

RESUMO / ABSTRACT

MEMÓRIA, PARÓDIA E INQUIETUDE. *DESMUNDO*, DE ANA DE MIRANDA E *UMA VIAGEM À ÍNDIA*, DE GONÇALO M. TAVARES

A partir da leitura comparatista, exploraremos a função da memória e da paródia nos textos *Desmundo*, de Ana de Miranda e *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, segundo a teoria filosófica de Walter Benjamin e Eduardo Lourenço. Ambos os textos incidem em olhares portugueses excêntricos – uma marginalizada e um aherói – que problematizam os Descobrimentos e redimensionam os elos intertextuais entre *Os Lusíadas*, *Iracema*, *Ulisses* de Joyce na perspectiva da revisitação irónica, de forma a reinterpretar o caos decorrente do choque de culturas no Brasil colonial, assim como o tédio e a derrisão na viagem do século XXI, sob o signo do esvaziamento de ética e do diálogo de Alteridades.

Palavras-chave: memória; paródia; viagem de decepção; tédio.

MEMORY, PARODY AND DISQUIET. *DESMUNDO*, BY ANA DE MIRANDA, AND *UMA VIAGEM À ÍNDIA*, BY GONÇALO M. TAVARES

Out of a comparative reading, the role of memory and parody will be explored in the texts *Desmundo*, by Ana Miranda, and *A Journey to India*, by Gonçalo M. Tavares, according to Walter Benjamin's philosophical theory of history, Eduardo Lourenço's thought. Both texts focus on Portuguese eccentric views - a marginalized female protagonist and a non-hero - that problematize the Discoveries and resize the intertextual links between *The Lusíads*, *Iracema* and Joyce's *Ulysses* from the perspective of an ironic revisiting, so as to reinterpret the chaos resulting from the clash of cultures in colonial Brazil, and also the tedium and derision that occur in the 21st-century journey, under the sign of the emptying of ethics and the dialogue on Alterity.

Keywords: memory; parody; journey of deception; tedium.

MEMÓRIA, PARÓDIA E INQUIETUDE. *DESMUNDO*, DE ANA DE MIRANDA E *UMA VIAGEM À ÍNDIA*, DE GONÇALO M. TAVARES

Celina Martins

Professora Doutora de Literatura Comparada da Universidade da Madeira, Funchal-Portugal
celi@uma.pt

De que vale um livro que não nos transporte além dos livros?

Nietzsche, *A Gaia Ciência*, aforismo 248.

Os textos *Desmundo* (1996) de Ana de Miranda e *Uma Viagem à Índia* (2010) de Gonçalo M. Tavares indagam as relações de portugueses em confronto com diversas culturas com as quais tiveram contacto. A viagem dos protagonistas inscreve-se em tempos de crise, explorando a memória sociocultural e histórica face às incongruências do eurocentrismo sob o signo da identidade raiz (GLISSANT, 1990, p. 23), assente em sistemas de pensamentos e valores dogmáticos. Miranda e Tavares constroem a viagem distópica dos Descobrimentos e da globalização do século XXI ao sublinharem a crueldade do homem. Ambos os textos sondam o eterno retorno do mesmo caos, se considerarmos as duas Guerras Mundiais, o nazismo, o estalinismo, as guerras do Vietname, dos Balcãs, do Iraque, os genocídios do Camboja, Ruanda, os ataques do terrorismo e a perene desordem dos fundamentalismos enraizados. Mas como narrar o caos ante o fim da arte de narrador, baseada nos *exempla*, provérbios, aforismos, após a degradação da experiência plena, a *Erfahrung*, na sociedade capitalista (BENJAMIN, 2002, p. 25)? Em alemão, o termo *Erfahrung* convoca a travessia – *Fahren* – e o perigo *Gefahr* – (BARRENTO, 2001, p. 53), transmitindo o empobrecer da experiência dos soldados emudecidos e dilacerados da Primeira Guerra Mundial, (BENJAMIN, 1992, p. 23). O testemunho é o ser que viveu uma experiência e a atravessou até ao final, tendo a autoridade para a contar. Mas ser testemunha no século XX é, também, consciencializar a impossibilidade de testemunhar perante o incomensurável do mal. O mal atingiu tal

magnitude que a experiência (*Erlebnis*) se substituiu à experiência comunicável e iluminante, transmitida pelo narrador. Face à fragmentação do saber, ao declínio das metanarrativas, ao desenvolvimento das tecnologias da comunicação e à vertigem da informação, geradas com a técnica do *videoclip*, que fragiliza as competências cognitivas, o escritor rearticula a clivagem entre o antes e o agora com o ofício maduro do pensar. O escritor joga nos interstícios entre o conhecimento da voz tutelar do narrador e o indizível reiterado em Auswitch, Hiroshima, Nagasaki. Situados na terceira margem do testemunho, Tavares e Miranda escavam o empobrecimento da experiência do narrador e recuperam vestígios como forma de aproximação com o passado. O escritor escava diversas camadas submersas e constrói seres de ficção através das quais se reelabora o testemunho como processo de arquivo inacabado e em devir. O arquivo em aberto é doado ao leitor, que lhe dará o renascer outro de sentidos, dado que a memória é a coexistência da des-construção e da re-construção intersubjectiva de um tempo experienciado.

Em *Desmundo*, transcontextualizar o passado consiste em desmascarar o facto de a História oficial ter transmitido somente o discurso dos vencedores, é abrir e sondar as várias fendas do não-dito. Lembrar é, por conseguinte, dar testemunho e voz aos excluídos. Em *Uma Viagem à Índia*, Tavares transpõe a epopeia de Camões de acordo com o desvio irónico de Joyce, salientando que o sentido do texto canónico se modifica à medida que é lido em novos contextos. Para Tavares, sondar as rupturas e fissuras é fazer radiografias da relação do homem com a sociedade, segundo o humor corrosivo, cuja postura ética é a consciencialização do declínio.

Em homenagem à memória literária, os textos tecem elos intertextuais com o cânone – *A Odisseia*, *Os Lusíadas*, *Iracema*, *Ulisses* – num jogo de apropriação e desmistificação criadoras. Em *Desmundo* e *Uma Viagem à Índia*, Miranda e Tavares reescrevem a partir do ponto de vista de uma subjugada e de um aherói. A ficção dos vestígios é a reconstrução textual do passado e do presente, capaz de suprir os silêncios da História, sondar as implicações do choque de mentalidades e a esclerose do pensamento. Em ambos os textos, a focalização incide em dois olhares portugueses através dos quais se critica a cegueira mental, existencial e cultural da condição humana. Três conteúdos-chave orientam o percurso comparatista: a representação dos imaginários sob o signo da disforia e da ironia, a desconstrução do cânone e a necessidade de reelaboração crítica em consonância com a poética da inquietude.

Em *Desmundo*, Oribela de Mendo Curvo é uma órfã pobre, marginalizada, que faz o itinerário de descoberta plural do Brasil, em 1551, após a fundação de Salvador por Tomé de Souza, o primeiro governador geral da colónia. É a voz narrativa que domina o texto fragmentário, dividido em dez breves capítulos, num longo monólogo, em primeira pessoa, que absorve as vozes dissonantes do regime colonial e mimetiza a linguagem arcaizante do século XVI, para conferir verossimilhança à metaficção historiográfica.

Bloom é a paródia do anti-herói Leopold Bloom do *Ulisses* de James Joyce. Em *Ulisses*, Bloom é um judeu segregado em Dublin que narra, segundo a desconstrução da *Odisseia* de Homero, dezoito horas de vida no dia 16 de Junho de 1904. É o arquétipo do homem comum, assaltado pela suspeita obsessiva de adultério, em constantes fluxos de consciência. *Ulisses* é a reinvenção da linguagem, que se declina em diferentes modulações irónicas com a epopeia homérica numa leitura carnalizante. Em inglês, o verbo “to bloom” evoca a semântica da florescência, o Bloom de Joyce é um desabrochar de flor, cujo aroma ácido se demarca da força e da astúcia míticas do herói Ulisses. Em Joyce, a amalgama paródica “*Bloomisses*” indicia a perda da sacralidade do mito enquanto força simbólica de redenção. Num processo de desconstrução ainda mais violento, Gonçalo M. Tavares faz de Bloom a “flor” da solidão e da mediocridade extremas, dado que é um artefacto metaliterário de amoralismo. Bloom é um palimpsesto que congrega traços do pícaro, o prosaísmo do homem banal, assim como a apatia e a alienação de Joseph Walser do romance negro de Tavares, *A máquina de Joseph Walser*. Marcado pelo niilismo ontológico, o Bloom de Tavares suscita a comicidade, o desassossego e a reflexão, em virtude do jogo irónico do narrador em terceira pessoa.

Eis, Bloom, em traços largos,
a apresentação da velha ironia
que por vezes utilizaremos para evitar
rir às gargalhadas, ou chorar (TAVARES, 2010, p. 38).

À semelhança do protagonista de Joyce, o aherói de Tavares realiza uma viagem circular cujo destino é a espiritualidade da Índia. O seu trajecto, contudo, manifesta a incoerência por realizar uma viagem longa de 2003 a 2010, utilizando o comboio, o barco e o avião sem lógica, pois parte de Lisboa, atravessa Londres, Viena, Praga, Paris em comboio e vai, finalmente, de Paris até a Índia em avião. Embora a lentidão do percurso, Bloom não encontra os seus próprios caminhos para entrar em comunhão com a essência de cada cidade europeia: é um viajante em desassossego. Todo o seu itinerário inusual busca tentar esquecer uma tragédia familiar e amorosa mediante a demanda de sacralidade. É uma viagem circular no plano psicológico, porque Bloom permanece acossado ao assassínio da mulher amada. Bloom viaja, por motivos de fuga, após ter cometido parricídio. O pai – John John Bloom – mandou matar a amada Mary Bloom numa reescrita d’*Os Lusíadas*, como se verá ulteriormente. No nível da estrutura do género, Tavares entrecruza ruínas da epopeia d’*Os Lusíadas* ao manter o mesmo número de cantos e estâncias, a técnica *in media res*, mas se desvia ao incorporar o verso livre e o travo da “epopeia” mediante a ironia, a derrisão e o sarcasmo. A grandiloquên-

cia da epopeia transforma-se no contracanto, que reúne aforismos, o microconto da tradição oral, o monólogo interior, o *fait divers*, a coloquialidade, o *nonsense*, as tautologias.

Em *Desmundo*, a jovem órfã é um ser amputado de laços afectivos, após o suicídio da mãe e o fracasso do pai que a despreza. Toda a repressão do Cristianismo, legitimada pelos mosteiros de freiras, exerce um poder disciplinador sobre o corpo e mente de Oribela, no dizer de Foucault (1972). A reconstrução ficcional de Miranda reinterpreta um episódio menor da História oficial: a importação de virgens brancas para as colónias para garantir a descendência portuguesa, segundo a carta de Manoel da Nóbrega a El-Rei D. João, que figura como epígrafe do romance. O projecto era travar a mistura entre os colonos portugueses e as índias. Num contrato de posse, Oribela é forçada a casar com o colono português, Francisco de Albuquerque, proprietário de terras e escravos, o que manifesta a subvalorização das mulheres à ideologia colonial e à impostura de preservar a pureza da cultura portuguesa no Novo Mundo.

Desmundo desmitifica a missão civilizadora dos portugueses no período dos Descobrimentos. Seduzidos pelo Oriente, os portugueses aventuram-se na busca do caminho marítimo para a Índia, sem terem realizado estudos coesos sobre o Novo Mundo das Américas antes do “Descobrimento” do Brasil. N’Os Lusíadas, Camões refere somente o pau-brasil no último canto (1978, estrofe 86, v. 138-141). Para Lourenço, o projecto imperial foi uma *robinsonada* – uma ficção pautada pelo irrealismo e os densos monólogos em que os Portugueses permaneceram num “estado de intrínseca fragilidade” (LOURENÇO, 1988, p. 25) sem terem criado a palavra e os actos fundadores com os interlocutores de diferentes idiosincrasias.

No plano da imagologia, nos séculos XV e XVI, a ideologia cristã propagou a utopia do Brasil como o Paraíso (HOLANDA, 1977), ainda possível num lugar recôndito, crença aventada por teólogos da Igreja de Médiã, os cartógrafos e navegantes europeus. Embora a natureza eufórica da mitologia renascentista impregnasse o espírito, os encontros de Américo Vespucci, Cristóvão Colombo e António Pigafetta com os nativos (DUVIOLS, 1993, p. 115) revelaram a complexidade de visões, os riscos do estereótipo do bom selvagem e as perplexidades perante a diferença dos índios. Em Miranda, o Novo Mundo não é o Éden, é apenas um rascunho de ficção que a mente sonhadora da adolescente Oribela interiorizou. O *locus amoneus* esvazia-se de solidez, dado que o percurso marítimo, territorial e existencial de Oribela é a contravisão do paraíso em que os sujeitos se anulam pela semântica da violência, a ganância e a discriminação. De forma semelhante aos negros forçados à viagem do desenraizamento no barco negreiro, Oribela é maltratada pelos marinheiros. Em terras brasileiras, à visão utópica dos livros se contrapõe o espaço da degenerescência. A sobrevivência do mais forte na selva e a conquista como negócio lucrativo instauram a desordem do “desmundo”. A emergência deste neologismo revela a impossibilidade da linguagem normativa de exprimir o negrume do caos vivenciado. Este vocábulo dissemina-se na prefixa-

ção negativa “des” ao longo do romance, de modo a sublinhar que o Brasil colonial é, de facto, a terra do mal e do exílio. Cada um se desfigura no alheamento: “Este mundo é um desterro e, nós, estrangeiros” (MIRANDA, 1996, p. 181). Ao invés do mito do Novo Mundo, sonhado por Colombo e propagado pelas monarquias espanholas portuguesas: “a História da América Latina é [...] objecto de predação sem grandes problemas de consciência. Sem sujeito da sua própria História”. (LOURENÇO, 2005, p. 15).

A narração de Oribela revela o rosto da decadência dos colonos, dado que eram os degredados da Metrópole: “[...] ladrões, chatins cobiçosos [...] almas penadas e os que queriam forçar as mulheres com desonestidade, matar, saquear casas” (MIRANDA, 1996, p. 22). Entre o medo da religião, assente na crença do pecado e o questionamento, Oribela constrói o olhar do contraponto: “Amém, amém, mas nada podia eu compreender do mundo e do céu, meu modo era esquivar e renegar” (MIRANDA, 1996, p. 12). É a partir da espoliação do seu corpo que se denuncia a ideologia religiosa, que associava a mulher ao pecado de Eva, tal como se evidencia nas primeiras ilustrações alegóricas do corpo feminino, que adensam o romance na perspectiva intersemiótica. O interdito do pai, a lei da punição, associa o acto do banho de Oribela à prostituição: “Meu pai mandava turvar a água do banho com leite para não ver o meu corpo de criança, uma vez alevantei da gameleira e ele me castigou com tantas vergastadas que verti sangue pela boca. Água nas mãos e na fuça, fidalga. Água no mais, puta” (MIRANDA, 1996, p. 43). A normatização do corpo feminino é, de igual modo, assegurada pela velha que tratava das órfãs. Cada movimento do corpo é domesticado de acordo com a submissão ao modelo androcêntrico:

Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turbante, seja trançado, não morder o beijo, que é sinal de cólera, nem fungar com força, que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realza, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que é ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá pá nem lari lará. Nem lengalengas nem conversas com vizinho, seja ele quem for, ou cigano, nem jogos nem danças de rua, nem olhar cão preto que pode ser chifrudo, deus te chame lá que ninguém te chama cá, temperar legume com sal, não apagar luz que alumia morto nem deitar as águas fora que é de judaísmo, não pedir favores nem pôr os olhos no vizinho nem o corpo na cama de outro, tem o esposo direito de acusar, para provar inocência a esposa deve lavar a mão num ferro de arado em brasa (MIRANDA, 1996, p. 61).

A relação de Oribela com Afonso Albuquerque pauta-se pela ambiguidade. Ela sente repulsa não só em virtude da sua fisionomia grotesca – “com poucos dentes, nariz quebrado, olhos tristes, pele rechacada, cabelos imundos” (MIRANDELA, 1996, p. 75) – como também pelo choque de mundividências

entre dois corpos dilacerados em descompasso. No entanto, quando ele a abandona e leva o filho, Oribela sente o medo da “orfandade”, ansiando o regresso. Segundo a releitura da *Tempestade* de Shakespeare, Afonso não é nunca o agente dominador, é um Próspero inferiorizado (Boaventura Santos, 2002, p. 74) que se instalou no Brasil, movido por fins lucrativos mas não evolui, porém favoreceu as relações de tipo colonial, após o fim do colonialismo. O tom paródico manifesta-se porque o nome do Vice-rei da Índia é destituído de monumentalidade. No Brasil, este Afonso de Albuquerque não consegue integrar-se como partícipe num espaço hostil. Ele é um excesso de vazio identitário, porque obedece aos padrões mercantilistas da colonização, transfere a sua voragem de terra no corpo da mulher objecto, imprimindo nele a posse, o estupro e o dogma do contrato marital, nutrindo um amor atormentado por Oribela. Apesar da autenticidade do seu sentimento voraz, a jovem reage como força centrífuga de dúvida e resistência. Oribela é o corpo carenciado que narra o caos colonial em busca da libertação das amarras do lugar do não, tentando regressar a Portugal. Na terceira fuga, Oribela envolve-se com o mouro Ximeno Dias, representando o cruzamento de duas religiões consideradas intransponíveis pela ideologia colonial. Inicialmente, Ximeno é o feiticeiro, a imagem de Satã sob o influxo da educação cristã, o infiel que suscita em Oribela a culpa do adultério. *Desmundo* reactualiza todos os preconceitos contra o mouro que se propagaram desde as invasões mouriscas na Península Ibérica. No entanto, o mouro é a fé autêntica em contraponto com a impostura do Cristianismo. À medida que a relação se aprofunda, Ximeno torna-se o mediador da Alteridade, que faculta a Oribela a consciência da sua cosmovisão estagnada e a *agnoresis* do seu corpo enquanto sede de conhecimento e libertação da sexualidade. Ao invés dos modelos parodizados dos colonos e do marido que a enclausura, Ximeno é o mercador e navegador, que lhe dá a liberdade, ajudando-a a sondar o mistério e a demanda do saber:

E se conhecer o mundo pelo homem é verdadeiro ou falso, disse ele. Pouco importa sejam verdadeiros ou falsos as hipóteses, a fé, o cálculo, desde que descrevam e reproduzam o que têm de existência, que eu não temesse as contradições. E perguntei se o sonho era verdade ou mentira. O sonho é como uma estrela sombria, de natureza tenebrosa, um longo inverno, mas onde se podem avistar coisas admiráveis que nossos olhos abertos não podem mostrar. E onde ficava o mundo dos sonhos? O mundo dos sonhos ficava dentro de nós? Isso ele disse não saber, disse não saber tudo, saber quase nada (MIRANDA, 1996, p. 173).

Desmundo desconstrói a falácia da pureza étnica e cultural e sublinha que as culturas nunca são unitárias, nem dualistas: as culturas transformam-se em articulação com contingências, tensões e cruzamentos imprevisíveis. Os retratos dos colonizadores e dos colonizados, segundo o olhar de Oribela, distanciam-se do maniqueísmo, dado que todos os sujeitos foram afectados por relações de força desi-

guais, marcadas por ambiguidades e contradições. Miranda parodia o mito de gênese do sujeito brasileiro, segundo a leitura romântica de *Iracema* (1865) de José de Alencar, fundador do indianismo, que reescreve o romance histórico de Walter Scott e o exotismo de René de Chateaubriand. A índia Iracema – anagrama de América e imagem da natureza exuberante – apaixona-se pelo colonizador português, gerando um mestiço. Antes de morrer abandonada, Iracema entrega o filho, Moacir, ao pai para ser educado, de acordo com os princípios cristãos na Europa. Em *Desmundo*, a mãe branca, portuguesa e órfã perde o filho. O pai é um mouro, representando a minoria discriminada, que participou na formação do Brasil, mas foi rasurada pela História hegemônica. A decadência ética de Albuquerque revela-se ao manter uma relação incestuosa com a própria mãe, gerando Viliganda, a menina deficiente mental. Ao descobrir o adultério de Oribela com o mouro, Albuquerque foge com a criança, abandonando-a na fazenda. Na busca vã de apagar o passado, Oribela decide queimar tudo, mas é marcada pela tatuagem da disforia à semelhança de Bloom. Desajustado, Albuquerque parte do fim do mundo. Por ironia, a genealogia tradicional dos colonizadores, sacralizada pelo contrato matrimonial e pelo poder político-religioso, é um fracasso. *Desmundo* inverte a épica da formação do povo brasileiro e deixa em aberto a hipótese onírica do filho mestiço de Oribela regressar no colo de Ximeno no último capítulo, desfazendo os preconceitos contra os mouros, apagando a Lei patriarcal portuguesa e afirmando ser a viagem de denegação d’*Os Lusíadas*. Por ironia, Miranda põe em xeque os estereótipos da brandura dos costumes, o idilismo, a imagem euforizante da cultura portuguesa e a necessidade messiânica para qual se sentia vocacionada, sem tentar explorar e aprofundar a Alteridade do outro.

Em contraponto à História dos vencedores, Miranda celebra a voz telúrica da índia Temericô ao reescrever a ficção submersa dos deserdados das Américas. O texto preenche o vazio em volta do índio, o grande ausente da sua própria História. No primeiro encontro, Oribela verifica a diferença da escrava no uso da linguagem, na forma autónoma de mover o corpo e na capacidade de interagir, proporcionando o saber telúrico, que ensina a Oribela a falar tupi, a interiorizar a seiva de cada forma da natureza numa errância de paciência, reciprocidade e autognose: “Faz frio, faz calor, faz lua, chove e um dia ela disse, [...] Fugiste à toa, sem necessidade. Que nunca se podia fugir de nada que estava dentro de nós [...]” (MIRANDA, 1996, p. 127). É, precisamente, este saber que Bloom não consegue perscrutar com distanciamento, incapaz de curar o mal que o aturde.

Miranda dinamita os estereótipos associados aos índios como *tabula rasa*, insiste na sua comunhão com a terra e introduz a noção de antropofagia, sem pormenorizar o significado do ritual, que será vector matricial para a fundamentação do Modernismo brasileiro. A ligação imprevisível entre ambas as mulheres, embora de estatutos desiguais, concretiza a identidade-rizoma (GLISSANT, 1990, p. 23), a única relação transversal de reciprocidade entre Alteridades consentidas, que ultrapassa o medo e a

discriminação para dar lugar ao sonho de irmandade de etnias como força de mudança na desolação colonial. *Desmundo* afirma a possibilidade de as mulheres discriminadas reconstruírem a pátria das afinidades, salientando que o Brasil colonial foi o lugar da miscigenação conflituosa entre América, África e Europa, contrariamente à política da colonização na América do Norte que marginalizou os índios, rasurando-os completamente.

Ao invés deste único lampejo de utopia em *Desmundo*, o texto de Tavares é atravessado pelo contracanto irónico como sabotagem do pensamento ocidental. *Uma Viagem à Índia* instaura o jogo de emulação e de dissimetria com *Os Lusíadas*. No plano discursivo, Camões celebra a aventura dos portugueses como herói colectivo e a temeridade de Vasco da Gama é dignificada por ser o aventureiro favorecido pela deusa Vénus cada vez que Baco interfere para travar o périplo. A epopeia e o heroísmo de Camões inscrevem-se na esteira de Virgílio ao serviço do sistema de valores, que legitimam a missão civilizadora contra os Mouros. Em Tavares, já não há espaço para os heróis colectivos nem feitos de grandiosidade individuais, os deuses são as máquinas da ciência e as multinacionais da economia. No percurso pelas cidades da Europa, os “monólogos” de Bloom com o inglês Thom C. e o parisiense Mr. Jean sublinham que a Europa é uma vasta gaiola da tecnocracia em que a cultura foi votada à derrisão. Para Bloom, a frase de Platão “não entre aqui quem não souber geometria”, seria o cartaz ideal para a entrada de um bordel (TAVARES, 2010, p. 57). O dinheiro é a “nova Bíblia de página única e bem mais fácil de ler” (TAVARES, 2010, p. 81). A futilidade é o conceito-motor, pois “a alegria é transitória”, embora se organizem bailes enquanto que na Índia ainda se medita (TAVARES, 2010, p. 122). O rádio – sinédoque da arte da integração – permanece avariado em todo o itinerário. É o único legado de dignidade, que Bloom recebera do pai, mas já não emite música, porque triunfa o ruído que abafa os versos dos poetas esquecidos, assim como as metrópoles europeias são apenas “casas grandes em que as janelas servem para insultar/ os outros” (TAVARES, 2010 p. 132). Se a música ultrapassa a dualidade significado-significante, se é a arte que expressa o sentimento oculto e informe de todas as coisas, se a música fala o incomensurável que não cabe na palavra, o texto de Tavares revela a impossibilidade da melodia e o lirismo dos versos de Camões como género no nosso século, por ter desenvolvido o mal com teorias e investigações estruturadas com consequências devastadoras no plano da integridade. O rádio avariado é a anulação da transcendência e a metáfora do desacerto do mundo: o homem deixou atrofiar o ouvido interior e sucumbiu à tagarelice.

O percurso na Índia, como era de prever, é a experiência do desencanto. Bloom descobre no mestre Shankra um farsante, tal como fora pronunciado na epígrafe liminar de Kafka, que abre o antipoema, insistindo na inacessibilidade das portas e na deriva. A intertextualidade com Kafka é fundamental, pois os seus contos, parábolas e romances inacabados profetizaram a burocratização do pensamento e a bestialidade da civilização, que se acentua nesta aleatória viagem à Índia. Para o desconcerto

de Bloom, Shankra propõe-lhe a troca *das Cartas a Lucílio*, de Séneca, as tragédias, de Sófocles pela edição antiga do *Mahabarata*, destituindo a densidade da sagesa dos textos fundacionais. Mas esta proposta é uma armadilha, dado que Shankra rouba os livros de Bloom com a ajuda de dois ladrões. Por sua vez, Bloom rouba-lhe o colar de ouro. Ávido pelo instinto ludibriar e vencer o outro, Bloom negoceia recuperar os livros e Shankra devolve-lhe os três livros trivializados como mera transacção. Bloom não faz nunca incursões nos ritos sagrados, cede ao medo “está numa cova escura/ e apertada/ curvado sobre si mesmo como um lobo/ que tem medo” (Tavares, 2010, p. 370). Sem ter aflorado o espírito da Índia, Bloom guarda o *Mahabarata* como a pertença do homem mais medíocre. Nunca lê a epopeia durante a sua viagem de regresso à Europa, o seu conteúdo já carece de sentido.

Paradoxalmente, Bloom sai “aliviado” da Índia por ter preservado a sua natureza materialista. Com ironia, Tavares abre o abismo da vacuidade: nenhuma odisseia, nem as metanarrativas, nem os mitos de redenção, nem o Oriente, nem o Ocidente conseguem “travar o falhanço intelectual e espiritual” (TAVARES, 2010, p. 374). O Oriente cessou de ser o *axis mundi* da religiosidade, dado que o mal e a avidez economista também se alastram nas culturas orientais. A não-viagem de Bloom mina a dicotomia materialismo (Ocidente) e espiritualidade (Oriente). Citar as *Cartas a Lucílio* de Séneca revela um duplo jogo: por um lado, reactualiza, em contraponto com Bloom, a ataraxia do sábio, o estoico que controla o torvelinho das paixões, capaz de se concentrar e se abstrair do ruído das multidões e da diversão no valor atribuído por Pascal. Por outro, Tavares introduz o jogo metaficcional, dado que o livro de Séneca é uma das suas referências paradigmáticas do fazer literário, baseado na solidez de um projecto literário, articulado em diferentes séries (*O Reino, O Bairro, Canções, Enciclopédia, Bloom Books, Poesia, Estórias, Teatro, Arquivos, Investigações*) desde a juventude, revelando o talento de um escritor, capaz de se reinventar em diversos estilos na senda cepticismo pessoano.

Ao invés do sábio, Bloom se dispersa por estar alienado pela tragédia do parricídio e não ter um projecto de formação. Bloom só mantém o perfil de Jano voltado para o passado por nunca se ter desligado da obsessão da perda da amada. Ele não se adentrou na experiência de luto enquanto trabalho de libertação (FREUD, 2002, p. 145-171). A grande ironia de Bloom é ter viajado com dois livros matriciais da tradição greco-latina, que lhe permitiriam investigar, de modo terapêutico e erudito, a sua experiência de dor, sem a necessidade de sair da Europa. Tal como *Édipo Rei* de Sófocles, Bloom “cega” o olhar mental perante os livros e a sua tragédia, iludido na miragem do espiritual assente em fontes exteriores. Ironicamente, chegou cansado à Índia: “sem poder discernir na perfeição” (TAVARES, 2010, p. 352).

Se em *Desmundo* o amor e a mestiçagem imprevisível entre uma portuguesa e um mouro é uma hipótese configuradora da cultura brasileira, o texto de Tavares dessacraliza toda a crença no amor e na amizade, denegando a filiação numa determinada tradição estética. A violência atávica do pai planeia a

morte da amada por ser de origem inferior. O filho Bloom comete parricídio com um punhal, manda matar os algozes numa reescrita livre do canto III d'Os *Lusíadas*, referente à trágica paixão de D. Pedro por Inês de Castro. Se no poema camoniano, Inês é immortalizada como a rainha após assassinada, Mary Bloom é a recordação obsessiva que só gera o desejo de vingança. As relações de Bloom com os interlocutores são somente intensidades efêmeras, que se pautam por diálogos de surdos, equívocos e o definitivo distanciamento, quando a mesquinhez se torna intolerável.

Em Tavares, não há revitalização da cultura portuguesa por via da filiação nem intercâmbio intercultural através da viagem. Bloom é um *flâneur* rebaixado que revisita por duas vezes Paris. No entanto, o núcleo cultural de várias vanguardas do século XIX e XX, vinculado à imagem do amor no imaginário literário, artístico e turístico é destituído de valor. Com ironia e provocação, Tavares recontextualiza a Paris do século XXI como a “Ilha dos Amores” d'Os *Lusíadas* em que as deusas Tétis e as ninfas na ilha encantada, concebida por Vénus, celebram as façanhas dos Portugueses, dotados de atributos divinos, abolindo o espaço, o tempo e a morte. Ao contrário, em Tavares, as ninfas se transformam em prostitutas numa orgia de pacotilha. A desmistificação acentua-se quando Bloom mata a prostituta, sem nenhum escrúpulo, acumulando a “mesquinhez absurda” (TAVARES, 2010, p. 137). Ao regressar a Lisboa, Bloom cessa de sentir o ímpeto sexual, remetendo para a impotência do Bloom de Joyce, quando o seu sexo é uma “lânguida flor flutuante” (JOYCE, 1986, p. 71, nossa tradução) no momento do banho associado à masturbação e ao possível regresso ao útero.

Bloom é invadido pela viscosidade do tédio, que já o habitava antes de encetar o périplo. A viagem circular foi apenas a migalha de uma ficção. Fica o vácuo que nada redime, pois o fim do itinerário tem como escala terminal: a melancolia do século XXI que tudo devora. Trata-se da melancolia plurissignificativa que acumula vestígios da memória artística. É a *bylis negra* sob os traços saturnianos da gravura *Melancolia I* de Dürer, associada “à contemplação que investiga o centro das coisas singulares e leva a compreensão das mais profundas verdades” e “à acédia, a indolência do coração” (BENJAMIN, 2004, p. 163 e p. 166). Como não se dedica a nenhuma obra que o tornem um *homo faber*, Bloom carrega a acédia do anjo melancólico: no fim da viagem, ele olha o abismo, permanece no ensimesmamento em virtude da sua inércia diante das tentativas vãs que nem a técnica, a ciência, a religião resolveram. Simultaneamente, trata-se da melancolia exacerbada do *spleen* de Baudelaire, contrariado face ao progresso, que atrofia a cidade de Paris do século XIX. No entanto, Bloom é um *flâneur* em estado de excitação, que transforma o nada em acréscimo de nada. É a náusea do protagonista Antoine Ronquentin de *La Nausée* de Sartre face a uma sociedade economicista que tudo controla, desestabiliza e transforma em lógicas de lucro e avalanches de desemprego e pobreza. É o nada que não capta a complexidade dos múltiplos mundos dentro do nosso universo contemporâneo. Por isso, Bloom acentua

a incomunicação através da violência herdada. É a melancolia do criador do século XXI face à engrenagem mercantilista e à onnipresença mediática que relega a literatura ao acessório, fútil e descartável. É o nada face à desvitalização dos textos fundacionais: o discurso revolucionário, comprometido e iniciático foi asfixiado pelo fim das utopias e o progresso tecnicista, que fomentou a engenharia de fazer morte, banalizando-a. É o nada que mutila todo o sentimento trágico, sem permitir o ritual da dor e da catarse, necessários ao desvínculo do passado como trauma e fuga irreal. É o vazio da filosofia, o nada do saber adulterado pela cultura de fachada e o esquecimento da poesia como contra-saber. É o nada do homem medíocre, incapaz de descobrir dentro de si o sol da transformação. É o vazio do colapso das ideias que giram em torno do corpo de Bloom que não sente a fome de espanto desde o primeiro canto do texto, denegando a capacidade redentora, recriadora e transformadora da memória.

Já não há terra secreta, os catálogos de viagem cobrem, com mapas pormenorizados 90% dos segredos. Os heróis vieram directamente das lendas para os parlamentos: reúnem-se para invadir uma folha de papel com palavras duríssimas (TAVARES, 2010, p. 442).

Reiterando o eterno retorno do mesmo de Nietzsche, Bloom regressa a Lisboa, aproxima-se da mulher que murmura uma réstia de conversa: “Mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de/Bloom, o nosso herói” (TAVARES, 2010, p. 456).

Da leitura cruzada, ressalta a necessidade de repensar a poética da inquietude criadora. O texto de Ana de Miranda é um arquivo transtemporal, que investiga o período de formação do Brasil, desestruturando a visão monolítica e instaurando a dinâmica da mestiçagem dos mitos, crenças e práticas do século XVI. A contravisão da colonização institui uma nova prática do olhar, que se alimenta das ambivalências e ambiguidades encenadas na ficção, convidando os leitores brasileiros e portugueses a realizarem uma leitura partilhada da História como forma do devir num processo constante de articulação de sentidos. Miranda incentiva o leitor a construir a sua leitura alternativa, penetrando nas múltiplas vozes e discursos ambíguos, que envolvem os imaginários culturais em confronto. Estruturar a poética da inquietude implica investigar os contributos de *Desmundo* assim como a adaptação cinematográfica (2003) de Alain Fresnot em correlação com *Uma Viagem à Índia* num exercício comparatista em vozes dialogantes, facultando aos investigadores e leitores brasileiros e portugueses o enfoque plural dos vários silêncios, discursos e subversões, que desmistificam o dogmatismo e falam do tempo

do fim. Fim de uma leitura passadista, vinculada ao culto místico e mítico de uma lusitanidade anacrónica. *Desmundo e Uma Viagem à Índia* são propostas de leitura do mundo intersticiais, capazes de desestruturar os posicionamentos absolutos, atentas às contradições e às tensões dos espaços fluidos em que se tece o hibridismo cultural. Se a partir do Modernismo, o imaginário brasileiro se autonomizou para construir e afirmar a especificidade e a riqueza da cultura, literatura e pensamento e se a literatura portuguesa dessacraliza a epopeia camoniana desde a década dos anos oitenta do século XX num movimento de renovação identitária (cf. *As Naus*, de António Lobo Antunes), *Desmundo e Uma Viagem à Índia* falam da necessidade de se “rever toda essa teia imaginária, hipócrita e nula nos seus efeitos, que se acoberta sob o rótulo de relações culturais entre Portugal e Brasil” (LOURENÇO, 1999, p. 144). E se Pessoa figura na epígrafe do pórtico de *Desmundo* é para suscitar “uma viagem para Fora” do familiar e do exótico na voz de Álvaro de Campos. Trata-se da viagem para fora dos preconceitos e da abstracção generalizantes, é um caminhar entre o uno e o diverso, o local e o universal, um caminhar a dois, abrindo-se à terceira margem da mútua autognose em que o Brasil tem de fazer um percurso de *anamnese* terapêutica para entranhar o legado português no sentido de transculturação e transmutar a etapa do parricídio de Portugal em rios de confluência produtiva.

Na linha de Kafka, Musil, Vergílio Ferreira, a escrita de Gonçalo M. Tavares gera a poética da inquietude existencial e intelectual, na medida em que a não-viagem de Bloom é o grau zero do heroísmo, porque as acções, atitudes e discursos se esvaziam de sentido ético, tornando-o o demolidor de toda a redenção. O antipoema salienta o desassossego, porque todos esquecemos o interrogatório da Esfinge de Sófocles, acomodamo-nos à resposta do niilismo e somos incapazes de formular as perguntas transformantes para deter a definitiva transformação do ser humano em autómato do tédio. Ambos os textos falam de olhares de inquietude – Oribela e Bloom – seres sem lugar, sem mundo, sem comunidade, dado que o Poder, o Preconceito de Medusa os confinou ao “desmundo” e ao enclausuramento nos limites da experiência de vida pouca.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1991.

BARRENTO, João. *Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa: Livros Cotovia, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Amélia Cruz et al. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

- _____. *Origem do drama trágico barroco alemão*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. de António José Saraiva. Lisboa: Figueirinhas, 1978.
- DUVIOLS, Jean-Paul. “Apuntes de arqueologia literária”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina, palavra, literatura, cultura*. Campinas: Unicamp, 1993. p. 111-122.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'Âge Classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*. Trad. de Jean Laplanche e J. B. Pontalis. Paris: Gallimard, 1986. p. 145-171.
- GLISSANT, Edouard. *La poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Nacional, 1977.
- JOYCE, James. *Ulysses*. New York: Random House Inc, 1986.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.
- _____. *A nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- _____. *A morte de Colombo. Metamorfose e fim do Ocidente*, Lisboa: Gradiva, 2005.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SANTOS, Boaventura de Sousa “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, *Luso-Brazilian Review*, 2002, nº 39, v. 2, p. 9-43.
- TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia. Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Lisboa: Caminho, 2010.

