nome universal, aplicável a qualquer coisa ou acontecimento. Cadeira-Bloom, livro-Bloom, morte-Bloom, namoro-Bloom. E etc.-Bloom.” (TAVARES, 2018, p.20) Um qualificativo, uma marca, um sobrenome dado a coisas e pessoas, que as torna ambivalentes, indefinidas. É, ao fim e ao cabo, um jeito de não nomear: pois é nesse mesmo dicionário que atribui, à linguagem, o poder de dar nome não às coisas, mas ao movimento das coisas (TAVARES, 2018, p.61). Ser Bloom é estar em movimento, em errância. Daí decorre que o dicionário-Bloom é e não é um dicionário, na mesma medida em que toda definição não encerra um sentido, mas o abre.

Um livro-Bloom, portanto, errático em sua essência, está aberto para múltiplos sentidos. É um lugar onde a ambiguidade é bem vinda, e é assim que Gonçalo compreende a linguagem, esse “fogo que arde sem se ver”. Em uma releitura dos versos líricos de Camões, o autor, ao falar sobre o poder da linguagem, sugere que as contrariedades não se limitam apenas ao sentimento universal do amor. Como leitores errantes, é preciso nos rendermos à

opacidade, seja da linguagem, seja do próprio mundo.

No entanto, a linguagem é uma invenção tão importante como o fogo. A linguagem –a boa –é praticamente um “fogo que arde sem se ver”. E certos versos fazem-nos, ao mesmo tempo, “contentes e descontentes”, multiplicando uma ambiguidade que existe em tudo o que existe, pois nada no mundo é claro a não ser ele mesmo, o mundo, para os imbecis.
(V, 94)
(TAVARES, 2010, p. 237)

A errância, deste modo, não configura-se apenas geograficamente no texto por meio do itinerário de Bloom, o *flâneur* contemporâneo¹⁰, mas sobretudo no próprio exercício da escrita, característica não somente desta obra, mas de toda produção de Gonçalves. Sobre esse tema, vale lembrar um de seus poemas do livro *I* (2005), intitulado *O mapa*:

(...) Escrever
Não é mais inteligente que resolver uma equação;
Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:
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, 2005, p. 161)

Nomeado por Barrento como “gênero intranquilo”, o ensaio¹¹ como espaço de experimentação, amplificação de sentidos e ideias, ocupa seu lugar na epopeia tavariana. Diante da velocidade do século, em que tudo é rápido e fugaz (incluindo o exercício do pensamento), o livro corresponde, nas palavras de Gonçalves, a uma “máquina de nos fazer levantar a cabeça”. Isabel Coutinho, colunista do jornal português Público, relata a fala do autor em uma de suas passagens por São Paulo em 2015:

O escritor português defendeu que o mais importante da leitura não é quando lemos as letras mas quando levantamos a cabeça depois de ter lido uma frase. E é isso que a literatura permite, que a nossa cabeça funcione sozinha nesse momento em que a levantamos. “O livro é uma máquina de nos fazer levantar a cabeça e não olhar para nada”, diz Gonçalves M. Tavares. “99% das obras artísticas nasceram deste momento em que a pessoa suspende a cabeça”, quando nela se associam imagens, ideias.

¹⁰ Diferentemente do flâneur baudelairiano, analisado por Walter Benjamin, “Agora, o sujeito pertence a essa massa indistinta que preenche o tecido urbano, fala a partir de um espaço partilhado” (MARTELO, 2004, p. 255). Ou seja, ao flânar pelas capitais europeias, na perspectiva de Bloom não há o distanciamento e o estranhamento das cidades e do corpo social, uma vez que ele neles se insere.

¹¹ “O ensaio é experiência, experimentação e tentativa” (BARRENTO, 2010, p. 38).

Vários são os momentos em que os leitores de *Uma Viagem à Índia* são estimulados a levantar a cabeça, suspendendo o tempo no espaço da reflexão, e praticando a leitura num exercício contra a velocidade que nos é imposta pelo mundo contemporâneo. O poder da palavra reside, assim, numa potência que não se esgota em um lugar-comum da leitura, o que a torna resistente à passagem do tempo.

Empurrado por certas deusas da inspiração,
tal como é empurrada a velha camioneta que avariou,
o escritor de motor arcaico, primitivo,
quer afinal apenas que as frases sejam feitas de uma substância
que não evapore lentamente de dia para dia;
deseja frases robustas, que pelos séculos
avancem. Frases que atiradas ao mar: nadem,
e atiradas ao ar, voem.
(III, 2)
(TAVARES, 2010, p. 115)

Exemplos de frases robustas que avançaram pelos séculos são os próprios versos de Camões que, mesmo em seu quinto centenário, ainda não evaporaram, e são relidos por Gonçalo, nosso “escritor de motor arcaico”. Como é o caso da estância 105 do primeiro canto de ambas as obras:

Oh grandes e gravíssimos perigos,
Oh caminho da vida nunca certo,
Que aonde a gente põe sua esperança
Tenha a vida tão pouca segurança!
(CAMÕES, 2018, p. 95)

Por que a razão não é a vida apenas uma ordem que respira,
onde para cada momento existe uma única ação certa?
A vida individual como algo de didático e estúpido
onde se pedisse apenas uma repetição dos dias
que outros já tivessem praticado em perfeita segurança.
(TAVARES, 2010, p. 64)

1.5- Um novo legado à epopeia portuguesa quinhentista

A fim de discorrer sobre como a literatura do século XXI recebe e modela a herança da cultura ocidental dos séculos anteriores, Leyla Perrone retoma o pensamento do filósofo Jacques Derrida:

Segundo ele, o herdeiro deve responder a uma intimação dupla e contraditória: reafirmar o que veio antes e se comportar livremente com respeito ao passado. Ser fiel à herança não é deixá-la intacta; é transformá-la, relançá-la, mantê-la viva. “A herança”, diz ele “não é apenas um bem que recebo, é também uma intimação à fidelidade, uma injunção de responsabilidade”. Para o filósofo, a herança europeia não é um “patrimônio”; é um potencial inesgotável que se deve ser constantemente desconstruído, isso é, reinterpretado e relançado ao futuro (PERRONE-MOISÉS,

2017, p. 52).

Gonçalo seria, então, herdeiro fiel da herança camoniana? Se pensarmos nesta perspectiva de Derrida, Gonçalo enxerga em Camões um potencial inesgotável, e o relança, a seu modo, ao futuro, transformando a viagem canônica de Gama na viagem de Bloom, *flâneur* do novo milênio, mantendo-a, ainda que no exercício da denegação, viva.

A correspondência paródica e irônica com a “tradição”, ora sutil, ora evidente, pode ser observada em toda a viagem, esta que, como dito anteriormente, percorremos efetivamente quando o curso da leitura se interrompe frente ao surgimento das reflexões.

Ao narrar a origem de sua desilusão, Bloom conta sua história de amor com Mary, moça que é desaprovada (devido à sua condição humilde) pelo pai do não herói. Sendo, então, contrário à união do casal, o pai manda matá-la e, por isso, alvo da ira de seu próprio filho, é por este morto (nota-se a relação direta com a história mítica de Pedro e Inês de Castro, presente n’*Os lusíadas*). No lugar da embarcação temos agora o trem e o avião; as guerras familiares por disputa de poder agora são ocorridas dentro dos tribunais com seus advogados; os valorosos portugueses que defenderam a honra das damas inglesas, conhecidos como os Doze de Inglaterra, agora são homens tão valentes quanto covardes, chamados por “protetores de prostitutas”; a menção às grandes guerras mundiais localizam-se nas mesmas estâncias correspondentes às batalhas campais medievais; o Velho do Restelo dá lugar a uma senhora que faz profecias (ou ameaças?) no aeroporto; o gigante Adamastor¹² agora é um velho de boca negra e dentes amarelos que dorme ao lado de Bloom durante um voo; o Samorin, um mestre espiritual fajuto chamado Shankra; e a descrição idílica da Ilha dos Amores agora é substituída pela descrição do bosque de um bordel parisiense.

São algumas pistas que apontam para *Os Lusíadas*. Não como atualização da epopeia camoniana, mas, consoante o que já se propôs, como estratos ou ruínas das letras quinhentistas, estratos esses recobertos por procedimentos paródicos. Nesse sentido, deve-se destacar que a paródia pós-moderna ou contemporânea – compreendida, frequentemente, como uma “imitação” (não no sentido retórico-poético do termo) que é puro escárnio ou absoluta troça –

¹² Evelyn Blaut Fernandes (2020, p. 71) elabora uma interessante interpretação a respeito da presença do episódio em ambas as obras: “Considerando, todavia, o itinerário de Bloom, seria arrazoado indagar quem é, de fato, o monstro (...) Ambos os sujeitos- Vasco da Gama e Adamastor, Bloom e o “velho de dboca negra” – são estrangeiros, cada um estrangeiro em relação ao outro, que se encontram no meio do caminho: no encontro do oceano Atlântico com o Índico (...) Nesse meio do caminho, Bloom é um eu que é outro, e, no seu encontro com o “velho de boca negra” que não fala, não há diálogo (...) Ambos não falam, portanto, nem precisam falar: já conhecemos o discurso dessas vozes monumentais e adormecidas que, ecoando nas nossas cabeças, readquirem existência”.

define-se melhor pela repetição com certo distanciamento crítico, salientando-se a diferença em vez da semelhança: “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 19).

Na epopeia tavariana, há paralelismos com o modelo camoniano tanto em relação aos personagens quanto ao enredo. Tais paralelismos são elementos de um confronto estilístico que se consolida como ironia¹³, evidenciando as diferenças dos itinerários éticos e históricos do herói camoniano (que não se configura apenas em Vasco da Gama, mas em todo o povo português) e do não herói Bloom, homem comum cujos feitos não são dignos de exaltação. Para Linda Hutcheon, as formas paródicas:

[...] assinalam menos um reconhecimento da “insuficiência das formas definíveis” dos seus precursores [...] que o seu próprio desejo de pôr a “re-funcionar” essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades. Este método mais positivo de tratar o passado recorda, em muitos aspectos, as atitudes clássicas e renascentistas perante o património cultural (HUTCHEON, 1989, p. 15).

Contrariando a concepção romântica que preza pelo gênio e pela originalidade, o texto parodiado se apropria da tradição a partir da ironia que, embora marque a oposição, também aponta para uma proximidade, uma reverência, e não depreciação ao que hoje pode ser concebido como obsoleto ou insuficiente. É nessa perspectiva que Gonçalo põe a “re-funcionar” a epopeia quinhentista, a partir do reconhecimento do património cultural, reconhecimento esse que não se restringe somente a essa obra em particular, mas que está fundamentalmente presente na sua arte poética.

Em *Uma Viagem à Índia*, figuram-se, portanto, uma Índia que não é a camoniana e uma viagem na qual a ideia de comunidade da épica portuguesa, que subsiste hoje somente como estrato, é recoberta pela individualidade vazia de um homem perdido no mundo. É a partir da estrutura da epopeia fundadora da história portuguesa que é construído o itinerário de Bloom. Nesta viagem, porém, qualquer tentativa de reparar o passado é falha, uma vez que o propósito

¹³ De acordo com Linda Hutcheon (1995, p. 11), “irony, then, will mean different things to the different players. From the point of view of the interpreter, irony is an interpretive and intentional move: it is making or inferring of meaning in addition to and different from what is stated, together with an attitude toward both the said and the unsaid. The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon. However, from the point of view of what I too (with reservations) will call the ironist, irony is the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented” (grifos da autora).

não se inclina em reescrever¹⁴ ou repensar criticamente a autoimagem de um país que através dos tempos se projetou como Quinto Império, como fez, por exemplo, José Saramago em *Jangada de Pedra*¹⁵ (dentro do contexto da entrada da península ibérica na União Europeia), António Lobo Antunes em *As Naus*¹⁶ (ao pensar a questão dos retornados após o fim da colonização portuguesa na África) e Almeida Faria com a *Tetralogia Lusitana*¹⁷ (ao retratar acontecimentos vivenciados em um contexto antes, durante e após Revolução dos Cravos). A obra de Gonçalo se inclina, portanto, não à reinterpretação do imaginário português, mas, ao expor as fragilidades do homem contemporâneo, seja no oriente ou ocidente, *Uma Viagem à Índia* revela as fraturas da própria condição humana em sua paradoxal totalidade vazia.

Ao discutir sobre a narrativa portuguesa do final e início de século, Jane Tutikian¹⁸ (2017, p. 18) considera que já não há somente o intuito de reescrever a história pelo olhar

¹⁴ Vanessa Hack Gatteli (2016, p. 87), em sua dissertação *Rumos épicos: a arquitetura intertextual de Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares*, declara que a obra em questão: “se enquadra na problemática que Linda Hutcheon chamou de metaficção historiográfica. Mas, mesmo assim, sua tentativa de reparar o passado é desastrosa. Em uma era pós-humanista, quando já se levantou a possibilidade de que o próprio homem possa ser a causa das atrocidades que lhe acometem, resgatar as vozes silenciadas por meio de obras metaficcional talvez não faça mais tanto sentido.”

¹⁵Embora "*A Jangada de Pedra*" não seja uma paródia direta de "*Os Lusíadas*", há algumas conexões e pontos de referência à epopeia de Camões. Na obra, um acontecimento extraordinário ocorre na Península Ibérica: a região se separa do continente europeu e se transforma numa gigantesca jangada de pedra que começa a flutuar pelo Oceano Atlântico. Dentro desse cenário insólito, Saramago desenvolve uma trama que explora as consequências políticas, culturais e humanas dessa separação, incluindo questões sobre identidade nacional, relações internacionais e existencialismo.

¹⁶ Nessa obra, Lobo Antunes elabora uma nova construção do discurso histórico sobre as conquistas portuguesas ao colocar os heróis das grandes navegações como os retornados, no contexto do fim da colonização portuguesa na África. A descrição que acompanha a edição brasileira (2011) da obra declara que ela “(...) sobrepõe tempos e figuras históricas para narrar o retorno dos heróis e navegadores portugueses a Lisboa (na obra, denominada Lixboa), nos anos 1970, todos homens desiludidos com o fim da malfadada colonização africana. Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Diogo Cão, Vasco da Gama - esses e outros nomes, inclusive estrangeiros, como Miguel de Cervantes - retornam a Portugal como pessoas comuns, com seus vícios e fraquezas, numa espécie de epopeia às avessas. Lobo Antunes reconta suas vidas na África, diferentes em todos os sentidos das versões consagradas, e os coloca, ao longo da narrativa, como jogadores de cartas, beberrões, aproveitadores.”

¹⁷ A *Tetralogia Lusitana*, de Almeida Faria, é composta pelos romances *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983), que, juntos, retratam acontecimentos vivenciados em um contexto antes, durante e após Revolução dos Cravos. Segundo Santos (2017). “Nesse conjunto de obras, o autor português trata especialmente de uma geração portuguesa ainda muito entrelaçada a um passado mítico e heroico, que, de certo modo, a paralisa e a impede de seguir em frente. Partindo de elementos representativos de uma heroicidade que estiveram muito presentes na cultura portuguesa ao longo de séculos – como *Os Lusíadas*, *Dom Sebastião* e as novelas de cavalaria arturianas –, Almeida Faria, após o 25 de Abril, coteja cada um deles, ao longo do segundo, terceiro e quarto romances de sua saga familiar, com a realidade não heroica dos personagens lusitanos diante da situação em que se encontrava Portugal depois da consumação da Revolução desejada. Interessando-se por mitos literários medievais e renascentistas e pelo mito do rei Encoberto, que foram, inclusive, utilizados a serviço do discurso ideológico salazarista, o romancista alentejano revela, no decorrer da *Tetralogia*, a impossibilidade da identificação com tais modelos épicos diante dos novos tempos vivenciados pelos portugueses.”

¹⁸ No artigo intitulado *A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI)*. *Literatura em debate*. v. 11, n. 20, p. 8-20, jan./jun. 2017.

ficcional, mas, através dele, expor a fragilização da condição humana que caracteriza nosso tempo:

Não há mais qualquer possibilidade de uma fantasia ideológica cultural, mas a representação de uma realidade legítima, com a patologia sociocultural em carne viva, explícita. E, aí, com muita ênfase, revelam-se as sequelas sociais, os pequenos grandes dramas humanos que se situam em Portugal (ou não), mas que, certamente, ultrapassam suas fronteiras, e que expõem as marcas de debilidade do humanismo (...).

Por mais nítido que seja o intertexto com *Os Lusíadas*, *Uma Viagem à Índia* não se detém somente na representação do ser português e de Portugal¹⁹, e isso se explica porque Gonçalo defende a ideia da “literatura feita por portugueses” em vez de uma “literatura portuguesa”. Em uma entrevista concedida à Madalena Vaz Pinto, ao comentar sobre a escolha pela referência camoniana na obra em questão, Gonçalo declara:

A ciência, a literatura, a arte, são coisas muito ligadas e essas divisões remetem para uma espécie de separação de mundos, de línguas, como se a cultura portuguesa fosse uma espécie de óvni no meio das outras culturas. O medo não é português, a violência não é portuguesa. Estas coisas, que são a base, são totalmente transversais. Portanto eu posso escrever muito sobre Portugal num livro com personagens alemãs. Até posso falar mais sobre Portugal num desses livros do que em *Uma Viagem à Índia* (GONÇALO Apud PINTO, 2018, p.179).

Não parece se sustentar a leitura da obra em que a identidade portuguesa ocupe centralidade nos versos de Tavares. Deste modo, é interessante notar que o desvio do viés nacionalista ao se propor um diálogo com *Os Lusíadas* não é um lugar tão comum na produção literária. Sendo um autor português, e ao propor a construção de um texto que seguisse a estrutura da epopeia camoniana, porém despojado de uma leitura em torno da identidade nacional, o projeto de Tavares é, nesse sentido, subversivo. Essa nova forma de se apropriar do épico de Camões pode ser considerada também um novo modo de legar o texto quinhentista. Para Pedro Meneses (2017, p. 110):

O gesto de Gonçalo M. Tavares é, por isso, provocador e contribui para libertar *Os Lusíadas* das garras da literatura nacional e do território ideológico em que as suas exegeses o amarravam com frequência, inaugurando originalmente novos modos de as gerações futuras o lerem. *Uma Viagem à Índia* lega-nos outros (*Os Lusíadas*).

A presença da epopeia portuguesa por excelência em *Uma viagem à Índia* constrói uma escrita em que o *absolument moderne* se faz ao voltar-se para o clássico, apesar e a partir do espaço vazio que separam os tempos, tempos esses que pela via do anacronismo coexistem. Entre o século XVI e XXI, portanto, há um abismo poético e histórico, e nesse abismo, insurge um tributo lúcido a Camões e ao passado literário português que finalmente

¹⁹ A pensar, por exemplo, no nome do protagonista (Bloom, personagem de James Joyce), prontamente já se entende que o intertexto não se circunscreve somente à poesia épica portuguesa, e nem em seu tempo histórico.

se inscreve nos cadernos de Gonçalo M. Tavares.

CAPÍTULO 2- A ILHA DOS AMORES TARIFADOS E A MÁQUINA DO MUNDO AVARIADA

2.1 - A *Ilha dos Amores* e a *Máquina do Mundo* em *Os Lusíadas*: além do deleite poético

Maior sequência narrativa com unidade de episódio em *Os Lusíadas*, a *Ilha dos Amores*²⁰ ocupa cerca de vinte por cento da totalidade do poema. Prontamente observamos, dada sua extensão, uma nítida importância na estrutura da obra em questão. Tão clara relevância não impediu a existência de leituras literais, que limitam o episódio a determinadas estâncias, deslocadas da estrutura global da epopeia e vítimas do moralismo.

Percebendo e criticando as práticas de leituras redutoras da magnitude do episódio e sabendo como delas desviar, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1999) propõe, no ensaio intitulado *Função e significado do episódio da 'Ilha dos Amores' na estrutura de Os Lusíadas*, que o exercício hermenêutico do episódio exige uma leitura simbólica capaz de não somente acolher o texto do próprio episódio, mas também, e principalmente, estabelecer relações com a unidade do poema épico português.

Na esteira da problematização das leituras imprecisas, Aguiar e Silva aponta diferentes ordens de equívocos que atingem a interpretação do episódio em foco. A primeira, caracterizada pela pretensão dos escoliastas de *Os Lusíadas* em encontrar uma correspondência empírica à *Ilha dos Amores*, possui grave falha de cunho teórico-literário, uma vez que não há como realizar uma leitura simbólica quando usa-se ferramentas de leitura biografistas que inviabilizam o discurso poético.

Outra questão apresenta-se na perspectiva metodológica incorreta do recurso da investigação de fontes, pois, embora possam de fato esclarecer sobre o significado e a estrutura do objeto literário, é necessária uma análise que contemple níveis mais complexos de compreensão. Para isso, é preciso explorar ao máximo possíveis correlações textuais, não isolando o texto em si mesmo.

Construído a partir de preceitos retóricos, podemos observar no episódio referências da tradição clássica da lírica greco-latina, como a tópica do *locus amoenus* presente na descrição da ilha como lugar idílico preparado por Vênus aos navegantes no caminho de regresso à pátria.

Ó que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!

²⁰ “A expressão Ilha dos Amores não ocorre porém no poema: a ilha é denominada, “insula divina” (IX,21), “Ilha namorada” (IX, 51), “Ilha fresca e bela” (IX,52), “fermosa ilha, alegre e deleitosa” (IX, 54), “Ilha angélica pintada” (IX, 89), “Ilha de Vênus” (IX, 95), “Ilha alegre e namorada”(X, 143)” (AGUIAR E SILVA, 2011, p.437).

Que afagos tão suaves, que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã, e na sesta,
Que Vênus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.
(IX, 83)
(CAMÕES, 2018, p. 545)

Ao analisar a tópica e questionar sua função dentro da estrutura do poema, o autor descarta qualquer espécie de leitura biográfica, critica a redução do episódio ao encontro amoroso dos nautas com as ninfas, assim como a desintegração do episódio com a estrutura global do texto.

Ao atentarmos para estâncias anteriores à perseguição dos amantes, na passagem desprezada pelos estudiosos que narra o encontro de Vênus e Cupido, é possível localizar um elemento essencial para o significado épico do episódio.

Já sobre os Idálios montes pende,
Onde o filho frecheiro estava então
Ajuntando outros muitos, que pretende
Fazer uma famosa expedição
Contra o mundo rebelde, por que emende
Erros grandes, que há dias nele estão,
Amando coisas que nos foram dadas,
Não para ser amadas, mas usadas.
(IX, 25)
(CAMÕES, 2018, p. 515)

De acordo com Vítor Aguiar e Silva (1999, p. 136), nessa estância “o Amor aparece claramente concebido como força, ou o princípio, que corrige os desvios, erros perturbadores da lei que devem imperar no mundo”.

Cupido, o mesmo deus que prepara as flechas para reconduzir os homens até a Unidade Divina (procedência neoplatônica), colabora para a criação da *Ilha dos Amores* ao disparar as setas contra as Ninfas do oceano, provocando súbitos anseios amorosos, fazendo, assim, com que elas recebam os heróis portugueses na ilha. Tal entrega amorosa corresponde muito mais do que os deleites gozados após uma árdua viagem que revelaria um novo mundo. A finalidade e o significado da integração dos corpos das ninfas com os nautas apontam para a emergência de uma nova ordem, uma nova geração já profetizada na estância 46 do canto II que contrasta com o mundo desconcertado.

Fortalezas, cidades e altos muros
Por eles vereis, filha edificadas;
Os turcos belacíssimos e duros

Deles sempre vereis desbaratados.
Os reis da Índia, livres e seguros,
Vereis ao rei potente sojugados,
E por eles, de tudo, enfim, senhores,
Serão dadas na terra leis milhores.
(II, 46)

Considerando a leitura da simbologia nupcial, a *Ilha dos Amores* é o lugar onde os “barões assinalados” alcançam o apogeu da sua ascensão divinizadora. Segundo Aguiar e Silva (1999, p.140), “Esta divinização representa o coroamento de uma longa e penosa ascense, constitui o justo prêmio concedido àqueles que viveram, em plenitude, um ideal português de *virtù* humana no século de Quinhentos”.

O conhecimento, uma das marcas deste ideal português de *virtù*, também compõe o clímax das glórias da ilha que foi palco da apoteose dos navegantes portugueses. Guiados por Tétis para vislumbrar a Máquina do Mundo²¹, os heróis ascendiam a uma forma superior de conhecimento concedida pelo próprio Deus cristão.

Uniforme, perfeito, em si sustido,
Qual, enfim, o Arquetipo que o criou.
Vendo o Gama este globo, comovido
De espanto e de desejo ali ficou.
Diz-lhe a Deusa: – O transunto, reduzido
Em pequeno volume, aqui te dou
Do Mundo aos olhos teus, pera que vejas
Por onde vás e irás e o que desejas.
(X, 79)
(CAMÕES, 2018, p. 594)

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,

²¹ Hélio Alves, em verbete do *Dicionário de Luís de Camões*, compendia ocorrências e possíveis significações de tal tópica: “A expressão « máquina do Mundo », que surge duas vezes n’ *Os Lusíadas* (VI.76 e X.80) e na elegia *O poeta Simônides falando*, remonta, pelo menos, à épica latina de Lucano (Farsália, I: 80). Em espanhol quatrocentista e quinhentista anterior a Camões encontram-se as expressões mundana máquina (Juan de Mena, Laberinto de Fortuna, copla 32) e mundial máquina (Gregório Hernández de Velasco, traduzindo do latim moles, na descrição do universo da Eneida, VI: 727). Em português, « máquina do Mundo » surge antes d’ *Os Lusíadas* em 1537, no Tratado da Sphera do matemático Pedro Nunes (ao traduzir do manual medieval de astronomia de John of Hollywood, ou João de Sacrobosco como era então conhecido) e, por duas vezes, na epopeia do Sucesso do Segundo Cerco de Diu (Cantos VI e IX) de Jerônimo Corte Real. Nos casos referidos, a expressão e suas congêneres denotam, quer uma representação física do universo (Mena, Hernández de Velasco, Nunes-Sacrobosco) quer um meio de amplificação retórica de outra descrição ou efeito (Lucano, Corte-Real). Duas das três vezes em que Camões utiliza a expressão, fá-lo para engrandecer o poder destrutivo de tempestades marítimas. Na sua terceira utilização do sintagma, no Canto X d’ *Os Lusíadas*, Camões fornece ao Gama e ao leitor uma representação poética do Universo” (AGUIAR e SILVA [coord.], 2011, p. 555).

Que a tanto o engenho humano não se estende.
(X, 80)
(CAMÕES, 2018, p. 594)

Assim como a *Ilha namorada* é *locus amoenus*²² de glorificação e de imortalização poético-históricas que se dão pelo amor entre portugueses e ninfas (pois a “potestade” amorosa de Cupido faz com que os deuses desçam “ao vil terreno” e os humanos subam “ao céu sereno), e não mero deleite poético, a visão da *Máquina do Mundo*, tendo como pressuposto a concepção cristã da natureza e da história, portanto, segundo Hansen (2018),

[...] alegoriza o contato extático dos portugueses com o princípio metafísico, o Bem para além do movimento aparente das esferas, que fundamenta e orienta providencialmente a união e a viagem por meio da deusa Vênus, seu instrumento ou causa segunda. Dizendo de outro modo, o episódio da máquina do mundo fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras da África, Ásia e América como domínio teológico-político da monarquia católica portuguesa sobre regiões e religiões gentias e infiéis, divinizando a história de Portugal (HANSEN, 2018, p. 300).

Este conhecimento supremo (“Sapiência Suprema”) atingido na ilha marca a glorificação da história de um país que sempre caminhou para o destino de nação eleita, cujo agente da história não se limita a um indivíduo, mas sim se estende a todo um povo dotado de predileção divina, eis o significado do título do poema épico.

A decorrente sequência de descrições do globo feita por Tétis acompanha referências das conquistas portuguesas pela África e Ásia, refazendo o percurso das navegações²³, legitimando, assim, a política da expansão do reino em nome da providência divina. Nas passagens derradeiras, revela-se a Gama os futuros feitos de Portugal e, depois dos prazeres do amor, dos encantos do grande banquete e da glória do conhecimento, os navegantes, alçados à condição divina, retomam o caminho do mar em direção à Pátria.

²²“Expressão latina que designa a paisagem ideal, sempre presente na poesia amorosa em geral e, com maior incidência, na poesia bucólica. Desde a Antiguidade Clássica que o termo *locus amoenus* nos remete para a descrição da Natureza e para um conjunto de elementos específicos: o campo fresco e verdejante, com um vasto arvoredo e flores coloridas, cujo doce odor se espalha com a brisa.(...) Esta natureza mágica é conducente ao amor, ao encantamento sensorial e espiritual do Homem, que se integra na perfeição em tal plenitude, marcada pela harmonia e homogeneidade. Enfim, estamos perante um paraíso terrestre, onde se enquadra o ser humano que busca a satisfação pela simplicidade. O tópico teve origem na literatura clássica, com Homero (sécs. IX e VIII a.C.), mas começou a ser empregue com mais frequência na poesia bucólica, com Teócrito (séc. III a.C.) e Virgílio (séc. I a.C.)” (ALVES, LOCUS AMOENUS, 2019).
(In:E-Dicionário de Termos Literários. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/locus-amoenus>>. Acesso em 27/10/23).

²³ “ Tétis começa pelo norte da África e vai para o sul, pela costa ocidental do continente, contorna o cabo da Boa Esperança e continua, pelo lado oriental, até o canal de Suez. Em seguida, leva o olhar de Vasco pelas Arábias, pela Pérsia, até a Índia. Descreve suas províncias e costumes e continua até o Japão, para depois levar Vasco e o leitor a Bornéu, Timor e o Ceilão. E, a partir da estrofe 138, indo para o Ocidente, profetiza a chegada de Cabral ao Brasil, falando do nome da nova terra, Santa Cruz, e do pau vermelho que produz” (HANSEN, 2018, p.301).

Assim, se definimos o episódio da máquina do mundo como figuração da Providência que orienta a ação portuguesa, o concílio dos deuses, as astúcias de Baco, as intervenções de Vênus salvando os portugueses, o episódio da Ilha dos Amores e a mesma visão da máquina do mundo têm a função de integrar alegoricamente, como interpretação platônica cristianizada, as virtudes feudais da chamada “guerra de devaçam”, validando a teologia escolástica em que Deus é Causa Primeira e Final, Providência e luz eterna difundida como luz natural da Graça na história do reino (HANSEN, 2018, p. 301).

A máquina do mundo d’*Os Lusíadas* é, portanto, a revelação da história portuguesa como providência divina. Todo o tempo (ou toda a absoluta ausência de tempo) está nesta máquina poético-histórica, cuja engrenagem é o glorioso destino lusitano, providencialmente inscrito no passado, no presente e no futuro pelo “Saber, alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada”. Assim, visando à realização dos desígnios de Deus, o engenho camoniano fabrica poesia e história como máquinas da Fé (católica) e do Império (português).

A sacra missão do povo eleito não se esgota na *Ilha dos Amores*. A realização do ciclo supremo do destino de Portugal estava para se cumprir em um futuro próximo, assim profetizava Camões, porém, aquele que seria o responsável pelo cumprimento do destino (Dom Sebastião), protagonizou uma tragédia nacional em Alcácer-Quibir.

Camões, embora comungando ardorosamente nesse sonho de cruzada e de império que soçobrou nos areais de Alcácer- Quibir, permanecia de mente bem lúcida para se dar conta, angustiosamente, dos sinais de decadência que estigmatizavam já o corpo e a alma da Nação (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 136).

Diante das reflexões, Vítor Manuel Aguiar e Silva (1999, p. 143) se indaga a respeito do episódio da *Ilha dos Amores* como utopia, ponto de fuga na recusa de um destino que não o prometido por Deus, e conclui citando Jorge de Sena “a Ilha é uma catarse total, não apenas de todos os recalcamientos, mas das misérias da própria História, e das misérias da vida no tempo de Camões e fora dele. É a reconciliação, a transcendência.”

A partir da análise do episódio da *Ilha dos Amores*, observa-se como a escolha da perspectiva de leitura adotada pelo leitor é fundamental para entender o texto em sua função e significado em uma estrutura. Recorrer às abordagens de interpretação que anulam o discurso poético e que encarceram o texto nele mesmo separando-o de sua unicidade, assim como recorrentemente fazem na leitura do grandioso episódio da *Ilha dos Amores*, é praticar uma leitura reducionista, distanciando-se daquilo que ele é por efeito da leitura simbólica. É preciso entender que, como diz João Adolfo Hansen (2005, p. 160), “A poesia de Camões não é um reflexo do seu mundo, mas um meio simbólico que põe em cena as figuras relevantes do seu presente, estabelecendo relações entre a experiência do passado e a expectativa do futuro”.

2.2- Da *Ilha dos Amores* à “*Ilha de Amores tarifados*”²⁴: de *Locus Amoenus* a *Locus Horridus*

Como se observou anteriormente, o episódio da Ilha dos Amores é fundamental para a unidade e a estrutura global d'*Os Lusíadas*. Não por acaso, esse episódio também é reconfigurado em *Uma Viagem à Índia*, operando a paródia como método de inscrever as continuidades das ruínas quinhentistas e, ao mesmo tempo, de permitir a distância crítica, responsável por revelar, sobretudo, as descontinuidades. Dessa forma, no canto IX e X do poema, na viagem de regresso de Bloom à Lisboa, seu amigo Jean M. organiza, em Paris, uma festa com prostitutas em um bosque: celebração promovida não para honrar um feito glorioso²⁵, mas para compensar o grande fracasso que foi a viagem do protagonista à Índia:

Jean M conhecia a história trágica de que Bloom
fugira desde Lisboa, e já percebera que a viagem
à Índia nada resolvera.
Preparava, pois, para contra-balancear o
falhanço intelectual e espiritual, um volumoso prémio
fisiológico para o seu amigo Bloom. Comprava bebidas;
escolhia receitas afrodisíacas. E combinava com
mulheres fáceis facilidades ainda maiores.
(IX, 21)
(TAVARES, 2010, p. 370)

É em Paris, no “coração” da Europa, que reside o suposto *locus amoenus* descrito pelo narrador tauriano. O espaço idílico da Ilha dos Amores corresponde a uma casa alugada inserida dentro de um “bosque tranquilo”. A escolha de Gonçalo por narrar o encontro dos amigos com prostitutas em um bosque não parece aleatória, uma vez que, na antiguidade, havia a associação dos bosques com práticas que estavam presentes em contextos sagrados e ritualísticos, envolvendo intercursos sexuais e o culto a deusas com atributos relacionados à sexualidade e à fertilidade (como *Asherah*). O Antigo Testamento menciona, ao mesmo tempo que condena, algumas dessas práticas pagãs, como observa-se em Oséias 4:13-14:

¹³ Sacrificam no alto dos montes e queimam incenso nas colinas, debaixo de um carvalho, de um estoraque ou de um terebinto, onde a sombra é agradável. Por isso as suas filhas se prostituem e as suas noras adulteram.¹⁴ "Não castigarei suas filhas por se prostituírem, nem suas noras por adulterarem, porque os próprios homens se associam

²⁴ Expressão utilizada por Eduardo Lourenço no prefácio de *Uma Viagem à Índia* ao se referir ao prostíbulo onde Bloom e Jean M. visitam na França, local correspondente à *Ilha dos Amores* de Camões.

²⁵ O sentido alegórico da ilha como recompensa aos portugueses encontra-se nos próprios versos da epopeia: “Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas, / Thetys e a Ilha angélica pintada, / Outra cousa não é que as deleitosas/ Honras que a vida fazem sublimada” (CAMÕES, 2018, p.548: IX, 89).

a meretrizes e participam dos sacrifícios oferecidos pelas prostitutas cultuais — um povo sem entendimento precipita-se à ruína!

Outra possível referência para a escolha do cenário é o *Bois de Boulogne*²⁶ (Bosque de Bolonha), segundo maior parque de Paris e símbolo máximo da prostituição na capital francesa.

Tal como a ilha, a presença da natureza²⁷ é igualmente marcante neste lugar, dado o afastamento do local em relação à movimentação da cidade.

Ao longe, a pequena colina. Em parte
alguma um simples assobio humano
parecerá mais insultuoso. Na natureza afastada,
os domingos de manhã sucedem-se sem
interrupções. Só o vento parece impedir
a monotonia no espaço. O Sol entra pelas
folhas e é a única informação do exterior.
A realidade parece finalmente completa
porque não há uma única máquina nas imediações
(IX, 54)
(TAVARES, 2010, p. 382)

A descrição que se faz do bosque equivale-se à da ilha preparada por Vênus, seguindo a mesma sequência de tópicos: lago (v.55), árvores frutíferas como laranjeiras (v.56), assim como loureiros, pinheiros e álamos (v.57), flores como violetas, lírios e rosas (v.61) e animais como o cisne (v.63). Porém, embora os elementos naturais existam em igual medida, sua presença não garante aos personagens um lugar de revigoramento e descanso, nem aponta para um futuro auspicioso como é a ilha de Vênus. Pelo contrário, o afastamento da metrópole o faz pensar no seu passado e no fracasso da viagem, e essa tomada de consciência da realidade o levará a um nível de violência ainda latente, mas já previsto pelo narrador na estância 35 do canto IV: “Nesses quartos para hóspedes viris /uma mulher que celebre a imortalidade será logo morta.” (TAVARES, 2010, p. 375).

A natureza descrita não é amena, mas selvagem, o que nos leva a pensar que nesse ambiente Bloom está apartado da civilização domesticadora da cidade, suscetível, agora, para

²⁶ “*Au Coeur du Bois*”(2021) é um filme que tematiza o Bosque de Bolonha. A resenha crítica “*Viagem ao Bosque de Bolonha, “um bordel a céu aberto” em Paris, com Claus Drexel*” pode ser encontrada no seguinte site: <https://c7nema.net/entrevistas/item/104079-viagem-ao-bosque-de-bolonha-um-bordel-a-ceu-aberto-com-claus-drexel.html>

²⁷ “A natureza considerável trouxe ao grupo um/ silêncio surpreendente. Porque aquele bosque é tranquilo,/(como se tivesse sido organizado por um/ poeta chinês antigo)” (TAVARES, 2010, p. 382 - IX, 54).

o ataque. Embora possa aparentar certa aprazibilidade e mansidão, a natureza descrita impõe-se de forma brutal (“Frutos mansos concentram uma energia feroz” - IX, 58), e nas cenas seguintes veremos o herói, assim como a paisagem feroz, tornar-se fera.

Árvores atentas (como predadores) atacam o início
da luz, mastigando-a lentamente;
ninguém vê, mas elas crescem. Loureiros,
pinheiros, álamos, coisas assim. Do céu vem
a permissão para crescer, do solo a força.
Não se salienta como os animais obsessivos,
mas o reino vegetal trabalha; jamais para,
jamais dorme.
(IX, 57)
(TAVARES, 2010, p. 383-384)

Pode-se dizer, então, que Gonçalo constrói, no lugar do *locus amoenus*, um *locus horridus*²⁸ ao descrever o espaço contrastante à “Ilha namorada”. Essa construção, na verdade, dá-se ao decorrer da narração pela desconstrução progressiva de uma natureza aprazível transformada em uma natureza atroz. O lugar chamado de “bosque tranquilo” na estância 53 do canto IX, torna-se, na estância 83 do canto X, um “bosque perverso”. Desse modo, a mesma paisagem é, portanto, “o anverso e o reverso da mesma medalha, conforme sugerem também os elementos estruturais dessa imaginária metamorfose, os quais entregam tão-só à função distintiva da adjetivação (...) o sentido da sua transfiguração estética ” (MULINACCI, 2011, p. 483).

A mutação do bosque, portanto, pode ser lida como um reflexo do que acontece na mente da personagem, resultando em uma “imaginária metamorfose”. Segundo Michel Collot (2013, p. 51) em *Poética e filosofia da paisagem*, “O lugar torna-se paisagem somente *in visu*; dá-se a ver como conjunto apenas a partir de um ponto de vista; e o centro dessa visão só pode ser um sujeito. [...] É um espaço percebido e/ ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo”. A paisagem, portanto, pressupõe um olhar, e um olhar que se modifica ao decorrer das ações. Por exemplo, após a descrição da cena do assassinato ocorrido neste espaço, podemos notar os indícios da conversão dessa paisagem, o que veremos a seguir ao analisarmos a figura do lago.

²⁸ “[...] uma tipização básica desse *topos* é, por via de regra, uma tipização *a negativo* em relação ao *Locus amoenus*, de forma a considerar um como sendo oposto do outro, embora tal oposição não redunde em dois retratos perfeitamente especulares. Muito pelo contrário, conforme demonstra, aliás, o caso típico do Bosque/Floresta - apresentando-se ora como homérica *hyle* (ao conter em si Ítaca e Ogígia, o lugar de caça e o jardim ameno) ora como selva, na Dupla aceção <<horrorosa>> de matriz dantesco-cavaleiresca-, o eixo aparentemente dicotômico *Locus amoenus-Locus horridus* assenta, não raro, sobre a diferente interpretação de uma análoga realidade referencial, ou melhor, sobre a simples inversão de signo dos mesmos ingredientes que participam na sua representação” (MULINACCI, 2011, p. 482).

Observemos a descrição do lago na estância 55 do canto IX de Camões e de Gonçalo respectivamente. Seguindo o preceito de Horácio em sua *Arte Poética* do *ut pictura poesis* (como pintura, é a poesia), Camões recorre à *écfrase*²⁹, figura retórica que garante um relato vívido em que o leitor consiga visualizar claramente o que está sendo descrito, fornecendo detalhes minuciosos para enriquecer a representação mental. Ao mencionar o lago, o primeiro narrador descreve com vivacidade a cena de um arvoredo que se vê no reflexo das águas cristalinas, e, pendido sobre elas, “pronto está pera afeitar-se”, tornando-se, assim, pintor da sua própria pintura refletida no “cristal resplandecente”.

Num vale ameno, que os outeiros fende,
Vinham as claras águas ajuntar-se,
Onde uma mesa fazem, que se estende
Tão bela quanto pode imaginar-se.
Arvoredo gentil sobre ela pende,
Como que pronto está pera afeitar-se,
Vendo-se no cristal resplandecente,
Que em si o está pintando propriamente.
(IX, 55)
(CAMÕES, 2018, p. 531)

O segundo narrador, por sua vez, ao descrever o lugar, provoca a reflexão sobre a vaidade humana, evocando, de algum modo, o episódio protagonizado por Narciso, nas *Metamorfoses* de Ovídio. Ao colocar em cena o mesmo elemento natural (lago), a narração aqui tem um fim mais ensaístico que estético (ainda que a descrição do *locus amoenus* na epopeia camoniana não sirva apenas para fins estéticos, mas como estratégia retórica³⁰). Não é mais

²⁹ Segundo Melina Rodolpho (2009, p. 22), “A *écfrase*/descrição consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um “quadro” do objeto da descrição; temos então a *enargia*/evidência, que pode ser considerada figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal. [...] é frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível.”

³⁰ No *Dicionário de Luís de Camões* (2011), no verbete *Locus Amoenus*, Roberto Mulinacci declara que “ao recuperar a fenomenologia do *locus amoenus* com todo o seu habitual *décor* (a fertilidade prodigiosa, a variedade e espontaneidade dos frutos a frescura, etc.) Camões sabia que ia suscitar no leitor não só a memória de um hipotexto literário, mas também a consciência de um extratexto concretamente real, quer dizer, aquelas novas terras descobertas pela *ousadia forte e famosa dos segundos Argonautas* e cuja excentricidade cultural (mais do que apenas corográfica) a *ratio* européia tentara homologar precisamente sob a roupagem edênica da idade de ouro. Contudo, “como ao seu propósito (dele, Camões) -para usar as palavras de Hernâni Cidade-, servia qualquer estância paradisíaca, preferiu à natureza oriental a natureza a que para tais emoções estéticas ele e os seus leitores estavam habituados”, desvendando, assim, o caráter ideológico deste apagamento insular do exótico, mitologicamente disfarçado de jardim das delícias da tradição bíblico-bucólica. Com efeito, é evidente que, para além de exorcizar as angústias do Ignoto, normalizando justamente através da sua assimilação ao Noto, o *locus amoenus* funciona aqui também como estratégia retórica de (re)apropriação do novo mundo que os lusitanos vêm de descobrir, o qual conflui nesta idealizada cenografia oceânica sob o signo de uma metafórica continuidade com o Velho Mundo, sendo dele, ao mesmo tempo, uma profética extensão política e uma sorte de saudosa pré-história cultural” (MULINACCI, 2011, p.479).

uma árvore que se espelha nas águas, mas os próprios personagens. Do mesmo modo que o arvoredo se afeita ao pender-se sobre o lago espelhado, os sujeitos tentam “trazer a alegria e o bom nome ao seu rosto”, pois a água desta natureza feroz, “não é para beber”, mas para “exigir a beleza”.

Passam então por um pequeno Lago
onde as águas parecem adaptar-se
a ângulos propícios à vaidade: tornam-se
espelhos. A água não é para beber –
naquele momento todos o percebem
- a água apareceu no mundo para exigir
a beleza. O seu reflexo provoca
uma operação imediata: cada um tenta
trazer a alegria e o bom nome ao seu rosto.
(IX, 55)
(TAVARES, 2010, p. 383)

Já no canto X, o lago aparece na primeira estância quando o narrador oferece mais um indício de que os instantes de prazer serão rompidos pela violência: “[...] A noite aproxima-se e/ os seis humanos estão felizes/ (a superfície da água é calma/ antes de qualquer pedra forte a romper” (TAVARES, 2010, p. 401). Ao final do mesmo canto, após a narração do assassinato, quando Bloom atinge a cabeça da prostituta com uma pedra, o lago novamente aparece, pois é onde ele se desfaz do corpo da vítima desacordada:

Não pegou nela, arrastou-a até o lago,
atirou-a depois à água oficial do Bosque
O mundo existe e os líquidos aceitam tudo,
abraçando e engolindo.
Quando esgotada na mulher a resistência,
Eis que o manso lago se torna mortal.
(X, 135)
(TAVARES, 2010, p. 444-445)

O lago que antes demandava beleza, objeto de vaidade (sinal de vitalidade), torna-se mortal, uma vez que o crime hediondo lhe confere uma nova face. A imagem do lago reaparece quando, após a fuga de Bloom, três crianças (possível referência aos três pastorinhos de Fátima) testemunham a aparição, não da virgem Maria, mas do cadáver da prostituta. Neste momento, as características primeiras do bosque, apresentado como lugar quieto e tranquilo, são também

convertidas em uma paisagem horrível³¹, notada tanto pelas cores³² mórbidas, quanto pelos sons de espanto que ecoavam no local.

O bosque muda de cor bruscamente
quando três crianças se assustam com um
um corpo morto que bóia no lago. Como o aparecimento
de surpresa do Inverno: o cadáver ensombra as árvores puras
e o verde singular ganha uma
mancha. Não há certamente um único momento de silêncio
quando um corpo de mulher tem a cabeça esmagada
por uma pedra. O susto
faz ruídos.
(X, 137)
(TAVARES, 2010, p. 445)

Buscando uma possível definição simbólica de “lago”, encontra-se a seguinte:

Os lagos também são considerados como palácios com colunas de diamante, de jóias, de cristal, de onde surgem fadas, feiticeiras, ninfas e sereias, mas que atraem os humanos igualmente para a morte. Toma então a significação perigosa de paraísos ilusórios. Simbolizam as criações da imaginação exaltada; é o que o fr. coloquial reteve na expressão *tomber dans le lac* (“cair no lago”) = cair numa cilada (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 292).

O lago, portanto, este “paraíso ilusório”, acompanha a transformação do bosque como *locus amoenus* para *locus horridus* a partir da descrição da Ilha dos amores tavariana. Ao decorrer da narração o leitor observa a gravidade das ações absurdas de Bloom, e então encontra a ironia presente na composição desse lugar. Chegar ao bosque parisiense, a princípio, era tão somente compensar o fracasso da viagem em busca do Espírito por meio da excitação do corpo, porém, o que se sucedeu foi um assassinato súbito e não premeditado (embora previsto pelo narrador), mais um crime nas costas do protagonista que queria esquecer de seu passado.

Bloom caiu em uma cilada, ou, como prevê o narrador na estância 102 do canto X: “[...] o divino, Bloom, preparou-te uma armadilha [...]”, essa que não foi arquitetada por ninguém, nem por seu amigo Jean M ao fazer o papel de Vênus ao organizar os encontros no bosque, nem pela prostituta que o acompanhou, tal como Tétis³³ acompanhou Vasco da Gama, ou por Baco, que nem sequer aparece nessa história (embora nesse bosque aconteça um legítimo bacanal),

³¹ Estância 138, canto X: “[...] Há um horror, agora/ homogêneo, discutido entre um corpo afogado e as três/ crianças que o descobriram [...]” (TAVARES, 2010, p. 446).

³² Estância 141, canto X: “Sangue feminino é já recolhido na margem/ do lago, e em redor juntam-se três cores/ fortes: o vermelho, o verde e o preto” (TAVARES, 2010, p. 447).

³³ O encontro da prostituta com Bloom é realizado em um local separado dos demais (IX, 67), assim como acontece com Gama e Tétis (IX, 87). Enquanto a deusa conduz o herói para o alto de um monte “No qual uma rica fábrica se erguia /De cristal toda e de ouro puro e fino”, na paródia “[...] Bloom seguiu a mulher/ que se divertia chamando- para uma pequena/ indefinição florestal” (TAVARES, 2010, p. 387).

afinal, quem precisa de uma força inimiga externa, quando os princípios do bem e do mal coabitam na mesma pessoa? “A bondade não é exclusiva dos homens bons”(TAVARES, 2010, p. 396), assim como a maldade não é exclusiva dos homens maus, e Bloom, “é bom e mau”. Como está escrito na estância 30 do canto IX: “[...] nem sempre, como se disse, são os maus a praticar maldades/ou bons a praticar compaixões/ os atos distribuem-se aleatoriamente pelos homens” (TAVARES, 2010, p. 411).

Durante o retorno a Lisboa, Bloom não imaginou que aquela parada em Paris pudesse lhe acrescentar mais uma entre tantas tragédias. O inesperado sempre acontece, como já disse o poeta que, também em sua produção lírica³⁴, cantou a tópica do desconcerto do mundo: “ Oh caminho da vida nunca certo,/ Que aonde a gente põe sua esperança/ Tenha a vida tão pouca segurança!” (CAMÕES, 2018, p. 95). A ideia de que o mundo é um lugar desordenado e imprevisível é, portanto, antiga, e naquele bosque, o inesperado aconteceu. Lembremos também da fala do coro de *As bacantes* ao fim da peça: “A vontade de um deus tem muitas formas, e muitas vezes surpreende-nos na realização de seus desígnios. Não acontece o que era de se esperar e vemos no momento culminante o inesperado. Assim termina o drama” (EURÍPEDES, 1993, p. 279). Mesmo já não regido pelos desígnios dos deuses (nem de Deus), seria Bloom uma vítima da aleatoriedade e imprevisibilidade da vida? O que podemos observar é que, para Bloom, ter a consciência do desconcerto do mundo, propiciada pela desilusão da sua experiência de viagem, é tornar-se uma silenciosa ameaça tanto para os outros quanto para si mesmo.

[...]
Há muito mundo, decadente e desesperado,
(IX, 46)
mórbido confuso 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 [...].
(IX,47)
(TAVARES, 2010, p. 379-380)

³⁴ Lembremos da célebre rima *Esparsa ao Desconcerto do Mundo*: “Os bons vi sempre passar/No mundo graves tormentos;/E para mais me espantar,/Os maus vi sempre nadar/Em mar de contentamentos./Cuidando alcançar assim/O bem tão mal ordenado,/Fui mau, mas fui castigado:/Assim que só para mim/Anda o mundo concertado.”

Na epopeia camoniana, além da descrição do lugar em que se dão os amores (estrofes 54-63), há também a descrição das relações dos navegantes com as ninfas de Vênus (estrofes 64-83), feridas, de antemão, pelas flechas do filho da deusa, Cupido.

Anteriormente lemos a passagem que narra o encontro de Vênus e Cupido em *Os Lusíadas* e que revela o plano do “filho frecheiro” que consistia em desferir contra os humanos as flechas do verdadeiro amor, uma vez que ele julgava a humanidade perdida em cobiças. Na estância equivalente, o narrador tavariano declara:

Vê o mundo, murmura Jean M,
o mundo não é tão previsível como se pensa.
Hospedeiras no convés de um prédio
marcam almoços maliciosos nas costas de esposas
ingênuas. Maridos adúlteros mastigam na cidade agitada
raparigas que só querem um emprego estável.
Eis onde estamos, Bloom, vai uma dança?
(IX, 25)
(TAVARES, 2010, p. 372)

O mundo do século XXI ainda é movido por adultérios, cobiças, ambições e amores ilícitos, mas já não há projetos de “expedição contra o mundo rebelde”. A escolha das prostitutas que tomam o lugar das ninfas nesta outra epopeia, portanto, é também simbólica.

As ninfas, segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana* de Pierre Grimal (1997, p.331), “são ‘jovens mulheres’ que povoam o campo, os bosques e as águas. São os espíritos dos campos e da natureza em geral, de que personificam a fecundidade e a graça.” Percebe-se, nitidamente, que elas são designadas como a personificação da fecundidade, e, como dito, a união dos corpos das ninfas do mar e dos nautas na *Ilha dos amores* (único lugar em que há a fusão do plano mítico e histórico) simbolizam a ascense, a divinização e a emergência de uma nova geração. O sentido alegórico da recompensa da livre integração dos corpos na “Ilha namorada”, portanto, sobrepõe-se ao mero lirismo. Para Cleber Vinicius do Amaral Felipe e Marcelo Lachat (2022, p. 36), “A união amorosa, ocorrida na ilha, simboliza a comunhão absoluta com os propósitos divinos e a vitória definitiva sobre os limites que, outrora, regimentavam o comportamento e instituíam o *nec plus ultra*.”

Na outra ilha dos amores (o bosque), porém, os objetos de desejo não são mais as ninfas flechadas por Cupido, mas prostitutas selecionadas por um catálogo, tais quais mercadorias, e acionadas por um telefonema. O fio condutor que move as paixões deixa de ser as flechas do deus do amor da mitologia grega, e passa a ser o dinheiro. Ambos são igualmente rápidos ao cumprir suas demandas:

Despede nisto o fero moço as setas,
Uma após outra: geme o mar cos tiros;
Direitas pelas ondas inquietas
Algumas vão, e algumas fazem giros;
Caem as Ninfas, lançam das secretas
Entranhas ardentíssimos suspiros;
Cai qualquer, sem ver o vulto que ama,
Que tanto como a vista pode a fama.
(47, IX)
(TAVARES, 2010, p. 380)

Há muito mundo, nada é fácil, mas naquele caso
um catálogo e um telefonema rápido
havam resolvido a questão.
Jean M está no aeroporto e tem três soluções para três problemas.
Em menos de quinze minutos deverão
apaixonar-se pelos homens que chegam da Índia- disse Jean M.
Eles merecem, murmurou.
(IX, 48)
(TAVARES, 2010, p. 380)

As prostitutas parisienses, nesse sentido, atuam como representação do prazer sexual como compensação física, não de uma vitória, mas do fracasso espiritual que foi a tentativa de fugir do seu passado ao rumar para a Índia.

Se Bloom não encontrara a tranquilidade
pelo espírito talvez a encontrasse através
da pele, eis o que Jean M pensava enquanto
contratava mulheres sexualmente bem
organizadas. (...)
(IX, 22)
(TAVARES, 2010, p.370-371)

(...) esse homem que já reflectiu sobre
todas as coisas, Bloom;
esse homem que já amou e sofreu,
que já viu morrer, que já matou;
esse homem que pensava virar a existência
de cabeça para baixo, partí-la em dois como a um caco,
é esse mesmo homem que agora acaricia as nádegas mais ou menos firmes
de uma mulher de quem nem conhece o nome.
(IX, 88)
(TAVARES, 2010, p.395)

Vale observar que na epopeia camonianiana, após a descrição da “ínsula divina” há a narração do desembarque dos nautas e o encontro amoroso entre eles e as ninfas. Entre essas duas ações é narrada a caça amorosa, a perseguição dos homens atrás das nereidas, que, instruídas por Vênus, simulam certa recusa, ao mesmo tempo que insinuam o desejo de serem capturadas, num jogo sensual entre caça e caçador.

Já não fugia a bela Ninfa tanto,
Por se dar o cara ao triste que a seguia,
Como por ir ouvindo o doce canto,
As namoradas mágoas que dizia.
Vou vendo o rosto já sereno e santo,
Toda banhada em riso de alegria,
Cair se deixa aos pés do vencedor,
Que todo se desfaz em puro amor.
(82, IX)
(CAMÕES, 2018, p.544)

De forma equivalente, o jogo acontece no bosque parisiense, e na mesma estância (82) do mesmo canto (IX), por exemplo, encontra-se o mesmo mecanismo de sedução, tendo em vista que “Encontros em nocturnas horas/ terão sido inventados já pelos antigos. Nada de novo.” (TAVARES, 2010, p. 375 - IX, 35). Assim como as ninfas, as prostitutas, profissionais na arte da conquista, tinham “quantidade equilibrada de pudor e sedução” (TAVARES, 2010, p. 381 - IX, 50):

A mulher entretanto ameaça abandonar localmente
a excitação de Bloom, o que quase provoca
um tumulto.
Nádegas admiráveis passeiam
de um lado para o outro
como se zombassem da virilidade
do homem que se mantém como pode.
Bloom quer, ela foge. Ela quer, Bloom hesita.
Os dois avançam, a coisa faz-se.
(IX, 82)
(TAVARES, 2010, p. 393)

É oportuno notar que a descrição do ato sexual contradiz a descrição tradicional da virilidade masculina encontrada em *Os Lusíadas*, como símbolo do heroísmo. Enquanto a esquadra portuguesa desfruta dos prazeres eróticos com as ninfas, Gama é separado da carnalidade do episódio (mesmo que a ilha seja declaradamente uma construção alegórica para as “deleitosas Honras” das conquistas portuguesas) ao ser conduzido por Tétis para um palácio de cristal e ouro. As descrições de possíveis conjunções carnavais são interditas na narração; o que não acontece com Bloom, pois há descrições explícitas dos seus atos sexuais realizados com a prostituta.

2.3- A máquina do mundo avariada: revelação de um mundo desconcertado

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo o que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

(Carlos Drummond de Andrade, *A Máquina do Mundo*)

Ainda na Ilha dos Amores, já no canto X, quando a noite aproxima-se, há a descrição do estonteante banquete nupcial “de iguarias suaves e divinas” oferecido em honra aos marinheiros, o que também é parodiado no bosque: “Depois do avança e recua transitório, prepara-se/ o jantar” (TAVARES, 2010, p. 401). O banquete oferecido na ilha camoniana, “A quem não chega a Egípcia antiga fama”³⁵ contava com “altos manjares excelentes” servidos em “pratos de fulvo ouro”. No bosque, porém, todo esplendor do banquete se dissipa ironicamente nesse jantar mesquinho localizado em um prostíbulo³⁶.

Mulheres comerciais põe o condimento certo
na comida.
prostitutas manipulam guardanapos com técnicas
semelhantes às que se utilizam
para despir uma camisa.
Bloom observa pequenos detalhes.
Tudo é tão mesquinho que é quase ridículo.
Bloom, para o espanto de todos, começa a rir alto³⁷.
(X, 2)
(TAVARES, 2010, p. 401)

³⁵ O banquete servido na ilha supera os famosos banquetes oferecidos por Cleópatra a Julio César e a Marco Antônio.

³⁶ Na estância 26 do décimo canto há a descrição da casa alugada em que Bloom e seus amigos se relacionam com as prostitutas: “Bloom, agora parado, olha rapidamente em redor./ Uma mesa e poucos objectos que se partam; [...]Cadeiras de madeira, um sofá azul com almofadas azuis, paredes brancas, tudo limpo e simples - preparado, pois, para a sujidade” (TAVARES, 2010, p. 409).

³⁷ Rir alto ressoa como falta de comedimento. Mais um indício de que Bloom não é prudente, ou seja, não é virtuoso como o herói camoniano.

Durante o jantar, uma das prostitutas começa a falar, paralelamente à fala da ninfa que, em *Os lusíadas*, profetiza³⁸ os feitos dos portugueses no Oriente (entre as estâncias 10 e 73). A narrativa da mulher é motivada não pelos vaticínios de Proteu³⁹, mas pelos efeitos do vinho.

Uma das mulheres falava já, entretanto,
com a nitidez sobressaltada que o vinho oferece.
O vocabulário não aumenta com o álcool,
mas a rapidez arguta com que as palavras se juntam
muda bruscamente.
Nada na vida é redundante, tudo é
espantoso. Bloom sorri.
Depois de obscenidades ferozes
a sua prostituta é atacada mansamente pelo sentimento.
(X, 9)
(TAVARES, 2010, p. 403)

A prostituta “que falava como uma máquina que tivesse adquirido língua” narra, então, a “vida nada poética que teve”, mencionando maus tratos pela família, doenças e acidentes. A princípio, Bloom não quer levar a sério as palavras da mulher, mas, antes de simular interesse, de fato se interessa pelo relato, uma vez que sua vida também foi uma sucessão de tragédias.

[...]
Bloom, esse, de estômago cheio e sem desejo,
poderia finalmente ser civilizado
e assim educadíssimo prepara-se para fingir que as
palavras da mulher são interessantes;
e na realidade, sim, interessam ao herói.
Bloom abandona um certo rosto de troça e começa a escutar.
(X, 11)
(TAVARES, 2010, p. 404)

No transcorrer dos relatos, o ambiente que fora palco para a lascívia das personagens, torna-se mais calmo e melancólico. Esse momento de silêncio e escuta parece ser um gatilho para Bloom desviar sua atenção a fim de pensar em suas próprias desventuras.

[...]
Aquele é uma casa preparada para canções violentas,
mas também com tectos capazes de abrigar a melancolia.
Eis pois que Bloom, naquele instante, recorda as
suas brincadeiras infantis, e subitamente sente saudades
(quem diria?) da sua bicicleta.
que absurdo, pensa Bloom.
(X, 23)

³⁸ No plano histórico, os acontecimentos narrados em prolepse contam o que se passou entre a descoberta do caminho marítimo para a Índia e o tempo em que o poema foi escrito.

³⁹ Para Aguiar e Silva (2011, 442), de acordo com a estância 7 do canto X, a narrativa proléptica da Ninfa é, “fundamentada em termos de verossimilhança da fábula mitológica na visão concedida por Júpiter a Proteu, divindade Marinha oracular, que no fundo do oceano vaticinou os eventos que a ninfa recolheu na memória e depois relatou em “clara história”.

Devíamos circular entre a bondade e a
maldade, de bicicleta - pensa então Bloom em frente
a uma mulher de decote vigoroso que ele já não vê,
pois o que vê à sua frente é a infância. [...]
(X, 24)
(TAVARES, 2010, p. 408)

Em uma tentativa de voltar ao paraíso perdido que é a infância⁴⁰, Bloom sente saudade da sua bicicleta. O aprender a andar de bicicleta evoca diretamente a clássica cena do pai empurrando cuidadosamente a bicicleta do filho, cena que Bloom ainda guarda na memória (estância 25). Portanto, quando o herói que circulou entre a bondade e a maldade recorda a infância, lembra do lugar onde era apenas um menino inocente, e não um parricida. Um lugar que apenas se acessa pela memória, uma vez que “o amor não existe e a casa da infância está fechada” (TAVARES, 2010, p. 443), ou seja, não há como retornar. Além disso, esse entre-lugar ocupado por Bloom (entre o bem o mal; entre o passado e o futuro) sugere que ele não é uma personagem estável, como recomendavam os retratos heroicos: “Seu *ethos* ou caráter é ser [...] constante com magnanimidade[...].” (HANSEN, 2008, p. 69).

A mulher ainda continua a falar, mas a partir de então, Bloom, que estava feliz e tranquilo (estância 27) começa a ficar inquieto. Sua instabilidade atinge tamanha proporção ao ponto de perder-se nos próprios pensamentos: “Bloom começou pois a tossir e a pensar/ - ou algo afinal ocupou a cabeça e pensa por ele [...] avança-se na cabeça de Bloom” (TAVARES, 2010, p. 411).

Esse cenário dionisíaco é construído entre êxtases proporcionados pelo vinho e epifanias propiciadas por memórias atravessadas pela culpa do assassinato de seu pai, pela morte de sua Mary⁴¹ e pela frustração da viagem: Bloom partiu à procura de purificação do espírito em um suposto paraíso perdido, mas só encontrou um materialismo – ainda mais concreto – em um espaço adornado por misticismo dissimulado. Na ilha dos amores parodiada, o “nosso herói” torna-se ciente de seu estado existencial em um mundo onde não há remissão, tampouco salvação e imortalidade. É neste momento e lugar, quando Bloom retorna da Índia, que ele calcula a amplitude do fracasso que foi o desfecho da sua viagem. “Bloom está cansado, pensa

⁴⁰ Nesse sentido, a transformação do bosque de *locus amoenus* para *locus horridus* também pode significar a perda definitiva da infância, uma vez que “Na poesia bucólica, a vegetação descrita na paisagem amena é densa, porém constantemente renovada, na medida em que se observa a fertilidade do terreno e a passagem do tempo que não conduz à destruição da paisagem, o que, Segundo Lanciani e Tavani (1993), é uma metáfora da infância que nunca se perde” (ALVES, LOCUS AMOENUS, 2019).
(In: E-Dicionário de Termos Literários. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/locus-amoenus>>. Acesso em 27/10/23).

na viagem que fez/ e nos livros que leu [...] Foi à Índia e veio, Bloom, e aí percebeu que/ não há Espírito” (TAVARES, 2010, p. 397).

Ao ponderar sobre a viagem, que pode ser interpretada como forma de apreender e interpretar o mundo e da vida, o herói encontra-se atormentado, “Bloom está bêbado (ou outra coisa)” (TAVARES, 2010, p. 413): ele cai e seus amigos o levantam, pede para desligar a televisão, mas não ela não existe, levanta-se de súbito e senta. Naquela casa “a confusão é tanta que se o mundo avança é em ziguezague, como um doido” (TAVARES, 2010, p. 416). Nas falas de Bloom, percebe-se um tom delirante, um estado de transe, “o tempo pára ou recua/ como se tivesse perdido o norte, o sul e o resto” (TAVARES, 2010, p. 422).

Esse transe, porém, é revelador, tal como o transe profundo da Pítia do Oráculo de Delfos. A mediadora entre as divindades e os homens, mascava folhas de louro e inalava os vapores que saíam do chão do templo, nesse ritual, pronunciava o destino com frases soltas e enigmáticas. No banquete de Bloom, o “vinho odorífero” não era o único elemento a levá-lo ao estado de frenesi:

[...] no mundo real, no banquete,
bebe-se aguardente e outros líquidos e outros fumos -
e Anish e Jean M, com um fósforo estúpido,
derretem de novo um material simples
mas que faz pensar muito e de forma estranha.[...]
(X, 47)
(TAVARES, 2010, p. 416)

Entorpecido e tomado pela desilusão a partir da sucessão de decepções que viveu até então (e prestes a cometer outro crime), o personagem descreve, em um fluxo de consciência⁴², as visões de um mundo em desordem, o seu. Essas visões, fragmentadas, desconexas, da ordem do nonsense, são aparentemente incompreendidas, mas retratam a própria realidade destituída de sentido. Enquanto a pena camoniana escreve sobre o desconcerto do mundo “por uns termos

⁴² Em *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, observamos um mecanismo narrativo semelhante quando a protagonista se põe a observar o mundo pela perspectiva da janela do quarto da empregada. A visão real do Rio de Janeiro se amplia por paisagens e tempos remotos e futuros, tal como as visões proféticas da narrativa bíblica: “Sob as ondas trêmulas do mormaço, a monotonia. Através das outras janelas dos apartamentos e nos terraços de cimento, eu via um vaivém de sombras e pessoas, como nos primeiros mercados assírios. Estes lutavam pela posse da Ásia Menor. Eu havia desencavado talvez o futuro — ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suportar. Ali estava eu de pé, como uma criança vestida de frade, criança sonolenta. Mas criança inquisidora. Do alto deste edifício, o presente contempla o presente. O mesmo que no segundo milênio antes de Cristo. [...] E porque eu mesma estava tão certa de que terminaria morrendo de inanição sob a pedra desabada que me prendia pelos membros — então vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu” (LISPECTOR, 1988, p. 69- 70).

em si tão concertados”, Tavares, a partir do fluxo de consciência, radicaliza o rompimento da linearidade discursiva (já praticada por Camões no emprego das figuras de linguagem e de pensamento), e escreve o desconcerto em versos desconcertados - que sobrepõem uma série de cenas que não se conectam:

Mas os factos são mais objectivos. Sacos de plástico
carregam frutos tropicais ou corpos depois de acidentes
(a dupla função das coisas).
Não convém lavares o coração
numa poça de água suja
e se lavares um dado com seis números
na mesma água – os números
não irão desaparecer.
Não falsifiques a batota – diz Bloom.
E, depois, ri-se muito.
(X,56)

Uma serpente primitiva atropelada
por um automóvel recente, os animais
têm cerimónias que as máquinas nunca conhecerão.
Nas prateleiras mais altas um livro
tem um verso que cega.
Na taberna insulta-se
com verbos mal comportados e, por vezes, cospe-se.
(X,57)

E um rapaz possuído pela inteligência
é ridicularizado por um ser vivo
que tem na mão direita um punhal
e nenhuma vergonha.
Bloom interrompe por momentos as visões e
levanta-se, diz algo, alto, que ninguém percebe
– mas é dentro da cabeça que as coisas acontecem.
(X, 58)
(TAVARES, 2010, p. 423-424)

Essas cenas sobrepostas⁴³decorrentes das visões de Bloom podem ser lidas como uma Máquina do Mundo avariada, numa espécie de revelação do que é o mundo que o cerca e o horroriza: as coisas existem em suas duplas funções (boas ou más), pois não existe uma finalidade ou propósito para nada; tudo está a depender de como as usamos. O que há em nós de primitivo está sendo cada vez mais atropelado pela tecnologia, e as palavras também não fogem da dualidade que é imposta a tudo: existe a poesia e o insulto, e, nesse mundo, a inteligência é ridicularizada pela brutalidade.

⁴³ A respeito dessa sobreposição de imagens, há uma grande proximidade com outra obra de Tavares intitulada *Short Movies* (2015), que aproxima a literatura com a linguagem cinematográfica. Essa obra é composta por fragmentos de histórias sem começo nem fim. Temos acesso apenas a um pequeno trecho da história formado pela descrição não judicativas de imagens/cenas, cabendo ao leitor imaginar o enredo.

Em *Os Lusíadas*, no “erguido cume”⁴⁴, Tétis conduz Gama para contemplar um globo translúcido composto por vários orbes (modelo reduzido dos planetas em sua organização segundo a concepção cósmica ptolomaica), que revela o passado, o presente e o futuro, como confirmação do destino imperial português perante o mundo. Em *Uma Viagem à Índia* também há uma revelação. Bloom, inspirado tanto pelas drogas quanto pela razão ao calcular o saldo da sua viagem, é alvejado pela revelação brutal da desordem do mundo, e então, imerso em decepção e desengano, entrega-se ao tédio e à constatação de que “futuro e passado têm agora a mesma substância”:

[...]
Bloom, esse, não tem ilusões: a viagem à Índia
existiu. O futuro e o passado têm agora
a mesma substância, nada mudou.
Valeu pois a pena viajar, pensa.
Pelo menos percebi que nada adianta.
(X, 78)
(TAVARES, 2010, p. 426-427)

O saldo da viagem para Bloom é positivo, não no sentido de ter alcançado o que antes desejou, mas por ter adquirido uma percepção lúcida da realidade que se impõe sem rotas de fuga, sem Índias a serem descobertas, sem ingenuidades, portanto. Realidade também constatada por Álvaro de Campos, que tendo o ópio como o passaporte rumo a “Um Oriente ao oriente do Oriente”, declara no poema “Opiário”:

Eu acho que não vale a pena ter ⁴⁵
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
E há só uma maneira de viver.
(PESSOA, 2016, p. 163)

É interessante observar que o delírio revelador de Bloom em muito se aproxima das visões de Brás Cubas no capítulo intitulado “O Delírio”, que também recupera a tópica da Máquina do Mundo. Enquanto o primeiro tem visões a partir do uso de psicotrópicos, o segundo encontra-se enfermo em estado febril. Adoentado em sua cama, e tomado pela febre, Brás Cubas começa a ver uma sucessão de imagens surreais: primeiro se encontra com um barbeiro

⁴⁴ A contemplação da Máquina do Mundo é precedida pela subida ao monte, assim como, no evangelho de Mateus, durante a tentação de Jesus: “[...] o Diabo levou Jesus para um monte muito alto, mostrou-lhe todos os reinos do mundo e as suas grandezas” (Mateus 4:8). Assim também como Dante, em *A Divina Comédia*, sobe ao topo do Monte Purgatório, guiado por Beatriz, para atravessar as nove esferas celestes do paraíso, sendo o *Primum Mobile* a última esfera do universo físico, até chegar ao Empíreo.

⁴⁵ Contrariando o célebre verso de *Mensagem* “Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena.”

chinês, em seguida transforma-se em um livro, depois volta à forma humana montado em um hipopótamo que o conduz à uma viagem para o presente, passado e futuro. Quando estão prestes a chegar ao fim, abre-se um nevoeiro e tudo desaparece, então o hipopótamo transfigura-se no Sultão, o gato de Brás Cubas que brincava no seu quarto. Eis um trecho da visão narrada pelo protagonista machadiano que, assim como Bloom, ri-se após a contemplação do caos:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. [...] Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir de um riso descompassado e idiota (ASSIS, 2019, p. 44-45).

Na esteira dessa tópica, não há como deixar de mencionar o claramente enigmático poema de Drummond “*A Máquina do Mundo*”, considerado um dos maiores poemas brasileiros do século XX. Podemos observar o desengano presente tanto para o herói Bloom, quanto para o andarilho de Minas. No poema de Drummond, enquanto o sujeito caminha pela “estrada de Minas pedregosa”, a visão da Máquina do Mundo (que se oferece de forma gratuita) é repelida.

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

No caso de Bloom, não houve recusa. Ele contempla, de olhos bem abertos, a “estranha ordem geométrica de tudo” ao constatar o resultado inútil e frustrante da viagem. O vazio sublinhado pela melancolia presente tanto no subtítulo de Tavares (*Melancolia contemporânea, um itinerário*) quanto na construção da persona lírica de Drummond (“lasso”, “vagaroso”, “miserável”) coloca-se em contraponto com a alegoria épica da máquina que revela um destino providencial à empresa heróica de Portugal.

Ao chegarmos aos cantos finais, estamos diante, enfim, de um herói melancólico. Para Moacyr Scliar (2003, p. 105) a melancolia poderia ser entendida como “uma doença de transição e de transformação, uma doença de gente deslocada, de migrantes [...]. Uma doença que atacava aqueles que tinham perdido algo e ainda não haviam encontrado o que buscavam”. Definição que se aproxima do perfil de Bloom, nosso herói errático que procura em sua viagem à Índia “sabedoria e esquecimento”.

A atitude frente ao que representa a máquina, tanto no texto de Drummond quanto em Gonçalves, é determinada pela rejeição à cosmovisão redentora da história, uma vez que ela já não pode operar em um mundo incompreensível em sua totalidade. Conforme declarou Antonio Cicero (2010) sobre o poema em sua coluna na Folha de São Paulo:

Tendo aberto o universo, o homem moderno, claustrofóbico, não consegue consentir em regressar a um mundo essencialmente fechado, nem mesmo quando o fechamento se apresenta como a condição de alguma "abertura", a fechadura, a condição de alguma "chave" ou o segredo, a condição de alguma "revelação". Se o poeta desdenha "colher a coisa oferta/que se abria gratuita" a seu engenho, é que a razão já lhe mostrou que a aceitação de uma "total explicação do mundo" não pode ser senão o mergulho em mais uma ilusão, que inevitavelmente lhe custará mais uma desilusão.

A recusa à revelação e a constatação da desordem, portanto, são centralizadas no desengano e na obscuridade que encobre a “total explicação da vida”. A viagem de Bloom lhe custou uma enorme desilusão, pois ao contemplar o mundo, percebeu que o seu passado não pode encontrar nenhuma remissão e que não há expectativas para o futuro além de um permanente tédio, palavra que não por acaso está presente nos últimos versos da epopeia tauriana: “mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de/ Bloom, o nosso herói” (TAVARES, 2010, p. 452).

Outro possível paralelo que podemos fazer em relação à tópica em análise é observar a relação entre Bloom e Jorge Luis Borges no conto "*O Aleph*". Nele, Borges assume o papel de narrador-personagem, e a trama gira em torno de suas visitas anuais à casa de sua falecida amada, Beatriz (uma entre várias referências dantescas), onde, em uma dessas ocasiões, é informado pelo primo escritor de Beatriz sobre a iminente demolição da residência. Durante essa conversa, Borges descobre um segredo no porão da casa. O encontro com o "Aleph" ocorre no décimo nono degrau do porão, representado por uma “pequena esfera fruta-cor” que contém o mundo inteiro em seu interior. Nessa esfera de centímetros, Borges experimenta uma visão abrangente de lugares variados ao redor do mundo, testemunhando tudo o que existe, de todos os ângulos possíveis, simultaneamente:

[...] vi a circulação de meu sangue escuro, vi o Aleph, desde todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi mil caras e mil vísceras, vi a tua cara, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural, cujo nome os homens usurpam, porém que nenhum homem jamais olhou: o inconcebível universo (BORGES, 2008, p.150).

Após a visão do Aleph, ao pegar o metrô, percebe que todos os rostos são familiares. Inicialmente, essa experiência leva Borges a temer o tédio, por já ter conhecido absolutamente tudo: “[...] temi que não me restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar. Felizmente, ao cabo de algumas noites de insônia, de novo agiu sobre mim o esquecimento (BORGES, 2008, p. 151). Com o tempo, as visões vão sendo apagadas da sua memória, pois “nossa mente é porosa ao esquecimento” e, novamente, pode surpreender-se com o mundo, diferentemente de Bloom, que não consegue esquivar-se do mundo que enxerga após sua viagem à Índia. Bloom não teve o mesmo destino de Borges, e cabe a ele lidar com o “definitivo tédio” e a persistência das memórias que quis esquecer⁴⁶.

A Máquina do Mundo, portanto, seja ela avariada, delirante, repelida ou esquecida, ainda está presente como tópica na literatura. Tratar, então, da ressignificação da Máquina do Mundo através dos tempos, é tratar também da ressignificação do próprio fazer poético ao atribuir um novo sentido ao mundo, mesmo na constatação de que nele não há sentido a ser atribuído.

A frequência da palavra “mundo” na poesia de Drummond revela, na época das “concepções do mundo”, como disse Heidegger, uma consciência aguda do lugar da poesia em nosso tempo: o mundo exclui a poesia, no entanto a poesia insiste em incluir o mundo (WISNIK, 2005, p.190).

2.4- O fim da viagem: o “definitivo tédio” do herói

Na confusão do ambiente as mulheres voltam a seduzir, e a prostituta de Bloom dança para atrair sua atenção, mas “a excitação perde, e por muitos, para a melancolia” (TAVARES, 2010, p.425). Então a mulher convida Bloom a sair para o bosque, assim como Tétis conduz Gama ao cume de um monte para contemplar a Máquina do Mundo (entre as estâncias 74 e 90 de *Os Lusíadas*). Porém, não há nada para ser revelado, pois o mundo, do ocidente ao oriente, já era conhecido por Bloom: “Em todo o mundo o mundo é mundo” (TAVARES, 2010, p. 368).

⁴⁶ Bloom diz, na estância 69 do canto V: “Quero primeiro chegar à Índia por dentro/ – pensava Bloom –, construindo o esquecimento/ da vida anterior como se constrói com paciência um edifício” (TAVARES, 2010, p. 232).

Então ele, tomado pelo nojo, tédio e indiferença diante desse conhecimento, é dominado por uma “abjeta neutralidade” diante das manifestações de afeto da mulher que por ele “parece apaixonar-se”(X, 90), mas não consegue ser correspondida.

Na vida de Bloom o que aconteceu naquele dia
foi isso: Uma mulher num bosque em Paris,
depois de tudo, pediu-lhe ainda um beijo
e Bloom deu esse beijo como quem dá um objecto.
cortado em dois, o seu corpo já não era o ponto
a partir do qual observava o mundo.
Não participava nem queria ver - o que fazer então com o corpo?
(X, 103)
(TAVARES, 2010, p. 435)

Bloom saiu de Lisboa para encontrar na Índia o Espírito, porém, naquele bosque lascivo e perverso, esquece-se da materialidade do corpo e torna-se como um Espírito que vagueia (“Já não toco o chão com a parte do corpo/ a que vulgarmente se chamam pés./ Estou entre o solo e o céu, em sítio/ intermédio, pousado sobre nada, em caminho/ indeciso.[...]” (TAVARES, 2010, p.435). Esse estado que se assemelha à levitação é alcançado não pela ordem mística, metafísica, ou sobrenatural provocada por um processo meditativo, mas sim pelo absoluto tédio diante da constatação da realidade.

Bloom está tão diferente a má
gramática da prostituta que não cessa de falar,
E sente tão pouco - quer a natureza que o rodeia
quer os cidadãos ao seu lado- que é quase,
naquele momento, um Espírito.
Bloom é assim santo subitamente.
e fica feliz ao pensar nisso.
chegar ao profundo religioso
pelo tédio e pela abjecta neutralidade,
eis agora o que lhe resta.
(X, 129)
(TAVARES, 2010, p. 442-44)

Sucedese, então, a narração do assassinato da prostituta pelas mãos de Bloom. Toda potência acumulada em seu corpo durante o lento itinerário, agora irrompe e canaliza-se numa ação violenta, resultando no conflito máximo entre Eros e Tanatos⁴⁷:

⁴⁷ O conceito de Eros e Tanatos, introduzido por Sigmund Freud em “Além do Princípio do Prazer” (2016), refere-se às duas forças fundamentais que, segundo ele, operam na mente humana. Eros é uma pulsão de vida, associada ao instinto de preservação e à busca de prazer. Está relacionado à energia que impulsiona a busca por conexões emocionais, amor, criatividade e desejo de preservar a vida. Tanatos, por outro lado, é a pulsão de morte, relacionada à agressão, destruição e à busca pela redução da tensão psíquica. Representa o impulso de retorno à inanimação, à não-existência, e é visto como uma força que opera em direção à dissolução e desintegração.

O que se faz quando nada se sente é brutal
e as circunstâncias arrancam-nos dos bons conselhos.
E foi assim mesmo: o contacto físico, de repente,
enojou definitivamente Bloom.
A mulher quis abraçá-lo; ele pegou
numa parte mineral da natureza
e num único acto vingou-se dos longos dias
sem vontade de agir.
A cabeça da mulher se tornou disforme,
e o sangue provou ser um elemento
que nos outros é quase imperceptível.
(X, 134)
(TAVARES, 2010, p. 444)

De nada adiantaram os “bons conselhos” do narrador diante da circunstância do nojo absoluto. Uma pedra, “parte mineral da natureza”, transforma-se em arma (novamente a dupla função das coisas) nas mãos de Bloom, que fora estático como a própria pedra até então. Em *Os Lusíadas*, epopeia que canta as “armas e barões assinalados”, as armas representam o poder bélico e militar de Portugal durante o auge da expansão marítima; na epopeia de Bloom, esse homem que não é bom nem mau, que “gosta de palavras, é certo,/ mas nunca fez má cara às bombas” (TAVARES, 2010, p. 429), as armas são, sobretudo, suas próprias mãos.

O primeiro assassinato, quando Bloom matou o próprio pai, foi motivado pela vingança da morte de sua amada Mary; este, porém, consegue ser ainda mais grave, pois não há uma explicação lógica que justifique sua motivação, e nada foi planejado, lugar, arma ou vítima. O corpo de Bloom que vagueia está apartado de toda ética, e perdido em suas ações, não sabe explicar o motivo que o levou a cometer tal crime:

Jean M, estava ao lado de um assassino, de nome Bloom
Porquê isto? Perguntou Jean M. E Bloom
não respondeu porque não sabia,
encolheu os ombros; e na mão, entretanto já limpa,
o bilhete do comboio.
Regresso ao sítio de onde parti, Lisboa. Jean M abraçou
Bloom, Bloom entrou na carruagem.
Não disse adeus, não agradeceu. O comboio arrancou.
(X, 143)
(TAVARES, 2010, p. 447)

Jean M, o amigo parisiense, “num último instinto de amizade” despede-se de Bloom e o leva ao comboio rumo a Lisboa, paralelamente aos versos em que Tétis despede-se dos portugueses (X,143): “Podeis-vos embarcar, que tendes vento/ E mar tranquilo, pera a pátria

amada”. Nessa despedida, nota-se ainda a indiferença e apatia de Bloom, que sequer diz adeus àquele que lhe estendeu verdadeiro e fiel afeto durante a viagem.

Ao final do canto X de *Os Lusíadas*, no epílogo (estâncias 145 a 156), a persona poética manifesta seu desencanto pela decadência da pátria, que vive numa “apagada e vil tristeza”, lamentando a negligência a que foi relegado por aqueles a quem dedica seus versos. No epílogo tauriano, porém, Bloom olha pela janela do comboio e não consegue elaborar nenhum pensamento reflexivo, pois não se recorda de nenhum provérbio, verso ou conselho. Seria Bloom, então, o retrato da “gente surda e endurecida” do século XXI?

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, [...].
(X, 145)
(TAVARES, 2010, p. 448)

Na estância seguinte, enquanto Bloom viaja, o autor quebra a sequência narrativa, assim como Camões que assume a voz do poema a fim de suspender a trama para se dirigir, principalmente, ao rei Dom Sebastião, em uma digressão que objetiva advertir e exortar. Reforçando a dedicatória inicial, a exortação final do poeta incita o rei a continuar lutando a favor da expansão do domínio português. Deste modo, tal como Homero cantou os feitos de Aquiles, Camões cantará com “imortal canto e voz divina” o seu rei: “Fico que em todo o mundo de vós cante,/ De sorte que Alexandro em vós se veja,/ Sem à dita de Aquiles ter inveja” (X, 156). Quando Gonçalo assume a voz, e o faz sinalizando entre parênteses, quebra a tensão do fim da história de Bloom ao desviar a atenção do leitor para, em uma experiência metalinguística, falar do seu próprio ofício como engenheiro das palavras.

(Novembro de 2003.
encontro-me num compartimento
fechado.
o mundo visto daqui é uma obra de engenharia
feita pelo alfabeto; sou louco, claro.
Escrevo para educar o raciocínio,
um hábito que se pratica com uma arma
encostada na cabeça.)
(X, 146)
(TAVARES, 2010, p. 448)

Se Camões escreveu os versos para serem imortais, Gonçalo escreve para “educar o raciocínio, um hábito que se pratica com uma arma encostada na cabeça”. Saber da existência da morte e sua iminência, portanto, é o que lhe faz escrever com o senso de urgência que evoca

a imagem da arma encostada na cabeça. Ao ter consciência de que um dia não estará mais aqui, o que lhe resta é usar da melhor forma o tempo que ainda lhe pertence: escrever. A propósito, Gonçalves declara em uma entrevista a Carlos Vaz Marques (2015, p. 301-302):

A morte é, para mim, central. Acho que nunca faria nada se não tivesse percebido desde muito cedo uma coisa que é básica: está muito claro para mim que a morte está para breve. [...] o que eu acho que é relevante é a pessoa ter a consciência - não é só uma ideia abstracta- de que vai morrer. Depois, a ideia seguinte é: “Por enquanto estou vivo.” Isso muda tudo. “Por enquanto, estou vivo. Então, o que é que eu tenho que fazer?”

Nesse sentido, Gonçalves não escreve uma obra para resguardá-la na imortalidade, mas para valorizar o presente mortal (destituído de qualquer heroicidade). Assim acontece em *Uma Viagem à Índia*: “Não se trata aqui de encontrar a imortalidade/ mas de dar um certo valor ao que é mortal” (TAVARES, 2010, p. 29). O destino do seu herói, portanto, não inclui a imortalidade, como foi o caso de Vasco da Gama: “Da Índia não trago a imortalidade (o que me fará falta, sem dúvida), trago, sim,/ maus-tratos físicos e a perda definitiva das ilusões” (TAVARES, 2010, p. 372). Ironicamente, o mais próximo que Bloom chega da imortalidade é quando, em sua ação mais torpe, mata a prostituta: “Nos homens que matam existe um certo orgulho/ temporário muito próximo da sensação de imortalidade” (TAVARES, 2010, p. 446). Desta forma, a epopeia tavariana não se alicerça nem na heroicidade das ações, nem na heroicidade da escrita que imortaliza essas ações na memória coletiva por meio da poesia. “Dar um certo valor ao que é mortal”, portanto, é inversamente proporcional aos versos camonianos: “aqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da morte libertando” (CAMÕES, 2018, p. 41: I, 2).

No contexto do poema quinhentista, a libertação da lei da morte pode ser compreendida tanto pelo alcance da glória perene na terra (por meio da memória), quanto pela vida eterna prometida aos que professam a fé cristã⁴⁸. Bloom, o herói mesquinho que “não acredita em milagres”(TAVARES, 2010, p. 439), parece atuar a partir da lei da morte, da não redenção, assim como seu “louco” autor, que edifica seu texto no solo/ livro por estar consciente de sua condição mortal, que nada mais tem a fazer a não ser “educar o raciocínio” enquanto vive, tal como Sócrates que, no momento em que lhe preparavam a cicuta, aprendia uma canção na flauta.

⁴⁸ "Porque Deus tanto amou o mundo que deu o seu Filho Unigênito, para que todo o que nele crer não pereça, mas tenha a vida eterna." João 3:16 (Nova Versão Internacional).

Finalizada a viagem de comboio, e chegando ao final do canto e do poema, é narrada, então, a chegada do herói em sua terra natal. Na epopeia camoniana os ilustres navegantes desejam “O prazer de chegar à pátria cara,/ A seus penates caros e parentes,/ Para contar a peregrina e rara/Navegação, os vários céus e gentes” (IX, 17), enquanto Bloom, ao chegar em Lisboa, encontra-se sozinho. Não há ninguém à espera do seu regresso, a não ser a polícia que o persegue:

Bloom regressou a Lisboa
por uma porta negra.
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.
Bloom está assim só- como partiu-
e é perseguido, esconde-se, foge.
(X, 147)

(TAVARES, 2010, p. 449)

Ao chegar no seu destino, Bloom passeia pelos bairros da capital, e, ao contrário de Gama e os ilustres portugueses que enquanto regressam à pátria são recebidos com “prémio e glória” (X, 144), o narrador ironicamente declara: “Lisboa recebe Bloom sem comoção. As cidades/ perderam a capacidade para admirar as grandes viagens” (TAVARES, 2010, p. 449).

Enquanto anoitece, Bloom avança em seu passeio pela cidade natal e demonstra estar despojado de qualquer sentimento ou emoção ao estar diante dos lugares que evocam suas memórias: “Bloom olha de longe para a casa em que foi feliz; e nada sente” (TAVARES, 2010, p. 449). Olhar de longe a casa, e, portanto, estar fora dela, simbolicamente pode evocar a perda do sentimento de pertencimento. Estar apático diante da notícia da morte da mãe (mais uma maneira de perder a casa, se pensarmos no útero como casa primordial) e da casa em que viveu (casa da infância como um berço, primeiro abrigo), representa seu estado de dispersão de si e do mundo. Como afirma Bachelard, no livro *A poética do espaço* (2008, p. 26):

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa.

Nas ruas de Lisboa Bloom segue disperso, e mesmo quando começa a esboçar uma comoção, é sabotado por uma espécie de torpor. Por exemplo, ao ouvir uma música que o lembrou de Mary, “Quer chorar, mas no corpo não encontra o itinerário certo”(TAVARES, 2010, p. 450).

O clima está frio e a noite que se estende no cenário é cada vez mais intensa “O azul do céu é limpo/ por uma cor preta que começa”, até que Bloom, alheio dos outros e de si, encontra-se em um lugar perigoso:

[...]
Bloom está em cima de uma ponte alta
e a noite esconde
os sapatos pretos. Nenhuma excitação
no homem que regressou ao ponto de partida.
Há várias maneiras de um corpo se matar,
e cair do alto sobre a água é uma delas.
(X, 155-156)
(TAVARES, 2010, p. 452)

A escuridão da noite encobre os sapatos de Bloom, como se a noite e o homem estivessem se tornando uma única coisa. Cena que antecede o ato mais obscuro de toda trajetória do protagonista: uma tentativa de atentar contra a própria vida. Atirar-se da ponte (provavelmente do rio Tejo), pode ser lido como o desejo inconsciente de retornar à origem da vida por meio da morte, ao pensarmos, por exemplo, na água⁴⁹ como símbolo do útero materno. Antes de agir, porém, surge uma mulher:

Uma mulher, entretanto, aproxima-se.
Bloom vira a cabeça; é uma mulher bonita, que sorri [...].
ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,
mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom, o nosso herói.
(X, 155-156)
(TAVARES, 2010, p. 452)

Na estância final, percebe-se que a partir da presença da mulher, Bloom desiste do suicídio, porém, o narrador não prevê um final feliz para seu herói. O “mundo prossegue”, e nada, nem mesmo a presença feminina, pode impedir “o definitivo tédio de Bloom”.

A representação da intervenção feminina em um momento de suicídio também faz parte de *Morte e Vida Severina*, obra de João Cabral de Melo Neto⁵⁰. Essa história narra a trajetória

⁴⁹ Segundo o *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*: “A água, substância de vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente. Para bem interpretar o “Todtenbaum”, a árvore de morto, é preciso lembrar, com C. G. Jung, que a árvore é antes de tudo um símbolo maternal; como a água é também um símbolo maternal, pode-se perceber no “Todtenbaum” uma estranha imagem do encaixe dos germes. Colocando o morto no seio da árvore, confiando a árvore ao seio das águas, duplicam-se, de certa forma, os poderes maternos, vive-se duplamente esse mito do sepultamento pelo qual se imagina, diz-nos C. G. Jung, que “o morto é devolvido à mãe para ser re-parido”. A morte nas águas será para esse devaneio a mais maternal das mortes. O desejo do homem, diz Jung alhures, “é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora engolindo o sol, torna a pari-lo em suas profundidades... Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte!” (p. 209) (L'eau et les rêves. p. 97-98 e 99-100)” (FERREIRA, 2013, p. 29-30).

⁵⁰ O poeta brasileiro está entre os autores que compõem a obra *Biblioteca* (2009, p. 81) de Gonçalves M. Tavares.

de Severino, um retirante nordestino que, ao longo de sua jornada, depara-se constantemente com a presença inexorável da morte. Cansado, desiludido e desprovido de esperanças, Severino considera a possibilidade de encerrar sua jornada pondo fim à própria vida.

Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,
fora da ponte e da vida?
(MELO NETO, 2007, p. 123)

Até que, de repente, a mulher de José (Maria?), anuncia o nascimento do filho, fato que muda o desdobramento da história. No auto de Natal pernambucano, então, a presença obstinada da vida sobrepõe-se à morte:

é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, respondeu
com sua presença viva.
(MELO NETO, 2007, p. 132)

Diferentemente do que vimos na ponte do Capibaribe, a presença da mulher na ponte do Tejo, embora tenha impedido o suicídio, não impede o “definitivo tédio” de Bloom, que é a própria morte em vida. Única maneira do mundo prosseguir, afinal, depois da sua viagem.

Em *Uma Viagem à Índia* há, portanto, uma outra viagem, uma outra Índia, outro trajeto no qual o ideal de comunidade da tradição épica portuguesa, que subsiste hoje somente como estrato, é recoberto pela individualidade de um fragmentado sujeito perdido no mundo contemporâneo. Os versos do poema de Tavares marcam, assim, a dissipação da identidade contemporânea que se desconstrói em um itinerário melancólico, da razão ao tédio, cujo fim é o encontro com o vazio, com a neutralidade e com a indiferença, descobrindo Bloom e seus leitores que não há o que descobrir e que “a ingenuidade é irrecuperável” (TAVARES, 2010, p. 451).

CAPÍTULO 3: O ITINERÁRIO DA QUEDA

Estou caindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direcção, infinitupla e vazia.

(Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*)

3.1- Uma viagem na vertical: a decadência humana no século infernal

Uma viagem que parte de Lisboa em direcção à Índia. A primeira referência que vem à mente é a icónica viagem de Vasco da Gama rumo à descoberta do caminho marítimo para a Índia, matéria que Camões utilizou ao compor *Os Lusíadas*, epopeia cujo propósito era legitimar pelas letras a história de Portugal, desde sua fundação mítica até sua expansão mercantilista. Falaremos, porém, de outra viagem.

Falaremos de um homem, Bloom,
e da sua viagem no início do século XXI.

(I,6)

(TAVARES, 2010, p. 27)

Conforme visto nos capítulos anteriores, em *Uma Viagem à Índia* (2010), Gonçalo M. Tavares se aproxima do mesmo enredo e estrutura da epopeia camoniana para narrar a viagem de Bloom, um homem comum que parte de Lisboa à Índia, com escalas em Londres, Praga e Paris. O ponto de partida é sua fuga motivada por acontecimentos trágicos em sua vida, e ter como destino a Índia, portanto, é buscar em seu misticismo “sabedoria e esquecimento” a fim de se libertar de seu passado em busca de aprendizado espiritual. Sua expectativa, todavia, é frustrada.

Diferentemente de *Os Lusíadas*, a viagem de Bloom se faz por outro trajeto no qual o ideal de comunidade da tradição épica portuguesa é subvertido pela individualidade de um sujeito em busca de si mesmo no início do século XXI. Nesse contexto, ao revisitar a estrutura da epopeia camoniana, Tavares, por meio da paródia e da ironia, constrói uma épica na era contemporânea, assentada na impossibilidade de sustentação do pensamento providencial, metafísico e utópico.

Seria então poesia? Romance? Epopeia? Anti-epopeia? O leitor de Gonçalo está mais uma vez diante de uma obra de difícil catalogação, característica desse autor que sempre dispõe o texto como lugar de experimentação, e a cada publicação se inaugura e se transforma, criando outros gêneros.

Como autor contemporâneo, é nesse lugar de experimentação que Gonçalo pensa o século que lhe pertence, enxergando nele, esse “século-fera”, suas obscuridades e suas fraturas.

O poeta (...) é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. (...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provem do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 60-64).

Para pensar os acontecimentos desse novo século a partir de suas fraturas, alargando as perspectivas formais e temáticas da literatura portuguesa, é preciso, sobretudo, revisar a ideia de cultura.

No conjunto de conferências proferidas em 1971 intitulado *No Castelo do Barba Azul*, George Steiner destaca a necessidade de uma redefinição da cultura, partindo da busca pelas origens das crises do final do século XX. Segundo ele, as “origens do inumano” podem ser encontradas “na longa paz do século XIX” e em sua ambivalente e irônica lei do progresso que geriu a trama da civilização ocidental, civilização essa que se encontra no século XX malograda pela barbárie.

Para que preocupar-se em transmitir a cultura se ela fez tão pouco para deter o inumano, se existem nela ambiguidades solidamente instaladas que, de vez em quando, chegam até mesmo a pedir a barbárie? ... admitindo que a cultura fosse um meio de excelência humana e de superioridade intelectual, será que o preço pago por ela não foi alto demais? (...) que benefícios trouxe o alto humanismo à massa oprimida da comunidade? (STEINER, 1971, p. 96-97)

Ao observar a falha da ligação entre as humanidades e o humanismo, Steiner considera que não existe uma resposta adequada quanto à fragilidade da cultura. Porém, se quisermos pensar em uma defesa contemporânea de cultura, não podemos ignorar nem esquecer as suas “modalidades do terror”:

Uma teoria da cultura, uma análise da nossa situação hoje, que não logre considerar no seu eixo as modalidades do terror que levou à morte, por meio da guerra, da fome e do massacre deliberado, cerca de setenta milhões de seres humanos na Europa e na Rússia, entre o início da Primeira Guerra Mundial e o fim da segunda, não pode deixar de me parecer irresponsável (STEINER, 1971, p. 40).

Gonçalo apresenta um certo ceticismo ao pensamento marxista aplicado às artes. Já não acredita na utópica ideia de continuidade entre o humanismo e a humanidade, aniquilada depois das grandes guerras. Ele acredita que a arte, em uma perspectiva não caritativa, não busca a

redenção, seja ela individual ou coletiva, mas sim a lucidez, um tema que discutiremos mais adiante.

(...) Bloom sempre tinha pensado
Que num mundo onde existisse música
Não deveriam existir mendigos.
Mas existem, E a música prossegue,
Calmíssima e bela.
(IV, 17-18)
(TAVARES, 2010, p. 168)

Nesse sentido, a obra tavariana é movida pela responsabilidade frente ao o passado e atua a partir dela. Depois de assistir a barbárie do século XX, as palavras não podem simplesmente esquecer-la, por isso, “as palavras delicadas são inaceitáveis”. É preciso favorecer, portanto, a “cultura perigosa”: “o livro lido à beira da queda”, “recitar um poema enquanto se cai”.

e os poetas desapareceram.
De facto, o que alguém quis dizer,
e tinha razão, foi que a poesia limpa e belíssima é inaceitável
depois do que os homens fizeram a outros homens
no século XX. É um facto, as palavras
delicadas são inaceitáveis. Mas não esquecer o resto.
Apesar de tudo, bater dói mais do que dizer que se vai bater.
(V, 52)
(TAVARES, 2010, p. 222)

De qualquer maneira, uma desgraça que se mobiliza na direção
Da calma pouco ensina, ninguém aprende.
Em vez disso, pensa Bloom, favorecer, por exemplo,
a cultura perigosa: o livro lido à beira da queda.
Ou então, como um exercício: recitar um poema enquanto
se cai.
(IV, 29)
(TAVARES, 2010, p. 172)

Em uma outra entrevista⁵¹, esta, cedida ao jornal *Público* no ano do lançamento do livro, Gonçalo, questionado sobre a ideia do descompasso entre progresso material e ético recorrente no livro, considera que o movimento de Bloom na trama é “de alguém que está a cair”, esse movimento, por conseguinte, é também o movimento que marca o começo no novo milênio:

Esta viagem de Bloom parece ser feita na horizontal. Sai de Lisboa, vai a Londres, a Paris, a Praga, depois Índia, etc. Porém, na verdade, 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

⁵¹ *O romance ensina a cair*. Entrevista a Pedro Mexia, Lisboa, 27 de outubro de 2010.
In: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246>

ou menos domesticado, como se estivesse, portanto, num solo muito baixo e mesmo assim ainda caísse mais. Os seus movimentos ao longo da viagem são muito os movimentos de alguém que está a cair. Uma personagem sem qualidades, mas em queda. E o que parece é que é uma personagem que se entedia com a queda. Não tem medo, não fica desesperado, não faz um balanço último da sua vida. 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 (GONÇALO Apud MEXIA, 2010).

A partir desta resposta de Gonçalo, e, valendo-se da referência ao conhecido poema de Luiza Neto Jorge, *O poema ensina a cair*⁵², explica-se o título desta entrevista conduzida por Pedro Mexia: *O romance ensina a cair*. Ainda que a definição “romance” apareça como tentativa de uma possível catalogação do gênero na qual demanda ser reconsiderada, *Uma Viagem à Índia*, essa viagem que corre no plano vertical, portanto, é um poema narrativo em que personagem e narrador, em incessante queda, sinalizam o único movimento possível ao homem que pertence ao século XXI.

(...) aqui vai o narrador,
Lado a lado com o seu herói Bloom.
Os dois descem até onde se pode descer e aí, no mais baixo,
Procuram uma fissura de onde ainda seja possível uma queda.
(VII, 86)
(TAVARES, 2010, p. 319)

A imagem do homem em queda livre aparece na fala do “homem louco” no aforismo 125 em *A Gaia Ciência*⁵³ de Nietzsche, quando, ao falar da morte de Deus, o filósofo trata sobre o declínio da metafísica no pensamento ocidental:

O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. “Para onde foi Deus? ”, gritou ele, “já lhes direi! Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? –

⁵² O poema ensina a cair/ sobre vários solos/ desde perder o chão repentino sob os pés/ como se perde os sentidos numa/ queda de amor, ao encontro/ do cabo onde a terra abate e/ a fecunda ausência excede/ até à queda vinda/ da lenta volúpia de cair, / quando a face atinge o solo/numa curva delgada subtil/ uma vénia a ninguém de especial/ ou especialmente a nós uma homenagem/póstuma./ de O Seu Tempo a Seu Tempo (JORGE, 2008, p. 64).

⁵³ NIETZSCHE, Friedrich W. *A Gaia Ciência*. 2.ed. São Paulo. Escala, 2008. p. 149-151.

Também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! (NIETZSCHE, 2008. p. 149 – grifos meus).

A queda também é teorizada pelo filósofo Cioran em sua obra *La Chute dans Le Temps*. Marcelo Lachat (2020, p.339) elucida o conceito da queda no tempo do filósofo romeno:

Com a queda, o homem perdeu sua inocência original e adquiriu a consciência; e, almejando superar-se incessantemente, ele confunde devir e progresso. Tudo muda, mas raramente - talvez nunca - para melhor: o progresso é apenas a versão profana da queda. No entanto, há ainda outra queda possível: cair não da eternidade, e sim do próprio tempo, e cair dele é cair da história. O tempo, porém, constitui o elemento vital do ser humano; então, restaria - como ruminação dessa perda dupla - apenas o tédio, que é o estado normal, o modo de sentir oficial de uma humanidade ejetada, finalmente, da história (Cioran, 1981, p.193. Tradução Marcelo Lachat).

Considerando que a queda até aqui referida não corresponde a mesma queda do homem a partir do pecado original registrada nas sagradas escrituras, mas sim a um decréscimo ontológico que não mantém nenhum vínculo com nenhuma instância metafísica, assim também é configurado o inferno em *Uma viagem à Índia*. Diferentemente das representações do inferno encontradas nas fontes da Antiguidade como o Hades grego e o Averno latino, ou como o inferno cristão de Dante, a dimensão infernal no texto contemporâneo é rarefeita, ainda que presentificada na própria condição humana rebaixada.

Entre o inferno ocidental e o suposto empíreo oriental, a viagem-purgatório de Bloom é um regresso ao mesmo inferno de sua partida, agora mais patente, onde toda esperança é deixada para trás⁵⁴. Resta, enfim, a melancolia do tempo presente neste inferno metafórico. Inferno transferido de debaixo da terra para a superfície, construído e administrado não mais por Lúcifer, mas pela própria decadência humana. Segundo Steiner:

As estruturas da decadência são tóxicas. Precisando do Inferno, aprendemos a construí-lo e administrá-lo na terra (...). Nenhuma habilidade contém ameaça maior. Porque a temos e a usamos em nós mesmos, estamos agora em uma pós-cultura. Ao propormos o inferno acima da superfície, saímos da ordem principal e das simetrias da civilização ocidental (STEINER, 1971, p. 66).

Miguel Real⁵⁵ (2020, p. 83-84) escreve o retrato do ocidente infernal prefigurado na personagem Bloom:

Nenhuma ação coletiva ou individual, nenhuma palavra coletiva ou individual são capazes de preencher, senão ilusória e efemeramente, o vazio de absoluto que se instaurou no coração do homem nestes momentos terminais de uma civilização que,

⁵⁴ “*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*” (Inferno, Canto III)

⁵⁵ No artigo: *Gonçalo M. Tavares: de O bairro à Viagem à Índia*. In: Um Senhor Tavares: Ensaios e Erros. Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2020 (p.62-84).

tendo conhecido o paraíso da crença inocente, se oferece hoje a si própria o inferno de uma aceleração histórica tão feita de presente fugaz quanto de um futuro sem sentido. (...) é o mundo inteiro que já não se oferece como salvação, é a totalidade do mundo que se encontra decadente, é o próprio Homem, a Humanidade, que se encontra decadente.

Não é preciso morrer para ser condenado a este inferno; basta existir. A pena eterna a que o personagem se submete é em vida, pois já não há outra além desta. Neste lugar, que não é espiritual, mas físico, quem sofre a pena é o próprio corpo, pois o espírito, desejado, porém perdido ao longo da viagem, é calado pelo próprio século.

Se Bloom não encontrara a tranquilidade
pelo espírito talvez a encontrasse através
da pele, (...)
(IX, 22)
(TAVARES, 2010, p. 370)

O 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.
(VII, 12)
(TAVARES, 2010, p. 289)

E os homens trarão sempre o inferno enquanto
trouxerem corpo. Nenhuma estação acalma
certas desilusões. Um único ponto
tem inúmeros lados, a geometria erra de modo
ostensivo: nada é uniforme ou previsível.
E as palavras são governadas pela força; poderemos dar
uma volta inteira no dicionário ou às regras de sintaxe
e encontraremos sempre o mesmo por cima, em cima,
dominando: a força, a força, a estúpida força.
(VII, 81)
(TAVARES, 2010, p. 317)

Viver neste inferno é viver sob as demandas de um corpo submetido à uma força, a um poder (muitas vezes grafado com letra maiúscula) que é incorpóreo, mas ainda assim onipresente, e que se impõe seguindo a lógica do modo de produção capitalista:

Quem tornou mais bela pelo menos uma coisa no mundo,
não irá para o inferno.
Mas o inferno existe (e tanto!), e a cada ano que passa
Exige mais território, aumenta a extensão das
Suas prioridades como um qualquer milionário eficaz
(VII, 11)
(TAVARES, 2010, p. 289)

A dimensão infernal composta pela corporeidade animalesca do homem subordinado a um poder indistinto também se constrói enquanto produção discursiva, como podemos observar nos seguintes trechos em que a voz do narrador atua como influência responsável por arquitetar o mal:

E os únicos conselhos que o narrador dá à
Sua personagem são ensinamentos de
pontaria: o modo de tornar a maldade eficaz.
(VII. 86)
(TAVARES, 2010, p. 320)

Bem mais importante que afinar a bondade,
é, afinal, não deixar enferrujar o que nos salva
porque é isso que mata quem conosco compete:
saber artes marciais, degolar com discrição.
(VII, 87)
(TAVARES, 2010, p. 320)

As dissonâncias e embates entre as vozes do texto nos permite observar a humanidade decadente que existe também no narrador, não só em sua personagem. Quando a voz que escreve decide falar⁵⁶, ela se reconhece como uma mente perversa que se empenha numa escrita impossível de se realizar enquanto epopeia. Não há, portanto, grandeza a ser alcançada, uma vez que personagem e narrador pertencem a uma condição humana degradada em um século no qual já não há ação heroica possível.

Assim falava Bloom, a personagem, o herói entusiasmado.
Mas agora quem quer falar é quem escreve.
Que as ninfas e as musas e ainda a minha
cabeça, me ajudem na escrita, pois escrever
assim- epopeias- é exigência de minúcia
em animal de grande porte e exigência de grandeza
em animais ferozes mas minúsculos. Está sempre
do outro lado, portanto.
(VII. 78)
(TAVARES, 2010, p. 316)

E eis que o narrador aqui vai,
Dotado, como os outros, de um projeto pessoal
cheio de perversões;
aqui vai o narrador,
lado a lado com seu herói Bloom.
Os dois descem até onde se pode descer e aí, no mais baixo,
Procuram uma fissura de onde ainda seja possível uma queda.
(VII, 86)

⁵⁶ Nesse mesmo canto e estância de *Os Lusíadas*, a voz do poeta invoca as Ninfas do Tejo e do Mondego. A escrita do poema é um labor difícil e temerário, por isso, a habilidade do poeta sem a ajuda das ninfas é como um “fraco batel”.

(TAVARES, 2010, p. 319)

Juntos, narrador e personagem, esses animais “ferozes mas minúsculos”, estão dispostos não a atingir a grandeza, mas descer “até onde se pode descer” na própria condição humana.

Há, deste modo, uma intenção narrativa disruptiva; e, portanto, diabólica - não como personificação do mal, mas no sentido etimológico⁵⁷ de separação, divisão -, pois não há totalidade nas ações narradas. Bloom não é um herói e sua viagem não é uma missão histórica, a narrativa, portanto, pode ser considerada como índice de uma perda em que valores do passado se convertem em ruínas.

Esta perda, marcada pelo desconhecimento tanto de sua origem como da natureza do objeto, constitui no que conhecemos por melancolia. Diferentemente de uma pessoa que passa pelo processo do luto, o melancólico é aquele que, mesmo quando sabe nomear o objeto da perda, não sabe nomear o que foi perdido junto com o objeto.

Segundo Freud (2013, p. 22), em *Luto e Melancolia*: “No Luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego”. Podemos entender, então, que o esvaziamento do eu atua substancialmente no movimento da queda como decréscimo ontológico neste século infernal e melancólico.

Tendo em vista o subtítulo do livro *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, Ricieri (2014, p. 121) considera:

O livro de Gonçalo M. Tavares reporta-se a uma melancolia a que se acresce o adjetivo “contemporânea” e um aposto que a assimila a um *itinerário*. Nesse sentido, e em se tratando, como se disse, de livro que se constrói incorporado de outros livros, parece ser o caso de examinar melhor essa outra *errância*, essa viagem a alguma Índia, certamente não àquela a que teria tentado chegar o “bicho da terra vil e tão pequeno” camoniano. Percurso melancólico para o qual se convoca uma situação histórica que se aparta do sentido épico *tout court*. (...) talvez seja o caso de assinalar algo de profundamente melancólico também nessa atualização fantasmática de uma empresa épica que já não se pode formular senão como simulacro.

A narrativa em seu projeto paródico e irônico de transgredir e subverter o texto canônico, constrói em *Uma Viagem à Índia*, a impossibilidade de haver uma repetição semântica de *Os Lusíadas*, principal texto por ela recuperado. Segundo Agamben (2007, p. 219) o simbólico é o “ato de reconhecimento que reúne o que está dividido”, e o diabólico o ato “que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento”. Entendendo, pois, o diabólico como movimento oposto ao simbólico, a narrativa em seu plano diabólico, recorre, melancolicamente, a uma “atualização fantasmática” do épico, gênero que apenas pode se

⁵⁷ Do grego, diabólico é a junção de “Dia” (longe, distante, fora de) e “Bolós” (levar, movimentar, trazer), ou seja, dividir, separar, levar para longe.

tornar presente como ruína ou “simulacro”, pois o mundo contemporâneo já não comporta inteirezas.

3.2- A literatura contra a banalização do mal

*Realmente, vivemos tempos sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.
Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores!*
(Bertold Brecht, “Aos que vierem depois de nós”, tradução de Manuel Bandeira)

Em uma espécie de perpétua catábise por este século infernal, não há qualquer perspectiva ou anseio de ascensão. A respeito do termo que se refere à descida ao mundo inferior, há diferentes desfechos entre os heróis que empreendem a *katábasis*:

Os propósitos do viajante podem ser cumpridos ou não. O herói que empreende a *katábasis* pode atingir sucesso absoluto, ou seja, atingir seus objetivos. Esse é o caso de Hércules: ele desce para encontrar Cérbero, atinge sua meta, retorna com segurança e continua suas atividades. Em outros casos, a jornada pode redundar em absoluto fracasso, como no caso de Enkidu, que falha em recuperar o objeto de Gilgamesh e é aprisionado no inferno. A audácia de Pirítoos em procurar sua esposa no Hades é punida: ele permanecerá lá, como morto, para sempre. (...) O propósito de Odisseu é perguntar a Tirésias sobre como conseguir retornar a Ítaca (Odisseia, XI, 164-167). Ele não obtém a informação por intermédio de Tirésias (é Circe que o dirá a ele); mas, a despeito disso, não se pode dizer que sua jornada foi em vão, uma vez que ele encontra importantes informações sobre o destino da humanidade e sobre sua própria morte (BARNABÉ, 2021, p. 18)⁵⁸.

Nesse sentido, Bloom parece aproximar-se dos heróis que permanecem no inferno, pois mesmo que consiga regressar a Lisboa, seus dias prosseguem como uma morte em vida. O herói tauriano também se aproxima da experiência de Odisseu, pois atravessa o mundo motivado a encontrar “sabedoria e esquecimento”, e embora não tenha o sucesso esperado, foi viajando que percebeu que “nada adianta”, sua viagem, então, não foi em vão. Revelada a desordem do mundo, seja o oriental ou ocidental, Bloom renuncia à redenção. Os fatos são irremediáveis e o tédio é “definitivo”, sendo assim, o que lhe resta é permanecer em contínua queda, prosseguir conhecendo os infinitos círculos de seu inferno.

⁵⁸ Tradução do artigo original “What is a *katábasis*? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East”, publicado na *Les Études Classiques*, 83, em 2015, realizada por Cleber Vinicius do Amaral Felipe (INHIS-UFU) e Jean Pierre Chauvin (ECA-USP).

Nós, leitores, que compartilhamos do mesmo tempo de Bloom, nesta viagem por esse século que também é nossa, somos também guiados para a percepção do mundo contemporâneo, uma visão que não é feliz nem esperançosa, mas, ainda assim, lúcida. Em uma entrevista concedida à Lilian Jacoto e publicada na *Revista Desassossego*, Gonçalo M. Tavares, a respeito da autonomia da arte, considera a literatura como fator que contribui para a lucidez:

Não me parece que haja realmente nenhum compromisso da literatura com relação à bondade ou a relação a questões de salvação pessoal ou coletiva. Eu acho que a literatura deve contribuir para a lucidez. (...). Ou seja: não é fazer com que as pessoas sejam melhores pessoas, é fazer com que as pessoas percebam. Percebam quer a bondade, quer a maldade. Porque, muitas vezes, o mais terrível não é apenas a maldade, é a maldade que não percebe que está a ser maldosa, o mal que não percebe que é mal. (...) A literatura evita pelo menos isso: a falta de lucidez (GONÇALO Apud JACOTO, 2017, p. 153).

A queda vivida pelo protagonista durante a viagem parece nos colocar diante do problema da banalização do mal. Nessa epopeia que canta o mesquinho, os acontecimentos são trágicos e violentos, mas a eles não é atribuída qualquer importância. O mesmo herói que assassina brutalmente uma mulher, no mesmo dia segue viagem, “fuma um cigarro, entra num café e pede um copo de vinho” (TAVARES, 2010, p. 450), sem esboçar qualquer arrependimento.

Por meio da irônica neutralidade, Gonçalo permite que o leitor, ao assistir à queda de Bloom, perceba os perigos da banalização da maldade. Entretanto, essa percepção é acessada de modo muito sutil, por meio de uma narração não judicativa, cabendo somente ao leitor espantar-se ou não com as ações sórdidas que se desdobram durante a viagem. A queda de Bloom, nesse sentido, pode representar uma das maiores características de nossos tempos: a tendência crescente de nos habituarmos a não darmos peso às tragédias.

Podemos dizer, portanto, quando observamos as obras de Gonçalo, que estamos diante de um livro mais “preto” que seus “livros pretos⁵⁹” da tetralogia *O Reino*⁶⁰. Esses, mostram um aspecto sombrio e catastrófico da ciência e da técnica do século XX; a epopeia, porém, apresenta uma tragédia (não só uma) no plano cotidiano do século XXI em que a ironia e o humor encobrem, como um nevoeiro, a inclinação para o mal que todos temos.

(...)
somos inseparáveis do nosso pior

⁵⁹ “São livros pretos, no sentido de uma certa dureza, e de um certo desencanto. Desencanto é a interrupção do canto, é uma coisa que incomoda” (TAVARES Apud MARQUES, 2010, p. 22).

⁶⁰ Os livros que fazem parte da série são: *Um Homem: Klaus Klump* (2003) / *A Máquina de Joseph Walser* (2004) / *Jerusalém* (2004) / *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007).

Pode-se fingir durante anos,
mas cada um é inseparável da sua maldade.
Ela 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.
(I, 84)
(TAVARES, 2010, p. 354)

Apático a tudo e todos e não tendo consciência dos danos que pode causar, Bloom cai vertiginosamente e passa a existir como um “terrorista virtual”:

É por um paradoxo apenas aparente que o inócuo cidadão das democracias pós-industriais (o bloom, como eficazmente se sugeriu chamá-lo), que executa pontualmente tudo o que lhe é dito e deixa que os seus gestos quotidianos, como sua saúde, os seus divertimentos, com suas ocupações, a sua alimentação e como seus desejos sejam comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes, é considerado pelo poder – talvez exatamente por isso- como um terrorista virtual (...) Nada se assemelha mais ao terrorista que o homem comum (AGAMBEN, 2009, p. 49-50).

O homem comum como terrorista em potencial, ou seja, o perfil exato de Bloom: eis o perigo do século. O mal que é naturalizado, portanto, quando não é olhado de frente, torna-se ainda mais perigoso, sombrio, trágico e violento, e é sobre ele que a escrita de Gonçalo lança luz. A literatura pode enfim, cumprir o seu papel, que não é projetar finais felizes, mas, sobretudo, “contribuir para a lucidez”.

3.3- Sobreviver depois do fim

você marcha, José!
José, para onde?

(Carlos Drummond de Andrade, *José*)

Nos versos derradeiros, Bloom regressa a Lisboa e, encontrando um pobre e simpático velho a andar na rua à noite, entrega livremente a ele sua mala que contém uma rara edição do *Mahabarata*. Descartando o antes tão cobiçado livro sagrado hindu, nesse gesto tão simbólico (ou diabólico?), o protagonista rompe com toda e qualquer possibilidade de compreensão metafísica/espiritual do mundo:

O velho aceitou a mala, sim, e Bloom despede-se.
Ninguém hesita quando está frio e é de noite.
Pela primeira vez não tem nada nas mãos. A viagem
à Índia acabou numa rua de Lisboa
nas mãos de um velho que talvez não saiba ler
e que talvez até goste de fazer desenhos

por cima de palavras grandiosas. A cidade
tem a sinalização adequada para que quem regressa a casa
não se perca no caminho. Mas o frio aumenta
e Bloom não sabe para onde ir.
(X, 154)
(TAVARES, 2010, p. 451)

Ainda sobre esses versos, Jorge Fernandes da Silveira⁶¹ (2018) levanta a hipótese: Assim como Antonio José Saraiva equivale o Velho de Restelo com a própria voz da persona poética de Camões, seria Gonçalo M. Tavares o velho do Tejo que gosta de “fazer desenhos sobre palavras grandiosas”?

Em *Uma Viagem a Índia*, sobre as ruínas das “palavras grandiosas” das letras quinhentistas, Gonçalo traça o itinerário não mais da empresa heróica de um povo supostamente eleito e amparado pela providência, nem tenta reescrevê-lo à maneira da metaficção historiográfica, mas desenha a rota do homem pós-moderno que se encontra em meio a várias quedas: de Deus, das utopias, das grandes narrativas⁶², da história e de si mesmo.

Em *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 17), discute a morte anunciada da literatura pelos teóricos ao longo do século XX:

O fim do século XX, coincidindo com o fim de um milênio, viu o anúncio de muitos “fins”: fim do Homem, fim da história, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte...Felizmente, nenhum desses “fins”, até agora, se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mutações.

Blanchot (2005, p. 359), um desses teóricos do “fim” (nota-se nos títulos de seus capítulos: “uma arte sem futuro”, “O desaparecimento da literatura” e “Morte do último escritor”), é citado pela autora por, ainda assim, deixar a questão em aberto nas últimas notas de *O livro por vir*:

As noções de livro, de obra e de arte correspondem mal a todas as possibilidades futuras que nelas se dissimulam. A pintura nos faz frequentemente pressentir, hoje em dia, que aquilo que ela busca criar, suas “produções” não podem mais ser obras, mas desejariam corresponder a alguma coisa para a qual ainda não temos o nome. O mesmo acontece com a literatura. Aquilo em direção a que vamos não é talvez, de nenhuma maneira, o que o futuro real nos dará. Mas aquilo em direção a que vamos é pobre e rico de um futuro que não devemos imobilizar na tradição de nossas velhas estruturas.

⁶¹ No artigo “*De rotas da Índia. Os Lusíadas no século XXI ou Dial M. for Murder*”, capítulo integrante do livro organizado por Madalena Vaz Pinto: Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista. (2018)

⁶² Segundo Lyotard (1986), a pós-modernidade marca a queda das “grandes narrativas”, sendo elas as utopias e as tradições que vigoravam até a modernidade, principalmente a partir do Iluminismo.

Autor de uma ampla obra que sempre é, de diferentes formas, lugar em que a ficção e a reflexão filosófica se encontram, e reconhecido pela radicalização quanto à (in) classificação de suas publicações, Gonçalo está no centro das mutações da literatura, provando que, nas palavras de Leyla Perrone (2016, p. 26), a “literatura atual, em suas variadas vertentes, mostra que o cadáver está bem vivo.” Entendendo a morte da literatura como a morte dos valores da alta modernidade, a literatura de hoje, por vezes denominada como pós-moderna, está localizada, como já diz o prefixo, após esses valores. Neste lugar, pós princípios que já não vigoram, e pré alguma coisa que ainda nos escapa, localiza-se a escrita de Gonçalo que, assim como seu personagem Bloom, sobrevive na contemporaneidade.

No ensaio *Lições de escrita*⁶³, Lilian Jacoto (2020, p. 41) considera:

Este autor: um corpo-pensamento dançarino, mas também um rosto que me antecipa com a testa vincada. Entre a ficção e o ensaio, mas distante da intencionalidade autoral à moda burguesa, Gonçalo M. Tavares é também um autor após a morte do autor.(...) Este autor, ao mesmo tempo que busca aproximar-se cada vez mais de um grau zero da escrita, evitando a diretividade dos adjetivos, evitando a música de fundo que, nas cenas do mau cinema, antecipa nossos afetos e posicionamentos — esse corpo que escreve, (in) disciplinado e atento, não deixa de evidenciar, como bem apontou Luís Mourão, «uma aposta forte no trabalho de escrita e na noção de autoria como matriz dessa tarefa». Uma autoria difícil que sobrevive, e forte, depois de Deus, depois da história, depois do livro, depois do homem.

O final da viagem é centralizado no desengano e na obscuridade da personagem, cujo passado não encontra qualquer sinal de remissão, e já não há nenhuma expectativa para o futuro além de um tédio permanente. Bloom torna-se produto inumano de seu tempo também inumano, réu e ao mesmo tempo vítima em um espaço onde não há uma cosmovisão redentora da história, mas contínua queda que não pode ser interrompida, como se estivesse debaixo da lei do eterno retorno.

(...) Nenhuma excitação
no homem que regressou ao ponto de partida.
Há várias maneiras de um corpo se matar,
E cair do alto sobre a água é uma delas.
Uma mulher, entretanto, aproxima-se.
(...)
Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,
mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de
Bloom, o nosso herói.
(X, 155-156)
(TAVARES, 2010, p. 452)

⁶³ In: *Um Senhor Tavares: Ensaios e Erros.* org. Lilian Jacoto. Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2020. (p.15-41)

Quando Bloom tenta interromper a queda ao considerar a possibilidade de cair pela última vez atirando-se da ponte do Tejo, seu plano mais uma vez é frustrado quando uma mulher aparece. O “mundo prossegue”, a queda subsiste, e com ela o eterno tédio neste mundo que “discretamente continua”. Assim configura-se o fim do mundo no apocalipse segundo Gonçalo M. Tavares, declara Pedro Eiras⁶⁴ (2020):

[...] o fim do mundo acontece quando o mundo se torna tédio, hábito, discrição ou, recuperando a palavra que me persegue, banalidade. Um mundo sempre igual a si próprio, que deixa de ter História – é um mundo que atravessa o seu próprio fim: não um mundo que acaba, mas, muito pior do que isso, um mundo que discretamente continua. Nenhum cenário catastrofista e espetacular; pelo contrário, a estagnação está sempre patente na ação. O gesto mais aberrante, se for repetido, torna-se banal. Nesse sentido, o mundo está sempre a acabar sempre a acabar sempre a acabar (EIRAS, 2020, p. 129).

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

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

As grandes instituições como o universo
só terminam com o tédio; morrerão no
momento em que repetirem um hábito
(IX, 5)

(TAVARES, 2010, p. 364)

Vale observar que nas últimas estrofes do canto X equivalentes ao epílogo, Gonçalo subverte o preceito retórico que integra a *dispositio* do discurso. Segundo Barthes (2001, p. 84-85), o epílogo é aquele “sinal do fim”, responsável por retomar e resumir o discurso de modo que o período seja “uma frase agradável, porque é o contrário daquela que não acaba nunca; é desagradável, ao contrário, não pensar em nada, não ver o fim de nada”.

Como apêndice de *Uma Viagem à Índia*, Gonçalo apresenta ao leitor “Melancolia contemporânea (um itinerário)”, espécie de mapeamento da narrativa em que, para cada canto há coordenadas que indicam palavras correspondentes às determinadas estrofes enumeradas. Quando o final do poema é sintetizado na palavra “tédio”, o autor causa o efeito contrário exato do epílogo aristotélico.

⁶⁴ No artigo *O apocalipse segundo Gonçalo M. Tavares* In: Um Senhor Tavares: Ensaios e Erros. Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2020. (p. 124-135)

O ponto final desta viagem mais se assemelha às reticências que permitem que o protagonista prossiga. O narrador, porém, ao omitir o destino final de Bloom, ao mesmo tempo o condena ao “definitivo tédio”, e, nesse devir melancólico, sem vitória nem infâmia, o leitor não acompanha o seu fim, uma vez que a condição de Bloom é estar em uma permanente queda que nunca encontra o solo, ou, sempre está a atravessá-lo.

O “nosso herói” calcula o próprio fim, entretanto, o suicídio é interrompido, continuando, assim, sua viagem neste mundo que está “sempre a acabar”. Da mesma forma como a literatura condenada tantas vezes à morte sobrevive, à sua maneira, na era contemporânea, a viagem continua, para Bloom e para o leitor, e ambos avançam, portanto.

As coordenadas da queda apresentadas nesse estranho apêndice, não somente permitem que o leitor localize o itinerário da viagem de Bloom, mas também guiam a viagem desse mesmo leitor por este presente século. Nesta viagem, cuja barbárie não se encerra mas alcança outros níveis (cada vez mais inferiores), já não podemos ingenuamente contar com a idealização romântica do progresso, seja ele civilizacional, ético ou espiritual, sobretudo, contamos com a lucidez, lucidez que permite não fugir deste século, mas, dentro dele, e apesar dele, avançar.

sim, tu deves render-te à vida,
-ou logo à morte-, não há uma
Terceira opção. E se te rendes ao facto
de estares vivo, avança.
(X,10)
(TAVARES, 2010, p. 408)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que epopeia é possível depois que o mundo já foi descoberto? Dada a impossível repetição semântica da matéria épica de *Os Lusíadas*, Tavares cria sua epopia às avessas a partir do recurso paródico e, sobretudo, da ironia para compor a epopeia possível a esse século.

O espelhamento entre *Uma Viagem à Índia* e a epopeia camonianiana é habilmente construído por Tavares, recuperando referências do poema que podem ser facilmente despercebidas. Mesmo que não comprometa a recepção da obra, uma vez que esses elementos não são cruciais para o desdobramento do enredo, com eles, a narrativa torna-se ainda mais interessante, e a escrita de tavares ainda mais notável. Fez-se então a tentativa de selecionar os dois últimos cantos para analisar com mais atenção as referências da epopeia quinhentista presentes na epopéia do século XXI. Espera-se, portanto, que as breves análises possam chegar ao leitor que tenha interesse em descobrir a presença das ruínas no texto contemporâneo, enriquecendo ainda mais a experiência da leitura.

Nesse espelhamento, é certo que existam grandes contrastes por estarmos diante de um confronto de gerações separadas por séculos, entretanto, há também semelhanças, aquilo que permanece ao decorrer da história. “Hoje, passa-se fome de modo bem mais moderno/ do que no século VXIII” (TAVARES, 2010, p. 151). Mudam-se os tempos, as formas de narrar, mas há ainda o mundo desconcertado, e a pergunta que se levanta é: o que fazer diante dele?

Bloom, desorientado, parte para o Oriente buscando “sabedoria e esquecimento”. À procura do Espírito, encontra somente matéria, e um misticismo dissimulado. A Índia, nesse sentido, simboliza a idealização, uma expectativa de remissão ao passado, a volta à origem, mas nada disso é alcançado. Nesse lugar sagrado, onde a água que purifica é a mesma água turva e poluída, a figura do Ganges pode representar a perda das ilusões de Bloom: findado o misticismo, resta somente a sujidade, e a Índia é somente um lugar como todos os outros do mundo.

As águas miraculosas do Ganges são líquidos de fé,
Mas os deuses dissolvem-se mais facilmente nos rios
do que substâncias sujas e espessas
detectadas facilmente à superfície por qualquer olho
que não durma. Nem a imaginação é capaz de expulsar
a sujidade do Ganges.

(IX, 2)

(TAVARES, 2010, p, 363)

É interessante notar que, para muitos, o Rio Ganges transcende sua natureza física, representando mais do que simplesmente um curso d'água. Na crença hindu, Ganga desceu de sua morada divina para habitar o Ganges, oferecendo aos devotos uma oportunidade de purificação espiritual ao lavar os pecados mais sombrios da humanidade.

Revelada a realidade, e desiludido de qualquer tentativa de purificação e transcendência, parece que Bloom toma o curso de outro rio (Aqueronte?) e então é conduzido ao inferno que é a própria vida sem ilusões, condenada ao “definitivo tédio”. O herói atravessa esse inferno em queda livre, conhece níveis cada vez mais baixos da condição humana e segue apático, inerte, diante de tudo, até mesmo da própria maldade.

Ainda que Tavares utilize em grande medida a ironia e o humor para narrar o itinerário do seu herói, as páginas finais são ocupadas por um peso, uma tensão que é construída pelo narrador sem adjetivos e juízos de valor, permitindo que o leitor se espante com ações vis que não são tratadas como tais no texto, um dos fatores pelos quais o autor merece destaque. Ao colocar o leitor nessa posição, Tavares oferece um exercício de reflexão para que possamos identificar as mazelas que o herói está longe de reconhecer, e que muitas vezes não reconhecemos em nós mesmos e nos outros.

A produção tavariana é diversa e se desafia a cada publicação a explorar novas possibilidades de escrita, tirando o leitor da zona de conforto. O caráter inaugural da sua escrita, por sua vez, não anula o fato de se reconhecer como autor de uma literatura que se alimenta da literatura. Nesse produto final, que se desdobra em muitos eixos temáticos, parece haver uma comum intencionalidade que não se detém em transformar o mundo para melhorá-lo, mas alertá-lo de seus perigos. A literatura de Gonçalo M tavares, portanto, lança luz sobre o que não enxergamos, ou não queremos enxergar, por meio da lucidez proporcionada pelo exercício da leitura, para que possamos perceber com clareza, sem idealização ou ingenuidade, o presente no qual vivemos. Em seu propósito enquanto autor, portanto, Gonçalo parece conceder aos seus leitores o mesmo conselho de Marco Polo:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 2017, p. 150).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Posição do narrador no romance contemporâneo**, em Adorno et al., **Textos escolhidos**. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 219.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In:_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In:_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinicius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALVES, Suzana. LOCUS AMOENUS. In:**E-Dicionário de Termos Literários**. 2009.Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/locus-amoenus>>. Acesso em 27/10/23).
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Coleção Tópicos. 2ª ed. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARTHES, Roland. **A retórica antiga: apostila**. In: **A aventura semiológica**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000.
- BERNABÉ, Alberto. **O que é uma catábase? A descida ao mundo inferior na grécia e no antigo oriente próximo**. Revista de Estudos de Cultura, n. 18, p. 11-22, 2021.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Introdução e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- CHEVALIER. J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2001.
- CICERO, Antonio. A máquina do Mundo. Folha de São Paulo (Ilustrada), São Paulo, 7 de agosto de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm#:~:text=COMO%20SE%20sabe%2C%20um%20dos,%22total%20explica%C3%A7%C3%A3o%20da%20vida%22>

CIORAN, E. M. **La chute dans le temps**. Paris: Gallimard, 1981.

COUTINHO, Isabel. “**O livro é uma máquina de nos fazer levantar a cabeça**”. *Jornal Público* (culturaipsilon), Lisboa, 12 de Abril. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/12/culturaipsilon/noticia/o-livro-e-uma-maquina-de-nos-fazer-levantar-a-cabeca-1692173>

EIRAS, Pedro. O apocalipse segundo Gonçalo M. Tavares. in: **Um Senhor Tavares: Ensaio e Erros**/ org. Lilian Jacoto. Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2020. (p.124-135).

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **A massa folhada do tempo. Meditações sobre o anacronismo**. Ziguezague. Ensaio. Trad. Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FERNANDES, Evelyn Blaut. **O desejo de esquecer: Gonçalo M. Tavares e a epopeia**. 7Letras, 2020.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. L&PM Editores, 2016.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GATTELI, Vanessa Hack. **Rumos épicos: a arquitetura intertextual de Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares**. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2016.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Vitor Jabouille. 2. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1997.

HANSEN, João Adolfo. **Máquina do Mundo**. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [19]; São Paulo, 2018.

HANSEN, João Adolfo. **Notas sobre o gênero épico**. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 17-91.

HORÁCIO. **Arte poética**. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica, s/d (coleção bilíngue).

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: the theory and politics of irony**. London; New York: Routledge, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JACOTO, Lilian. **Breves notas sobre a velocidade em Gonçalo M. Tavares**. Claudia Maria de Souza Amorim Madalena Vaz Pinto, p. 240-256, 2021.

JACOTO, Lilian. **Quando aparece o lobo, portanto quando aparece o mal, começa a literatura. Entrevista a Gonçalo M. Tavares**. *Revista Desassossego*, v. 9, n. 18, p. 146- 155, 2017.

- JACOTO, Lilian. **Um Senhor Tavares: ensaios e erros**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2020.
- JORGE, Luiza Neto. **19 recantos e outros poemas**. org. Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.
- KOSSOVITCH, Leon. **Tradição clássica**. *Desígnio: Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo/SP, n. 5, p. 15-21, mar. 2006.
- LCHAT, MARCELO. **O tempo entre ficção e filosofia: sobre a História do cerco de Lisboa, de José Saramago**. *Estud. av.*, São Paulo, v. 34, n. 98, p. 331-344, Apr. 2020.
- LCHAT, Marcelo; DO AMARAL FELIPE, Cleber Vinicius. **O plus ultra e o amor n'Os Lusíadas**. *Via Atlântica*, v. 1, n. 42, p. 7-38, 2022.
- LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Ed. crítica. Benedito Nunes, coord. Florianópolis: Editora UFSC, 1988.
- LYOTARD, J.F. **O pós-moderno**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MARQUES, Carlos Vaz. **As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico**. Rio de Janeiro: Tinta da china Brasil, 2015.
- MARQUES, Maria Margarida de Araújo e. **A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2010.
- MARTELO, Rosa Maria. **Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. - 1ª ed. - Porto : Campo das Letras, 2004.
- MASINA, Léa et al. (org.). **Por que ler os contemporâneos? Autores que escrevem o século 21**. Porto Alegre: Dublinense, 2014.
- MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MENESES, Pedro Manuel Ribeiro de Souza. **Um valoroso lugar incerto: a cartografia do humano em Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares**. Universidade do Minho (Portugal), 2017.
- MEXIA, Pedro. **O romance ensina a cair**. Entrevista a Pedro Mexia, Lisboa, 27 de outubro de 2010. In: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> (consultado em 10.12.20).
- MOURÃO, Luis. O bairro, a biblioteca e a máquina filológica-uma leitura parcial de Gonçalo M. Tavares. In: **Gramática e Humanismo: actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres**. Faculdade de Filosofia de Braga, 2005. p. 529-535.
- MULINACCI, Roberto et al. LOCUS AMOENUS. In: **Dicionário de Luís de Camões**. Editorial CAMINHO, 2011. p. 477-482.
- MULINACCI, Roberto et al. LOCUS HORRIDUS. In: **Dicionário de Luís de Camões**. Editorial CAMINHO, 2011. p. 482-485.

- NIETZSCHE, Friedrich W. **A Gaia Ciência**. 2.ed. São Paulo. Escala, 2008. p. 149-151.
- PAZ, Octavio. **A busca do presente**. Trad e org. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. Editora Companhia das Letras, 2016.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa: volume 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- PINTO, Madalena Vaz. Entrevista a Gonçalo M. Tavares. In: **Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista**. / org. Madalena Vaz Pinto Oficina Raquel, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.
- REAL, Miguel. De O bairro à Viagem à Índia. in: **Um Senhor Tavares: Ensaios e Erros**/ org. Lilian Jacoto. Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2020. (p.62-84)
- RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Gonçalo M. Tavares em itinerário melancólico**. In: PIRES, A. D.; SALGUEIRO, W.; SILVA, C. A. (org.). Na fronteira do poético: lírica, narrativa, drama. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017, p. 35-50.
- RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Modos diversos de atingir a Índia: gêneros literários e descontinuidade**. Revista do Centro de Estudos Portugueses, Belo Horizonte/MG, v. 34, n. 52, p. 117-133, 2014.
- RODOLPHO, Melina. **Ékphrasis e Euidentia nas letras latinas—doutrina e práxis**. Análises do Discurso: o diálogo entre as várias tendências na USP. São Paulo: Paulistana, 2009.
- RUFFEL, Lionel. **Zum-Zum-Zum: estudo sobre o nome contemporâneo**. Celeuma, v. 2, n. 4, p. 3-23, 2014.
- SANTOS, Leticia Raiane dos. **Entre mitos históricos e literários: A (des) construção do heroísmo português na tetralogia lusitana, de Almeida Faria**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2017.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Elo, 1984.
- SILVA, Vitor Aguiar E. **Dicionário de Luís de Camões**. Leya, 2012.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. “De rotas da Índia. Os Lusíadas no século XXI ou Dial M. for Murder”. In: **Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista**. / org. Madalena Vaz Pinto. Oficina Raquel, 2018.
- STEINER, George. **No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redefinição da cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TAVARES, G. M. **1**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- TAVARES, G. M. **Biblioteca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- TAVARES, G. M. **Breves notas sobre literatura-Bloom: dicionário literário**. Lisboa,

Relógio D'Água, 2018.

TAVARES, G. M. **O romance ensina a cair**. Entrevista a Pedro Mexia, Lisboa, 27 de outubro de 2010. In: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> (consultado em 10.12.20).

TAVARES, Gonçalo M. **O Senhor Calvino**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

TAVARES, Gonçalo M. **Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)**. Prefácio de Eduardo Lourenço. São Paulo: Leya, 2010.

TAVARES, Gonçalo M. **Short movies**. Editora Dublinense, 2015.

TUTIKIAN, Jane. **A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI)**. *Literatura em debate*. v. 11, n. 20, p. 8-20, jan./jun. 2017.

VIEIRA, Trajano. **As Bacantes de Eurípides**. Editora Perspectiva, 2003.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In NOVAES, Adauto (org). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.