

DE PARÓDIAS E DE TRANSCONTEXTUALIZAÇÕES: UMA LEITURA DE *UMA VIAGEM À ÍNDIA*, DE GONÇALO M. TAVARES.

Kairo Lazarini da CRUZ¹

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura do romance *Uma viagem à Índia*, do escritor português Gonçalo M. Tavares, a partir da observação da incidência de recursos paródicos na sua composição, além do diálogo intertextual pelo viés da “transcontextualização” (HUTCHEON, 1989) com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Objetiva-se, assim, a partir desses recursos, verificar como Gonçalo M. Tavares contribui efetivamente para pensar não só uma outra imagem de Portugal, mas também da própria Europa.

PALAVRAS-CHAVE: Paródia; Transcontextualização; Ficção portuguesa contemporânea; Gonçalo M. Tavares.

Em primeiro lugar, é preciso já declarar que o presente artigo é resultante de pesquisa de Iniciação Científica, realizada com auxílio FAPESP e integrada às linhas de investigação do Grupo de Estudos Literários Portugueses e Africanos (GELPA/UFSCar), credenciado junto à Plataforma de Grupos de Pesquisas do CNPq. O eixo principal de investigação do GELPA centra-se no estudo e na análise de obras literárias dentro dos sistemas português e africanos dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), sobretudo, respectivamente, nos contextos do Pós-Revolução dos Cravos (1974) e Pós-independência (1975).

Como o próprio título da obra em análise deixa claro, o mote de *Uma viagem à Índia* gira em torno da narração da viagem realizada por Bloom, personagem central do romance. Sendo um homem português comum para o século XXI, Bloom é refém de “uma condição exílica [...] numa era de desconstrução identitária” (NOUS, 2016, p. 14), causada por acontecimentos críticos e trágicos em sua vida que o fazem partir de Lisboa, levando consigo somente um rádio a pilhas avariado no bolso e uma única mala com alguns

¹ Graduando do Curso de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Estado de São Paulo, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim. Bolsista de Iniciação Científica da FAPESP (Processo 2019/06700-0). Email: clkairo@gmail.com / jvvalentim@gmail.com

volumes dentro. Na trajetória efabulada na trama de Gonçalo M. Tavares, o destino redentor capaz de o salvar é a Índia.

Durante o curso da viagem, o protagonista tenta esquecer a todo custo o seu passado sombrio e, ao mesmo tempo, aprender coisas novas, enquanto percorre longínquas distâncias em busca da sabedoria ancestral guardada no Oriente. Nessa jornada a caminho do isolamento de si mesmo, da busca pela renovação metaforizada pelos itinerários da viagem, o leitor vai acompanhando os acontecimentos turbulentos e as peripécias ofegantes que acometem o herói Bloom à medida que este percorre a Europa, trançando caminho por países como Inglaterra, França e Alemanha, até que esteja pronto para seguir o curso do derradeiro destino que o leva à Índia.

É preciso esclarecer de antemão que, ainda que a comparação com o texto épico camoniano seja uma aventura por demais pretensiosa (ainda mais para um texto com a dimensão de um artigo), em alguns momentos, não se poderá deixar de observar alguns pontos de consonância entre o texto de Luís de Camões e o de Gonçalo M. Tavares, até porque o diálogo paródico constitui um eixo central das minhas reflexões.

Interessa-me, portanto, propor uma leitura de *Uma viagem à Índia* e de como a obra opera uma revisitação paródica da viagem narrada por Camões, observando mais as diferenças entre ambos, já que algumas semelhanças já foram reivindicadas pelo próprio autor (TAVARES, 2018), tais como as aproximações macroestruturais (o número idêntico de cantos e estrofes), a viagem propriamente dita e a revisitação ao gênero épico.

Na perspectiva do tema central da viagem, se antes o grande poema narrativo de Camões cantava em seus versos um percurso marítimo repleto de aventuras, perigos, maravilhas e ensinamentos, sempre a cargo do plano (dos excursos) do poeta, desde a invocação às Tágides, que dá início à trajetória que parte de Belém em Portugal, até Calecute, na Índia (AGUIAR E SILVA, 1999; BERARDINELLI, 2000), agora, no romance paródico de Gonçalo M. Tavares, com uma viagem pelos ares e por terra, o autor sugere uma aproximação do próprio contexto europeu e do asiático

posteriormente, como se as entranhas das cidades e de suas gentes fossem visitadas pelo (único) herói português, que não passa de um homem comum.

Há entre os dois textos, o parodiado (de Camões) e o parodizante (de Tavares), uma relação paradigmática, posto que *Uma viagem à Índia* conta com o número exato de estâncias, é também dividido em cantos, igualmente exatos (dez), sinalizando nitidamente um diálogo paródico com o texto épico d'*Os Lusíadas*. Aliás, esse aspecto paródico, presente na obra gonçaliana, repetindo elementos estruturais tão reconhecíveis e verificáveis da obra parodiada, é nitidamente destacado por Eduardo Loureço, no prefácio de *Uma Viagem à Índia*. Segundo ele,

Esta repetição da viagem iniciática do Ocidente, tendo como “modelo” a d' *Os Lusíadas* é uma original revisitação da mitologia cultural e literária do mesmo Ocidente, não como exercício sofisticado de des-construção (que também o é), mas como versão lúdica e paródica de uma *quête*, aleatória e como tal assumida (LOURENÇO, 2010, p. 9).

Ora, qual seria então o ganho efetivo em parodiar uma obra tão conhecida? Haveria espaço para sua originalidade excêntrica, capaz de trazer novos questionamentos para além daqueles tratados na epopeia camoniana? Segundo Linda Huchteon, a paródia, de forma alguma, pode ser considerada como uma novidade. No chamado mundo pós-moderno, houve a necessidade exigida pelo século XX de reconsiderar sua função e sua natureza. A paródia, neste contexto, pode ser entendida como a forma de “incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autoaglutinação que curto-circuita o diálogo crítico normal” (HUCHEON, 1985, p. 11). Ou seja, sendo tomada como a maior forma de autorreflexibilidade hermenêutica do século, ou, ainda, compreendida como mais um movimento autoconsciente e crítico do que um gênero fundado de fato, ela ultrapassa a condição de uma mera repetição:

A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Neste aspecto vai para além da mera variação alusiva[...] que faz eco de obras passadas, com o fim de se apoderar de um contexto e de evocar uma atmosfera (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Na concepção da ensaísta, a paródia supera a opinião comum, mesmo no âmbito da crítica literária, de que seja mera imitação de uma outra obra, dependente simbioticamente do referente para existir. Segundo Linda Hutcheon, o recurso paródico é constituído pragmaticamente por aquilo que ela chama de *Ethos*. Diferentemente do *Ethos* Aristotélico, o *Ethos* da paródia diz respeito à sua construção e aos efeitos de sentido que o autor pretende transmitir: “[...] é a sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito decodificado (tal como é obtido pelo decodificador)” (HUTCHEON, 1985, p. 70). Trata-se, portanto, de uma relação de sobreposição dos sentidos, antes pretendidos pelo seu criador, que, ao escrever, compôs e tornou complexas as referências à obra parodiada dentro da sua própria, subvertendo e causando afastamentos pela diferença crítica. Todas estas informações não deixam de passar pelo crivo do leitor, que interpreta e sobrepõe outros sentidos, completando aqueles já apontados pelo autor.

Mas, desta maneira, a interpretação sobreposta validaria qualquer leitura? Obviamente que não. Na verdade, a paródia, essencialmente irônica na sua funcionalidade, só se realiza pela justaposição entre o parodiado e o parodizante. Se o decodificador não entende as referências ou não as conhece, em todo caso, ela irá se naturalizar, adaptando-a ao presente contexto, assim como se faz para assimilar uma metáfora. Entretanto, perde-se uma parte importante do seu sentido, já que a paródia depende também da coincidência [entre os textos], como bem alerta Linda Hutcheon (1985).

Importa sublinhar que, no romance de Gonçalo M. Tavares, alguns elementos importantes para este processo de *coincidência e codificação* com o texto camoniano podem ser constatados nos números exatos de cantos e estâncias entre as duas obras, conforme citado anteriormente, além, é claro, de outros recursos que oferecem pistas e deixam rastros, como a semelhança do enredo, criando uma estrutura paradoxal, uma espécie de dependência diferencial, absolutamente não total, ou simbiótica como aludimos mais acima, entre um texto e outro. Inevitavelmente, o texto parodiado acaba por antecipar a própria paródia, sobretudo pela repetição com distância crítica, seja com elementos para que haja o repetir, seja o mote da obra, ou, ainda, a consonância com pontos culminantes de seu enredo e nomes das personagens. Ainda nesta perspectiva de análise, um ponto a ser retomado e levado em consideração é a distinção entre o conceito trivial de paródia e o estudo aprofundado que a autora de *Uma teoria da paródia* conduz. Ora, na perspectiva aqui privilegiada (HUTCHEON, 1985), o recurso paródico não cumpre a função de ser necessariamente divertido ou de produzir qualquer ajuizamento. Esta é, pois, a função que a autora delega à sátira, especificamente, posto que esta carrega como intenção histórica o gesto de corrigir costumes e comportamentos sociais através de uma moral.

À paródia, segundo a autora, cabe, pelo menos, um conceito imprescindível para que possa ser caracterizada como tal. Entre o texto parodiado e o parodizante sempre há de existir um distanciamento crítico, onde a inversão irônica, ou seja, a repetição com diferença crítica, que se dá pela autorreferenciação paródica, afasta-se do texto parodiado, invertendo, ironicamente, elementos cruciais que o autor julgou oportunos e, portanto, recortou-os do texto original, e destituindo, assim, somente a aproximação pela semelhança.

Com tal efeito, o texto responsável pela operacionalização da paródia torna-se cada vez mais original, justamente pela diferença estabelecida no contraste com o modelo antigo. Logo, seja no olhar crítico lançado sobre a obra parodiada ou na homenagem que sobre ela opera, confirma-se a terminologia do conceito, já que o prefixo

'para' pode ser interpretado como 'ao lado de', e *odos* pode ser compreendido como 'canto'. Um novo sentido, portanto, pode ser articulado, sugerindo, como bem aponta a ensaísta, uma certa intimidade, e não um afastamento total.

Assumindo que a paródia, portanto, constitui uma repetição *com diferença crítica* de elementos intramurais, ou seja, elementos internos ao texto parodiado, e que, reaparecendo no outro, afloram a *diferença* entre o original e o parodizante, acredito que há, nesta relação paradoxal, uma condição de permuta do cânone, já que a paródia "mesmo ao escarnecer, [...] reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada" (HUTCHEON, 1985, p. 97).

Considerando, em suma, o cânone como aquele grupo de obras selecionadas que respondem a pergunta "que tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história?" (BLOOM, 1995, p. 23) – posto que não é humanamente possível ler tudo o que se produziu em uma literatura –, trata-se, na verdade, da seleção de alguns livros considerados bons, ou ainda da "escolha de livros em nossas instituições de ensino[...]" (BLOOM, 1995, p. 24), de certa forma, selecionados para sobreviver ao tempo, em que cada uma "terá no seu departamento de estudos culturais, um boi que não será sagrado" (BLOOM, 1995, p. 24). Podemos considerar que a paródia, ao garantir uma existência continuada da obra parodiada, contribui para a manutenção do cânone, ou seja, de obras autorizadas e divulgadas pela crítica literária especializada, que as elencou como boas ou más, seja pela arbitrariedade de escolha do crítico ou pelos seus valores estéticos e culturais.

Essas obras reafirmam alguma importância ao serem parodiadas, porque foram escolhidas pelo autor que decidiu por elas e não por outras. Não é o caso de dar exclusividade a paródias somente de textos canônicos, mas, em relação a *Uma Viagem a Índia*, a referência camoniana ocupa as duas posições de destaque: é canônica, sendo privilegiada pela crítica, e apresenta um significativo valor cultural.

No caso específico da literatura portuguesa e toda sua tradição, *Os Lusíadas* de Camões assumem importante papel no cânone por suas qualidades. São justamente tais fatores, inerentes à originalidade da criação, que, não descartáveis, repetem-se, tais como o formato, a trama no que diz respeito à viagem propriamente dita, e algumas das temáticas, por exemplo, na diferença entre o canônico (centenário) e a contemporaneidade, há um efeito paradoxal, em que uma contém a outra.

No duplo movimento de permanência e recusa, a paródia carrega uma outra voz dentro da sua própria, possibilitando a originalidade e a sobrevivência da memória do parodiado também pelas suas semelhanças. Dentro desta relação, há, aqui, o limite da transgressão, isto é, a paródia é autorizada pelo próprio texto, mas não ultrapassa o limite que a separa do plágio, por exemplo. Diferenciando-a da imitação ou do *pastiche*, Linda Hutcheon estabelece o uso do conceito de “transcontextualização”, de Rabinowitz (1980, p. 241), que trata, “com efeito, de uma forma de ‘reciclagem artística [...] com intencionalidade textual muito complexa” (HUTCHEON, 1985 p. 27).

Desta forma, se a paródia pode criticar ou homenagear um texto, mantendo ainda a ironia que lhe é inerente e justificada pela justaposição da diferença entre um texto e outro, nesta perspectiva, a proposta de Linda Hutcheon tem fundamento, porque

[...] 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. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido talvez, até, do valor (HUTCHEON, 1985 p. 19).

No tocante ao nosso objeto de investigação, *Uma Viagem a Índia* faz uma homenagem a *Os Lusíadas*, apropriando-se da sua forma (a divisão estrutural em 10 cantos), do seu mote (a temática da viagem) e de alguns de seus episódios centrais, (figurações dos principais pontos dos diferentes planos da epopeia) e os transcontextualiza para o século XXI, num outro espaço e num contexto muito diverso

daquele representado nas malhas da epopeia camonianiana. Um destes casos, por exemplo, é o conhecido episódio de Inês de Castro (Canto III), onde os amores de D. Pedro e Dona Inês são liricamente exaltados dentro da narrativa recuperada pelo poeta. No texto de Gonçalo M. Tavares, no entanto, opera-se uma metamorfose criativa no mote principal deste episódio de paixões desenfreadas e destinos desencontrados.

No novo contexto de *Uma Viagem a Índia*, Bloom teve seu amor assassinado a mando do pai, que não permitiu que seu filho, de uma família muito rica, poderosa e influente, se casasse com Mary, uma mulher de origem simples e pobre. É claro que, longe de parecer um evento gratuito, trata-se de um diálogo paródico ao episódio do Canto III d' *Os Lusíadas*. Entretanto, Gonçalo M. Tavares envereda para um desfecho muito diferente daquele narrado por Camões, como poderemos constatar mais adiante.

Ora, a repetição de um episódio tão reconhecível faz parte do processo paródico. A esta altura, já podemos assumir que a obviedade da referência é proposital para a subversão da expectativa do leitor, que consegue reconhecer algo familiar e espera, no decorrer da obra, novos encontros entre os textos. Logo, neste efeito da trama de Gonçalo M. Tavares, não será possível compreender aquele paradoxo da paródia, tal qual sublinhado por Linda Hutcheon? Afinal, segundo ela, trata-se de uma

[...] característica de todo o discurso paródico na medida em que a paródia postula, como pré-requisito para sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis [e incluímos o enredo]. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão-quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção [...] dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade” (HUTCHEON, 1985, p. 96)

Ao contrário do desfecho que revela a revolta de D. Pedro sobre os algozes executores de Dona Inês, em *Uma viagem à Índia*, Bloom torna-se um parricida vingativo ao matar o pai, alterando e

quebrando, assim, a semelhança entre os dois textos. Desta forma, Gonçalo M. Tavares recria o desfecho, já conhecido deste episódio, na relação paralela que se estabelece pela semelhança dos acontecimentos. Na verdade, a ideia aqui defendida é a de que o autor português contemporâneo opera uma reinvenção do cânone, na medida em que propõe uma subversão dos acontecimentos já consagrados tanto pela memória histórica coletiva, quanto pela memória artística dos versos camonianos, elevando sua paródia ao patamar do canônico para, assim, torná-la também universal, porque dirigida a um público “universal e a um leitor único mundial, ecumênico” (REAL, 2012, p. 17). Ao criar essa alteração na gênese do original parodiado, Gonçalo M. Tavares reconduz a sua *Viagem* a um novo contexto, posto que a sua obra se instaura também como cânone dentro da cena da ficção portuguesa contemporânea (REAL, 2012).

Vale a pena frisar que não é o meu intuito decretar uma sentença, fixando uma única possibilidade de leitura quanto ao problema da paródia e seus componentes explorados até esta altura. Entretanto, os dados apontam afirmativamente para esta conclusão, na medida em que o romance de Gonçalo M. Tavares, enquanto um texto que aposta na paródia, constitui-se também uma “metaficção” (HUTCHEON, 1985), uma vez que ele não se dá por inteiro, mas se cria na relação com um outro. Interessante observar que, exigindo do seu leitor um gesto ativo, “sua presença é cobrada constantemente para que ele complemente o sentido do texto” (CORSI, 2014, p. 84), assim, o reconhecimento das referências presentes em busca de uma identidade se faz necessário, já que é muito mais pela *diferença* que se constitui como uma genuína efabulação. Segundo Hutcheon,

Conquanto toda a comunicação artística só possa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular tanto da paródia como da ironia que os seus atos de comunicação não possam ser considerados completos [...]. Por outras palavras, além dos códigos artísticos vulgares, os leitores devem também reconhecer que estão a ler uma paródia, até que

ponto o é e de que tipo. Devem também, evidentemente, conhecer o texto ou as convenções que estão a ser parodiadas, para que a História seja lida como uma outra coisa que não qualquer peça de literatura- isto é, qualquer peça não paródica (HUTCHEON, 1985, p. 118).

O que se altera na releitura gonçaliana é, na verdade, o conceito identitário, que diz respeito à portugalidade e ao imaginário coletivo do qual o povo lusitano se nutriu a partir de *Os Lusíadas*. Gonçalo M. Tavares, como bem aponta Miguel Real, subverte o lugar ocupado pela obra de Camões e o redimensiona com a sua *Viagem*, propondo outros sentidos. Ainda de acordo com o ensaísta português,

Neste texto, o lirismo e o epicismo de Camões são subvertidos; em seu lugar resta o grande vazio, o grande Nada ontológico e psicológico de Portugal, a ausência de uma grande razão para Portugal perdurar[...] Ao epicismo glorioso de Camões, sucede hoje, o epicismo sombrio do Nada, de Gonçalo M. Tavares. Para o futuro de *Uma Viagem a Índia* estatuir-se-á como *Os Lusíadas* da decadência de Portugal, por ventura completando *Mensagem* (1935), de Fernando Pessoa (REAL, 2012, p. 169).

A partir dos pressupostos defendidos por Miguel Real (2012), portanto, acredito ser possível pensar que, em *Uma Viagem à Índia*, em virtude da amplitude de páginas e do exato número de estâncias e cantos ao da obra parodiada, Gonçalo M. Tavares aposta numa espécie de segmento lógico ao seu enredo, seguindo sem compromisso alguns episódios que marcam os diferentes motes dos dez cantos de *Os Lusíadas*, como a partida de Belém, os amores de Pedro e Inês, a chegada à Índia e a Ilha dos Amores, por exemplo. Pretendo, neste artigo, refletir sobre a inexistência de uma regra para o processo irônico de subversão. Pontualmente, episódios camonianos são parodiados, porém, o texto possui a capacidade de expandir-se para além da referência ao clássico, limitando-se a relacionar-se com *Os Lusíadas* numa espécie de processo dialógico-natural da própria identidade literária do autor e sua obra. Com

Camões, lança-se a estabelecer relações paródicas capazes de ‘trancontextualizar’ *Os Lusíadas*.

A título de exemplo, nos trechos abaixo, são parodiadas as cenas dos amores D. Pedro e Inês de Castro. As semelhanças são as mais elementares possíveis, e dão logo ao leitor atento toda a urgência do reconhecimento daquela história, advertindo-o sobre a paródia. Se, no Canto III, de *Os Lusíadas*, é narrada toda a meticulosa orquestração de uma vingança que demora a vir, pois D. Pedro espera a morte do pai para chegar ao trono e, só assim, vingar-se dos homens que assassinaram Inês, em *Uma Viagem à Índia*, tudo, a partir do assassinato premeditado da mulher amada, altera-se.

Vejam as duas sequências dos Cantos III e IV, da *Viagem* de Gonçalo M. Tavares:

122

Mas é assim: deixe-me contar uma história.

O pai zangado com a escolha amorosa do filho

- pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom -
decidiu contratar três criminosos, especializados em matar
mulheres de nome Mary

123

Parece que o meu pai ainda terá hesitado, por segundos, mas
as más influências podem ser determinantes em actos como
este, irreversíveis. Ela terá implorado, terá tentado despertar
a piedade. Mas nada. Foi a morte mais vergonhosa que
ocorreu nas várias gerações Bloom.

124

E basta - disse Bloom.

Começas a perceber agora que razão estou em viagem e o
que procuro:

procuro uma mulher porque quero esquecer outra.

Eu amava uma mulher chamada Mary

- disse Bloom ao parisiense Jean M -

e o meu próprio pai mandou mata-la.

Eis a minha história. Síntese, síntese. E eis tudo (TAVARES,
2010, p. 154-155).

73

Porque Bloom queria esquecer uma primeira tragédia que o mundo colocara sobre ele: o próprio pai tinha mandado assassinar a mulher que ele amava;
e queria ainda esquecer ainda uma segunda tragédia que ele próprio, Bloom, Colocara no mundo e que só agora revelava: Bloom matara o próprio pai. Por isso a urgência em sair do sítio onde o mundo tinha existido demasiado
Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia.

74

O pai matara a mulher que Bloom amava e Bloom matara o próprio pai.

Precisava, pois de esquecer duas vezes.

E a qualidade do esquecimento necessária é enorme quando alguém quer esquecer a morte de duas pessoas que ama e ainda pior crime (TAVARES, 2010, p. 188).

Na inversão irônica realizada na cena, o leitor percebe que houve, de fato, uma radicalização do potencial dramático do episódio de Pedro e Inês. Pensando comparativamente, primeiro, em *Os Lusíadas*, e, em segundo lugar, em *Uma Viagem à Índia*, a maior diferença constitui-se a favor da criação de um Ethos paródico que, já construído no canto III (de Camões), subverte os valores de respeito ao pai, que, com solenidade, morre naturalmente antes da macabra vingança de Pedro. Já no segundo, o ato rasga toda a fraternidade com a violência fria do assassinio premeditado da figura paterna. Esta como que a dizer, que: se antes não éramos capazes de matar o próprio pai, agora somos, ou, ao menos, podemos encarar o parricídio.

É válido lembrar que os diferentes níveis de subversão acompanham os episódios de toda a trama gonçaliana, aparecendo, em maior ou menor grau, com temas indigestos, porquês sérios e realistas, e, por vezes, com situações risíveis que não deixam de subverter a seriedade que também integra a narrativa. São os casos das brigas e disputas físicas que relembram a figura do herói épico tradicional, irretocável guerreiro e estrategista, de honra e moral elevadas. Assim, o arquétipo heroico não deixa de ser também subvertido, tal como esclarece Miguel Real, afinal

Bloom é o homem pícaro, errante, nómade, nunca perde e nunca ganha, perde força de um lado, recupera-a de outro, metido em malabarismos sociais e encrencas, querendo uma coisa e recebendo outra, de novo continuando caminhar, sem certezas nem remorsos, não é perdedor nem vencedor (REAL, 2012, p. 170).

Apesar da caracterização da personagem Bloom ostentar traços tipicamente picarescos, isso ainda não é suficiente para ser considerado como um anti-herói, figura originada no romance espanhol, e que substitui o protagonista romantizado e perfeito, pelo “malandro” (CANDIDO, 1970). Bloom, de fato, quebra as regras sociais e vive de certa maneira à margem de uma conduta exemplar, ultrapassando a moralidade esperada. Mas, nem mesmo na premissa do universo ficcional gonçaliano, o heroísmo é possível, posto que “Bloom, personagem principal não é o Anti-Gama de 2010, porque para ser o anti-herói é preciso acreditar que o heroísmo faz sentido, mas para Bloom não faz sentido”, isto, porque Bloom é o “retrato do Ocidente prefigurado na personagem que não assume nenhum dos lados, é herói-anti-herói-aherói” (REAL, 2012, p. 170). Ou seja, o protagonista apenas absorve para si os desajustes de um herói pícaro, sem contrapor nenhum tipo de simpatia que o caracterize como uma espécie de herói mais realista, como seria o caso da figura do malandro.

Outro aspecto a ser problematizado encontra-se no fato de *Uma Viagem à Índia* trazer, pela paródia, a desconstrução subversiva de um dos cenários mais caros a *Os Lusíadas* de Camões: a reconstrução ficcional dos espaços da cidade de Calecute e da Índia. Na obra gonçaliana, estas se esfacelam para serem reedificadas. Semelhante a um todo maciço constituído pelo povo e sua cultura, durante séculos sob o escopo “ocidentalizante” do mundo europeu, a Índia representou o lugar de riquezas exuberantes e mistérios milenares, tão preciosos quanto as próprias especiarias que geraram um lucro avassalador para as frotas de Vasco da Gama, e, mais ainda, pela sua cultura tão diferente da do ocidente.

Não é segredo que o olhar estrangeiro sempre criou estereótipos acerca de outros povos, sobretudo, quando estes

surtem como uma invenção do ocidente (SAID, 1990). A Índia, neste contexto, sempre acumulou durante os anos alguns estigmas emblemáticos. Alguns deles dizem respeito a práticas sublimes de espiritualidade, como o Yoga, por exemplo, ou o Budismo, levando em conta a pluralidade cultural da região. Todas estas minuciosas construções identitárias – não só o herói como também os espaços ao seu redor – são demolidas e reedificadas pela inversão irônica. No canto VII, a chegada à Índia, tanto em Camões quanto em Gonçalo M. Tavares, é feita através de uma descrição minuciosa pelo narrador:

19

Na Índia os homens gritam muito. Existe no ar uma densidade humana abundante: o ar parece ser menos aéreo, há muitos encontros nas ruas para os raros encontros com a riqueza das histórias que velhos sentados em esquinas recentes contam às mulheres sensatas e aos turistas. Numa única rua, um continente aperta-se para que cada um possa vender o que tem.

20

Nas ruas, a tecnologia está menos desenvolvida que a magia, mas vende-se tudo? o comércio é uma experiência preliminar para qualquer outra vida; para o mesmo produto os burgueses fazem preços mais baixos que os místicos, só que estes pobres (que não chegaram a ser avisados). Os homens religiosos só se diferenciam dos comerciantes quando ocorre um incêndio – os religiosos são os únicos que se aproximam (TAVARES, 2010, p. 292-293).

Vale, aqui, resgatar o pensamento de Jean-Yves Tadié (1992) que, em *O romance do século XX*, desenvolve um conceito-chave para compreender uma das tendências das obras ficcionais novecentistas: as grandes cidades das tramas ficcionais deixam de ser mero pano de fundo da ação e tornam-se partes integrantes da obra, plenamente influentes na constituição das personagens e do enredo,

já que não são mais um reflexo da realidade; não mais uma *reprodução* do real, mas uma *produção*, um desvio. Segundo ele,

A cidade convoca também o percurso, com ou sem objetivo, diligência, ocupação ou passeio, dos indivíduos e das massas. [...] é o horizonte da ação, mas participa nela e torna-se agente. [...] A cidade é um “fora” que tem um “dentro” que tentamos atingir. Acolhe e afasta; e hierarquiza. Assim a descrição procura uma essência em profundidade, ou uma superfície a descrever, ou um sistema de valores[...] a literatura dá uma voz a esse silêncio e faz passar a cidade do mundo da função ao do sentido. É o romance que torna sensível não só a aparência (e trata-se da descrição), mas o sentido da cidade (TADIÉ, 1992, p. 128).

Levando a premissa acima em consideração, a *Viagem* de Gonçalo M. Tavares postula as imagens atualizadas pela sua visão particular e contemporânea da Índia, operando, portanto, um sentido outro para o seu espaço de viagem:

21

Na Índia, homens velhos que escutámos durante horas e julgávamos já eternos, levantam-se subitamente e começam a urinar em plena rua, para cima do lixo que cães, segundos antes, tentavam mastigar.

Respeito e nojo coincidem estranhamente no mesmo homem: o mundo não

é claro e depois escuro, o mundo, cada pedaço dele, é claro e escuro

E quando um místico urina com displicência ao nosso lado ensina-nos isso, e outras coisas (TAVARES, 2010, p. 293).

Não será possível pensar que, ao tomar conta também do cenário da cidade, a inversão irônica não operacionaliza as imagens, agora transcontextualizadas para o presente? Entendendo o espaço como uma constituinte essencial para a obra gonçaliana, e de seu Ethos paródico, a Índia, bem como a Calecute de Gonçalo M. Tavares parecem se movimentar também “da reprodução à destruição, e da destruição à metamorfose” (TADIÉ, 1992, p. 128).

Quanto à forma dos versos, também esta encontra-se subvertida. Gonçalo M. Tavares, no seu estilo próprio, não utiliza rimas, nem versos. Antes, aposta em formas reduzidas da prosa ao máximo valor estético de retenção do sentido, dando um aspecto espalhado para o texto e, ao mesmo tempo, fragmentário, se comparado à unicidade das oitavas camonianas da epopeica, extremamente sonorizadas. Talvez, por isso, a obra em foco acabe ganhando uma série de classificações, desde anti-épico do século XXI a romance sobre a melancolia contemporânea (LOURENÇO, 2010; REAL, 2012; TAVARES, 2018).

Se, até aqui, o Ethos paródico, constituído pela inversão dos quadros imagéticos, das tramas, dos arquétipos heroicos, do enredo e das formas, foi discutido, é também aceitável considerar a inversão conceitual da “viagem iniciática” (MACEDO, 2012), tão cara a *Os Lusíadas*. Sobre esse aspecto, assevera Helder Macedo:

Um poema épico tende a significar, como discurso de segundas intenções, um percurso espiritual, uma viagem iniciática personalizada num herói. E há um esquema básico subjacente a toda a viagem iniciática, o qual por sua vez corresponde a uma magnificação da forma cristalizada nos ritos de passagem. Esse esquema define três momentos fundamentais: a chamada, a viagem propriamente dita, e o regresso. Depois de ter reconhecido a chamada à aventura (e recusá-la seria indicar um processo inverso de autodestruição) o herói separa-se do mundo familiar da comunidade a que pertence e parte para o mundo desconhecido (MACEDO, 1980, p. 33-34).

Seguindo o raciocínio do ensaísta português, a viagem iniciática pressupõe que o herói confronte obstáculos durante seu percurso pelo desconhecido, e que estas provações ocasionem uma mudança espiritual, cuja renovação do espírito seja a apoteose do triunfo. Concretizado após desafiar a si mesmo e superar-se, é, no momento de retorno à casa, que o herói se consagra, sendo sua triunfal vitória o novo estado em que se encontra, único motivo que justificou sua ausência. É, enfim, por mares já navegados e rotas conhecidas que a sublimação do peito lusitano é frustrada

cabalmente. O herói, como é chamado ironicamente Bloom, nada aprendeu, em nada mudou ao deparar-se com obstáculos. Ao fim da trama, o leitor constata que Bloom, em retorno da Índia, não trouxe nada que já não soubesse, ou, conforme adianta o narrador, logo no Canto I: “levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto” (TAVARES, 2010, p. 28).

De volta a Lisboa, Bloom entrega sua mala a um velho que “talvez não sabia ler”, que passava pela rua. Dentro, encontrava-se o épico hindu *Mahabarata*, roubado em contenda com o falso guru Shankra, e mais dois livros, os quais Bloom carregava por todo o trajeto: as *Tragédias*, de Sófocles, e uma edição das *Cartas de Lucílio*, de Sêneca. Depois de entregues os pertences, exceto o rádio defeituoso do pai que mantinha no bolso, e que “nem com a viagem voltou a funcionar”, o herói sobe a uma ponte com a intenção de saltar para a morte. O que o impede é a figura de uma bela mulher, que sorri e lhe lança um convite: “Não quer conversar?”. Encolhendo os braços, Bloom desce e a acompanha. E o romance, que nunca se fecha, cessa a narrativa na estância 156 do Canto X, da seguinte maneira: “mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom, o nosso herói” (TAVARES, 2010, p. 452).

Interessante observar que a ideia do encerramento do ciclo de uma *viagem iniciática* jamais se completa no romance. Ao fim, não há a apoteose que consagra triunfo algum. A Ilha dos Amores, que marca o início do regresso e uma gratificação divina no épico camoniano, transformou-se num encontro entre Bloom, Jean M. e Anish (personagem que vem da Índia, movida pela simpatia a Bloom), e mais três prostitutas parisienses, sendo uma delas assassinada pelo próprio Bloom, no canto X. Não há, ao menos, o legado metaforizado pela trajetória do herói, representante de um povo que traz algo de positivo ou novo. Como já assinalado, o legado é um completo “vazio”, é “[...] a ausência de uma razão para Portugal perdurar” (REAL, 2012, p. 169), metaforizado numa personagem e sua trajetória. Enfim, a inércia no tédio, a frustração dos seus objetivos e a dura realidade do vazio existencial da vida impedem que Bloom se consagre como um “herói” que retorna vitorioso. Não há para onde fugir. Sua ausência não teve um

propósito justificado, e sua viagem à Índia não lhe trouxe uma coroa de louros².

A viagem e as ações de Bloom reinscrevem os significados que podem ser extraídos de *Os Lusíadas*, como a fé em alta estima e o império. Por outro lado, se a personagem se contradiz, tais valores, por outro, ainda são por ele carregados na oposição que faz seu tom melancólico, pessimista, niilista, crítico, ácido, jocoso e devidamente irônico. Nota-se, assim que, a fim de subverter o “epicismo glorioso do Tudo de Camões” (REAL, 2012, p. 169) – onde o *Tudo* pode ser exemplificado pelo ganho do *status* e da moral para Portugal, através dos valores intrínsecos aos “barões assinalados” (CAMÕES, 2015, p. 17) –, em seu lugar, Gonçalo M. Tavares recorre a um “epicismo sombrio do Nada” (REAL, 2012, p. 169), onde o país, assim como o resto da Europa, já não pode ser salvo pelo Oriente da decadência contemporânea que assola as civilizações do mundo.

É na inversão irônica, inerente à paródia (HUTCHEON, 1985), que Gonçalo M. Tavares reinventa um outro cânone para si. Traçando itinerários de voos e escalas em países europeus, há uma atualização drástica na forma de se viajar. Todos os perigos e as intempéries do mar são substituídos por poltronas confortáveis dos vagões e dos aviões, assim como as questões e os problemas mundiais contemporâneos, temas recorrentes para o autor, como, por exemplo, a guerra, a tristeza, a violência, o poder, as desigualdades sociais, entre outros, aparecem no lugar dos tradicionais excursos do poeta. Fico a me interrogar, portanto, se tais recursos não poderão ser lidos na esteira do pensamento de Linda Hutcheon, posto que, segundo ela, na paródia, com sua irônica transcontextualização, “está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia” (HUTCHEON, 1985, p. 48), o que relativiza o passado paralelamente em detrimento do presente.

Não estou a dizer que Camões não ousou tecer críticas à sociedade, mas penso que a inversão irônica é inerente à *repetição*

² Conhecida gratificação da Antiguidade greco-romana, dada a vencedores de provas atléticas e militares, que regressavam vitoriosos após as suas batalhas.

com diferença, exatamente por justapor o reconhecível e o novo, e este, por sua vez, também tece suas críticas, mas articulando-as na sua contemporaneidade. Porque se apropria de *Os Lusíadas*, fazendo uma colagem do que lhe apraz do legado expresso pelo épico, e o “trancontextualizando” à sua maneira para o presente, à luz do pensamento de Miguel Real (2012), acredito que *Uma Viagem a Índia* assume um lugar definitivo no novo cânone da ficção portuguesa contemporânea, ao reinventar a própria tradição.

Parece correto afirmar que, enquanto reinvenção do cânone, *Uma Viagem à Índia* norteia a estrutura do projeto literário de Gonçalo M. Tavares, pois, de fato, a obra reúne vários dos temas abordados por ele nos seus romances, somando outros que compartilham suas temáticas. Assim, com situações dramáticas e reflexões filosóficas acerca da humanidade do século XXI, *Uma Viagem à Índia* serve como um texto validador do realismo filosófico racional de Gonçalo M. Tavares, sobretudo se encarado como amálgama de suas obras (REAL, 2012). Em meu entender, o texto em foco ocupa um lugar relevante, na releitura que opera de *Os Lusíadas*, e se dá a tarefa de cantar o panorama português da contemporaneidade num estilo próprio. Retrospectivamente, sua ênfase épica alicerça seu universo ficcional, porque o contém, como nenhuma outra obra (sua) pôde fazer.

Este contexto literário muito bem estruturado constitui o novo cânone em construção da literatura portuguesa contemporânea, já que, segundo Miguel Real, Portugal viveu no início do XXI,

[...] uma verdadeira época de ouro, tanto em quantidade como em qualidade, de certo modo semelhante as décadas de 50 e 60 do passado século, instaurador do atual cânon romanesco português. [...]. Nas últimas duas décadas emergiram novos autores, novos estilos, novos campos lexicais e semânticos, refletores de novos costumes, e novas construções narrativas [...] que não se revê já no habitual cânone (REAL, 2012, p. 161).

A partir dessa perspectiva, a não correspondência direta entre o cânone e os novos escritores implicou na busca de uma renovação

nos primeiros dez anos de século XXI. Apesar da emergência dos autores e da inovação dos temas, na primeira década do século XXI, não houve uma série de rupturas formais com a tradição literária, entretanto, essa não ruptura não exclui o fato de que existem diferenças “manifestadas fundamentalmente através de um fortíssimo aprofundamento das formas e dos conteúdos dos romances publicados ao longo da década de 1990” (REAL, 2012, p. 161).

Assim, Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto, João Tordo, Pedro Guilherme-Moreira, Jacinto Lucas Pires, Nuno Camarneiro, David Machado, Afonso Cruz e Joana Bértholo, entre outros, são escritores da cena contemporânea da ficção portuguesa, intensificada desde o período pós-Revolução de 1974, e que, compartilhando algumas características em comum, formam um grupo atual de escritores *cosmopolitas*, ou seja, que já não se identificam com o cânone português formado décadas atrás e nem com a limitação de um espaço circunscrito às fronteiras geográficas.

Segundo Miguel Real (2012), existem três características importantes que permeiam a geração de escritores do início do século XXI em Portugal. Elas são conhecidas como “internacionalização; pluralidade sem unidade; [e a já citada] necessidade de um novo cânone” (REAL, 2012, p. 197). Para esta novíssima geração de escritores, não há temas ou tabus a serem mantidos, pois “tudo vale literariamente – todas as ideias, todas as histórias, todos os factos – desde que resulte num texto esteticamente belo” (REAL, 2012, p. 184). Desta maneira, não há, como outrora, um “mecanismo transmissor” (CANDIDO, 2014, p. 25), um tema e uma linguagem que os reúna sobre o mesmo pressuposto estético ou temático (*unidade*), como fora, por exemplo, a literatura engajada politicamente do Neorrealismo português (1933-1974), período marcado, aliás, por um sentimento de compromisso literário para com o sofrimento de uma coletividade e que deveria ser transmitido pela arte (REIS, 2005).

A estes novos autores interessa muito mais a exploração de formas próprias de escrita (*pluralidade*), tecidas não a partir da configuração social ou de uma necessidade ditada pelo *status quo*,
MOSAICO, SJ RIO PRETO, v. 19, n. 1, p. 362-384

mas a partir do seu ponto de vista, de suas experiências, de seus traumas, seu gostos, anseios, desejos e medos. Eles encontram-se livres, portanto, para revisitar estéticas do passado, levando a experiência literária para além do seu tradicional campo, não postulando sua verdade como única. Nesse sentido, tem razão Miguel Real, quando afirma que “cada um vive para seu textos individuais, [...] desprezando por ventura inconscientemente, o passado da história da literatura portuguesa, reivindicando e recriando uma genealogia” (REAL, 2012, p. 186).

No meu entender, são autores que se encontram livres, seja da censura, seja do tempo e dos ecos da ditadura salazarista, e que escrevem para si, mas de forma *universalizante*, para o cidadão do mundo, saindo, portanto, de uma rota antes essencialmente regional e vinculando-se, agora, a um contexto global. Em conjunto, estes autores sintetizam-se numa única e abrangente característica que os aglutina: o “cosmopolitismo” (REAL, 2012), que pode ser entendido, *grosso modo*, como o fator principal que possibilita à ficção portuguesa contemporânea igualar-se em nível artístico e técnico a qualquer outra literatura estrangeira dentro e fora da Europa.

Importa-me, por fim, interrogar de que forma o romance português, nesta sintonia cosmopolita, entrou pelas janelas do mundo e tomou para si uma outra configuração identitária, levando-se em conta que a identificação cultural, para esses autores da novíssima ficção portuguesa, não mais está pautada numa ideia de unicidade em relação ao conjunto de fatores que definem a sua identidade cultural, e, portanto, a transcendem. Não se vendo mais naquele modelo de cânone do romance português, criado nas décadas de 1960-1970, cuja ênfase recaia, sobretudo, nas construções formais e conceituais da narrativa, Gonçalo M. Tavares cria para si, pela necessidade um novo cânone, o seu próprio cânone, “dirigido ao público global (sem mensagem), [...] por vezes o espelho amplificado de inconsciente lógico/ilógico do reitor do mundo” (REAL, 2012, p. 196).

Considerado, por Miguel Real (2012), como o mais “esdrúxulo” escritor português contemporâneo cosmopolita (assim o descreve o ensaísta), Gonçalo M. Tavares não se esquivava às

necessidades do seu tempo, por isso, o escritor português investe numa renovação, ao reinventar, em *Uma Viagem à Índia*, um *amálgama* de suas obras, ao mesmo tempo em que se debruça crítica e parodicamente sobre *Os Lusíadas*.

“Seus romances operam a refração do tempo e do espaço, evidenciando a decadência, não de uma região, de um país, de um continente, mas de uma civilização” (REAL, 2012, p. 196), assim afirma Miguel Real sobre Gonçalo M. Tavares. Coube-me, portanto, nessas breves reflexões, pensar o romance do escritor português nesse cenário do século XXI. Logo, Portugal e a Europa servem como pontos de partida para uma discussão que emerge desses espaços para conquistar outro: o da própria civilização. Não será essa aventura também uma viagem iniciática?

CRUZ, K. L. da. De paródias e de transcontextualizações uma leitura de *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 19, n. 1, p. 362-384, 2020.

**REINVENTION OF THE CANON: PARODY AND
TRANSCONTEXTUALIZATION IN *UMA VIAGEM À ÍNDIA*,
BY GONÇALO M. TAVARES.**

ABSTRACT: This article proposes a reading of the novel *Uma viagem à Índia*, by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, based on the observation of the incidence of parodic resources in its composition, in addition to the intertextual dialogue through the “transcontextualization” bias (HUTCHEON, 1989) of *Os Lusíadas*, by Luís Camões. The objective is, therefore, from these resources, to verify how Gonçalo M. Tavares contributes effectively to think not only another image of Portugal, but also of Europe itself.

KEYWORDS: Parody; Transcontextualization; Contemporary portuguese fiction; Gonçalo M. Tavares.

Referências bibliográficas:

AGUIAR E SILVA, V. M. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Colibri, 1999.
BERARDINELLI, C. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BLOOM, H. *O cânone ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Editora Objetiva. Brasil, 1995.

CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Organização; apresentação e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre, RS, Brasil. L&PM, 2015.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CORSI, M. Cícero. *A Metaficção nos Romances Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói*. *Rus. Revista de Literatura e Cultura Russa*, vol. 3, no. 3, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88703/91579>. Acesso em: 18 de julho de 2020.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LOURENÇO, E. Uma viagem no coração do caos (Prefácio). In: TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. Melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010, p. 5-16.

MACEDO, H. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes, 1980.

NOUSS, A. *Pensar o exílio e a migração hoje*. Tradução de Ana Paula Coutinho. Porto: Afrontamento, 2016.

REAL, M. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005, vol. IX.

SAID, E. W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TADIÉ, J-Y. *O romance no século XX*. Trad. Miguel Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

TAVARES, G. M. *Breves notas sobre a literatura-Bloom*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

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