

Marcelo Lachat
Maíra Ribeiro Maximiano dos Santos

OS LUSÍADAS E UMA VIAGEM À ÍNDIA: ENTRE POESIA E HISTÓRIA

RESUMO

Em busca das histórias (e não da História) inseridas nos diferentes tempos em que se inscrevem *Os lusíadas* (1572), de Luís de Camões, e *Uma viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares, configura-se este artigo, incapaz de atualizar a epopeia camoniana que hoje consiste em uma assombrosa ruína letrada do século XVI e que perdura na obra de Tavares somente como estrato recoberto de paródia, de ironia e de melancolia contemporânea. Entre *Os lusíadas* e *Uma viagem à Índia*, propõe-se este trabalho – não como ponte, mas como abismo, no qual se dissolvem poesia épica e história.

Palavras-chave: *Os lusíadas*. *Uma viagem à Índia*. Poesia e história.

THE LUSIADS AND VOYAGE TO INDIA: BETWEEN POETRY AND HISTORY

ABSTRACT

In search of the histories (not of the History) inserted in the different times in which are inscribed *The lusiads* (1572), by Luís de Camões, and *Voyage to India* (2010), by Gonçalo M. Tavares, we configure this paper, incapable of updating the Camonian epic that today consists of an astonishing sixteenth-century literate ruin, which lasts in Tavares's work only as a stratum covered with parody, irony and contemporary melancholy. Between *The lusiads* and *Voyage to India*, we propose this paper – not as a bridge, but as an abyss, in which the epic poetry and the history are dissolved.

Keywords: *The lusiads*. *Voyage to India*. Poetry and history.

LOS LUSIADAS Y UN VIAJE A LA INDIA: ENTRE POESÍA Y HISTORIA

RESUMEN

En busca de las historias (no de la Historia) insertadas en los diferentes tiempos en que están inscritos *Los lusiadas* (1572), de Luís de Camões, y *Un viaje a la India* (2010), de Gonçalo M. Tavares, se configura este artículo, incapaz de actualizar la epopeya camoniana que hoy consiste en una asombrosa ruina letrada del siglo XVI y que perdura en la obra de Tavares sólo como estrato recubierto de parodia, ironía y melancolía contemporánea. Entre *Los lusiadas* y *Un viaje a la India* se propone este trabajo – no como un puente, sino como un abismo, en el que se disuelven la poesía épica y la historia.

Palabras clave: *Los lusiadas*. *Un viaje a la India*. Poesía y historia.

INTRODUÇÃO

Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares suscita, já em seu título, uma relação evidente com *Os lusíadas* de Luís de Camões. Diversos estudiosos discutiram variados aspectos dessa relação (LOURENÇO in TAVARES, 2010; MOURA, 2011; MAFFEI, 2011; GIL, 2012; BORDINI, 2013; VAZ, 2014; RICIERI, 2014; NASCIMENTO, 2015; FERNANDES, 2016) e, por isso, talvez não fosse o caso de voltar-se para um assunto assim tão óbvio mais uma vez. No entanto, entre o passado das letras quinhentistas e o presente da literatura contemporânea há continuidades e descontinuidades temporais que se perdem em leituras anacrônicas; e embora todas as leituras do passado, inclusive esta que se propõe neste artigo, sejam irremediavelmente anacrônicas, algumas são meros reflexos de si mesmas (ou novíssimas teorias) em um rio eternamente parado. Desse modo, em busca das histórias (e não da História) inseridas nos diferentes tempos, configura-se este trabalho, incapaz de atualizar a epopeia camoniana que hoje consiste em uma assombrosa ruína letrada do século XVI e que perdura na obra de Tavares somente como estrato – de rocha ou de tempo¹; um estrato recoberto de paródia, de ironia e, como sugere o subtítulo dessa viagem à Índia no século XXI², de melancolia contemporânea.

Posto isso, uma primeira questão que se apresenta diz respeito aos gêneros desses poemas de Camões e de Tavares. Como se sabe, *Os lusíadas* são uma epopeia portuguesa quinhentista que segue as preceptivas e os modelos antigos e modernos do gênero épico; já *Uma viagem à Índia*, quanto a essa questão, talvez seja indefinível ou definível indefinidamente. No prefácio da obra de Tavares, Eduardo Lourenço caracteriza-a como uma “aventura da desilusão de todas as buscas divinas”, uma “epopeia luminosa da decepção” ou, ainda, uma “contra-epopeia, ao mesmo tempo luminosa, paródica e burlesca” (in TAVARES, 2010, p. 10-11); e Ana Cristina Correia Gil (2012) entende a viagem de Bloom para a Índia como “a epopeia possível no século XXI”. Porém, a epopeia é um gênero morto no século XXI³, é ruína, é estrato; requalificá-la, atualizando-a em teorias e críticas pós-modernas ou contemporâneas, é tentativa vazia de revivê-la e marca

indistinta de sua incompreensão histórica. Semelhantemente ao “homem sem conteúdo” de Giorgio Agamben (2013), ao homem de gosto (e da ostentação do gosto) da era da estética, a teoria e a crítica literárias, de modo geral, compreendem as obras do passado (em particular, do século XVIII para trás) fora dos espaços comuns de seus tempos, como se fossem historicamente autônomas, ignorando, assim, as bases retóricas, poéticas, políticas e religiosas nas quais se fundam esses textos e sem as quais o que resta nas leituras é mera ostentação de um vazio gosto estético.

Deve-se ressaltar, portanto, que *Os lusíadas* são poesia épica (e não “literatura”), ao passo que *Uma viagem à Índia* indefine-se enquanto gênero literário, dialogando, parodicamente, com distintas “tradições”: a épica antiga (que persiste até o século XVIII), o poema narrativo dos séculos XIX e XX e as produções romancescas como o *Ulisses*, de James Joyce (Cf. RICIERI, 2014, p. 117). A viagem de Vasco da Gama é a epopeia portuguesa por excelência; a de Bloom é apenas (ironicamente) uma viagem. Entre uma e outra, propõe-se este trabalho – não como ponte, mas como abismo.

OS LUSÍADAS

Obra publicada em 1572, *Os lusíadas* de Camões inserem-se, indiscutivelmente, no gênero épico. Visto que *Uma viagem à Índia* parodia, sobretudo (mas não só), essa célebre epopeia camoniana, é preciso, de início, compreender em que consiste tal gênero (atualmente morto, como já se afirmou) até o século XVIII para, então, examinar-se a “paródia” (termo que será definido mais adiante neste artigo). Dessa maneira, vale recordar que a epopeia – ou poesia heroica, como também às vezes é chamada – conta com preceptivas poéticas específicas desde, pelo menos, Aristóteles. Ainda que não se defina o poema épico na *Poética* aristotélica, são referidos seus principais elementos. Assim, segundo Aristóteles (2008, p. 103-109, 115 e 128)⁴, a epopeia é uma imitação (*mimesis*) que tem como objeto “homens de elevada índole” ou “superiores” e que se utiliza, como meio, de versos heroicos (preferencialmente, os hexâmetros datílicos) e, como modo, do misto “narrativo-dramático”. Já no que tange à extensão temporal,

enquanto a tragédia procura “caber dentro do período de um sol, ou pouco excedê-lo”, a epopeia não tem limite de tempo. Ademais, a ação do poema épico deve ser una, embora ele apresente episódios longos e variados. Ainda entre as prescrições dos antigos, deve-se destacar que Horácio (s/d, p. 64), em sua *Espistula ad pisonem*, explicita, tomando como modelo a poesia de Homero, qual é a matéria adequada ao gênero épico: os feitos (*res gestae*) de reis e de chefes, bem como as tristes guerras⁵.

Ecoando os preceitos poéticos antigos, especialmente de Aristóteles e de Horácio, são diversas as discussões a respeito da epopeia nos séculos XVI, XVII e XVIII. Torquato Tasso, por exemplo, em seus *Discorsi del poema eroico* (1594), define o poema heroico como “imitazione d’azione illustre, grande e perfetta, fatta, narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la maraviglia, e di giovare in questa guisa” (TASSO, 1935, p. 334). Alonso López Pinciano, na sua *Philosophía antigua poética* (1596), estabelece que a poesia heroica é “imitación común de acción grave”, entendendo por “comum” aquilo que a distingue da “trágica, cómica y dithirámica, porque ésta es narrativa y aquellas dos, activas; y por ‘grave’ se distingue de algunas especies de poética menores, como la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por decir de las milesias o libros de cabellerías” (PINCIANO, 1998, p. 467). Já no século XVII, em Portugal, Manuel Pires de Almeida propõe, em seu *Discurso sobre o poema heroico*⁶, uma definição etimológica da epopeia: “este poema se chama heroico, porque escreve dos heróis: épico de *epos*, que em grego significa o verso hexâmetro, metro ordinário destes poemas” (ALMEIDA, 2006, p. 2). E, na primeira metade do século XVIII, em um dos verbetes de seu *Vocabulário português e latino*, Bluteau afirma que o vocábulo *epopeia* “deriva-se do grego *Epos*, Poema, e *poiein*, Fazer. Val[e] o mesmo que *Poesia Heroica*, ou obra em versos Heroicos, ou assunto de Poema Épico” (BLUTEAU, vol. 3, 1712, p. 182). Em outro verbete, Bluteau explicita, então, em que consiste a epopeia, que, segundo ele, é definida pelos “doutos” da seguinte forma: “Discurso, inventado com arte para dirigir, e regular os costumes, com instruções disfarçadas debaixo das Alegorias de uma

ação notável, declarada em verso por um modo verossímil, que recreie, e admire” (BLUTEAU, vol. 9 [parte primeira do *Suplemento*], 1727, p. 386).

Sintetizando essas e outras preceptivas antigas e modernas, João Adolfo Hansen (2008, p. 27) propõe uma definição modelar da poesia épica:

De Aristóteles até o século XVIII, o gênero [épico] é doutrinado como discurso longo, quase sempre em verso heroico, o hexâmetro datílico grego e latino, ou na oitava rima italiana de verso decassílabo com as seis primeiras rimas alternadas e as duas últimas emparelhadas (ABABABCC) das línguas vulgares, imitando por modo misto, narrativo e dramático, a ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais.

É a esse gênero épico, portanto, que se integram *Os lusíadas*, cuja proposição indica como matéria do poema, de acordo com Alcir Pécora (2018, p. 141), três ordens de heróis fundamentais em uma perspectiva imperial: “os navegadores e conquistadores que ‘entre gente remota edificaram Novo Reino’; os Reis ‘que foram dilatando a Fé e o Império’; ao mesmo tempo em que ‘andaram devastando’ as seitas viciosas de África e de Ásia; e os demais varões portugueses cujo esforço e bravura valeram-lhes a imortalidade”. Além disso, cabe destacar que, na terceira estância⁷ que compõe essa proposição, evidencia-se o procedimento retórico-poético de imitação (*mimesis*, *imitatio*) pelo qual se pauta a epopeia camonianana: emulando os antigos gregos e latinos, o canto épico d’*Os lusíadas* busca com eles rivalizar por ter como objeto um valor mais alto, que é “o ilustre peito lusitano”.

Contudo, na poesia (que, para os antigos, é *téchne* ou *ars*) imitam-se não só as “autoridades”, isto é, os melhores poetas cujas composições servem de modelos, mas também, como ensinam as preceptivas poéticas, a própria “natureza” (*physis*), sendo que imitar a natureza

é fazer como ela faz. No caso da epopeia de Camões, a imitação da viagem de Vasco da Gama e dos grandes feitos lusitanos se dá, fundamentalmente, a partir da história. Nesse sentido, é necessário ressaltar que os gêneros épico e histórico se relacionam de diversos modos. Estudiosos já apontaram como prováveis fontes históricas d’*Os lusíadas*, por exemplo, textos de Fernão Lopes, Zurara, Rui de Pina, Castanheda e João de Barros⁸. E, em sua tese, Cleber Felipe (2015, p. 6, 10 e 269), ao analisar “as peripécias marítimas retratadas em exemplares épicos [particularmente, n’*Os lusíadas* de Camões e no *Naufrágio de Sepúlveda* de Jerônimo de Corte-Real] e relações de naufrágio [especialmente, as da *História trágico-marítima*] que circularam ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII”, conclui que esses “acidentes marítimos devem ser compreendidos a partir de uma concepção providencialista da expansão portuguesa”, pois neles estão supostas, simultaneamente, “a ‘política do céu’ e a ‘política das obras’, isto é, a presença de Deus na história e a existência de homens capazes de obrar conforme Sua vontade”.

N’*Os lusíadas*, o prazer e o proveito são verossimilmente poéticos. Consoante a lição, repetida muitas vezes, do capítulo IX da *Poética* (1451a-1451b) de Aristóteles, diferentemente do historiador, não é ofício do poeta “narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”; infere-se, por isso, que “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (ARISTÓTELES, 2008, p. 115). Todavia, é pertinente salientar que, conquanto a verdade seja a principal lei ou a grande essência da história de acordo com autores antigos (gregos e latinos) e modernos (dos séculos XVI a XVIII), o gênero histórico não tem autonomia preceptiva nos anos quinhentos e, por conseguinte, pauta-se pelas artes retóricas e poéticas, sendo elementos fundamentais dele a imitação (*mimesis*, *imitatio*) e a verossimilhança⁹ (*eikós*, *ueri-similis*). Portanto, até fins do Setecentos, mais do que retratar ou documentar a “verdade” sobre o passado, os textos que se inserem na arte histórica apresentam aos olhos dos leitores ou dos ouvintes aquilo que é verossímil, a fim de movê-los (*mouere*) pelo deleite (*delectare*)

e, sobretudo, pelo ensinamento (*docere*), visando a propósitos morais, políticos e religiosos.

Dessa forma, o episódio da epopeia camoniana que ficou conhecido como “ilha dos amores” (lembrando que essa expressão não aparece no poema¹⁰) não contraria a preceptiva do gênero histórico no século XVI e, muito menos, a do épico. Como bem demonstrou Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1999), a “ilha namorada”, que é retratada no canto IX d’*Os lusíadas* conforme a antiga tópica do *locus amoenus*¹¹, tem função e significado essenciais na estrutura do poema. A princípio, pode-se recordar que essa “ínsula divina” é um prêmio de Vênus aos portugueses, cujos trabalhos sofridos – por meio dos quais eles alcançaram a glória dos grandes feitos – são divinamente recompensados:

Porém a Deusa Cípria, que ordenada
Era, pera favor dos Lusitanos,
Do Padre Eterno, e por bom gênio dada,
Que sempre os guia já de longos anos,
A glória por trabalhos alcançada,
Satisfação de bem sofridos danos,
Lhe andava já ordenando, e pretendia
Dar-lhe nos mares tristes alegria.

De[s]pois de ter um pouco revolvido
Na mente o largo mar que navegaram,
Os trabalhos que pelo Deus na[s]cido
Nas Anfioneias Tebas se causaram,
Já trazia de longe no sentido,
Pera prêmio de quanto mal passaram,
Buscar-lhe algum deleite, algum descanso,
No Reino de Cristal, líquido e manso;

Algun repouso, enfim, com que pudesse
Refocilar a lassa humanidade
Dos navegantes seus, como interesse
Do trabalho que encurta a breve idade.
Parece-lhe razão que conta desse
A seu filho, por cuja potestade
Os Deuses faz de[s]cer ao vil terreno
E os humanos subir ao céu sereno.
(*Os lusíadas* IX, 18-20. In: Camões, 2005, p. 210-211).

A “ilha namorada” atende, então, à verossimilhança e ao decoro da poesia épica, deleitando e ensinando os leitores. Apesar de estar em uma epopeia, esse episódio “poético” não fere, tampouco, as prescrições do gênero histórico, mostrando-se verossímil também historicamente. Isso porque, como se verifica no *Dell'arte historica* (1636) de Agostino Mascardi – um dos poucos tratados específicos sobre essa arte¹², publicado pouco mais de meio século depois d’*Os lusíadas* –, é máxima antiga “che la dicitura dell’historia serba con la locutione poetica gran somiglianza, e parentela” (MASCARDI, 1636, p. 552). O tratadista, a fim de atestar tal máxima, cita, entre outras autoridades, Quintiliano, para quem a história “est proxima poetis, et quodam modo carmen solutum” (*Institutio Oratoria*, X, 1, 31). Poesia (principalmente a épica) e história são, portanto, muito próximas, apresentando “locuções” bastante semelhantes.

Desse modo, a “formosa ilha, alegre e deleitosa”, do canto IX da epopeia camonianiana não é mero deleite poético; ela é *locus amoenus* 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”. Nesse sentido, Aguiar e Silva (1999, p. 139-140) afirma haver uma “ascensão divinizadora” dos heróis lusitanos por meio dos “esponsais simbólicos” com as ninfas, sendo que essa “divinização representa o coroamento de uma longa e penosa ascense, [e] constitui o justo prêmio concedido àqueles que viveram, em plenitude, um ideal português de *virtù* humana no século de Quinhentos”¹³. Assim, o propósito de glorificar e de imortalizar os lusíadas poética e historicamente, na “ilha angélica pintada”, explicita-se no próprio poema:

Que as Ninfas do Oceano, tão formosas,
Tét[h]is e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aqueles preminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha:
Estes são os deleites desta Ilha.

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os Ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valerosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude, alto e fragoso,
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso:

Não eram senão prêmios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo cos barões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Enéias e Quirino e os dous Tebanos,
Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana.
(*Os lusíadas* IX, 89-91. In: Camões, 2005, p. 228).

Essa divinização dos “humanos” pela poesia é *topos* antigo largamente glosado desde, pelo menos, Homero, cujos heróis “sabiam que a poesia dá glória eterna aos que celebra (*Ilíada*, VI, 359). A poesia imortaliza. Os poetas gostam de insistir sobre o fato; assim Teógnis (237 e ss.) lembra-o a seu Cirno, Teócrito (XVI) a seu Hierão, Propércio a sua Cíntia (III, 2, 17) e, sem destinatário certo, Horácio (*Carm.*, IV, 8, 28). Ovídio também utiliza o argumento (*Am.*, I, 10, 62)” (CURTIUS, 1996, p. 579). E, no caso d’*Os lusíadas*, o herói exaltado e imortalizado não é apenas Vasco da Gama, mas, como indica o título do poema, “efetivamente a totalidade concreta e orgânica de uma comunidade, visionada e glorificada na inconsútil urdidura do seu destino histórico”, sendo tal destino “a missão ecumênica desse povo eleito” (AGUIAR e SILVA, 1999, p. 142). Por isso, como cabeça e síntese do corpo inteiro do reino português, a D. Sebastião é dedicada a epopeia para que “lance contra o turco uma ofensiva decidida, de modo a dar exemplo aos demais príncipes europeus, que, pouco cristãmente, vão guerreando entre si e permitindo que cresça o poder da *torpe seita de Mafona*” (PÉCORA, 2018, p. 141).

É epítome poético dessa missão histórico-política e ecumênica do povo lusitano a célebre “máquina do

mundo” do canto X da epopeia camoniana. 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).

Dessa maneira, Tétis mostra a Vasco da Gama o maior prêmio que a “Sapiência Suprema” dá aos portugueses: “Faz-te mercê, barão, a Sapiência / Suprema de, cos olhos corporais, / Veres o que não pode a vã ciência / Dos errados e míseros mortais”. Esse divino galardão, que surge misteriosamente “no ar”, trata-se, como se sabe, de um globo translúcido (“De modo que o seu centro está evidente, / Como a sua superfície, clara-

mente”) e composto de vários orbes, o qual “Volvendo, ora se aba[i]xe, agora se erga, / Nunca se ergue ou se aba[i]xa, e um mesmo rosto / Por toda a parte tem; e em toda a parte / Começa e acaba, enfim, por divina arte”. É esse globo, então, a grande máquina do mundo que se revela:

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 tra[n]sunto, reduzido
Em pequeno volume, aqui te dou
Do Mundo aos olhos teus, pera que vejas
Por onde vás e irás e o que desejas.

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assi[m] 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,
Que a tanto o engenho humano não se estende.
(*Os lusíadas* X, 76-80. In: Camões, 2005, p. 247-248).

Em grego, o termo *mékhané* (“máquina”)

designa qualquer invenção produzida com arte pela inteligência astuciosa, a *métis*. A forma do universo revelada na máquina do mundo é artifício do engenho divino, que a gera com razão, doutrina e ordem. A máquina do mundo é o universo fabricado artificialmente pelo engenho de Deus, o autor máximo. Nela se vê tudo que é; e a inspiração divina que a anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, uma síntese do mundo poético de Camões (HANSEN, 2005, p. 185).

A máquina do mundo d’*Os lusíadas* é também a revelação da história portuguesa como providência divina. Todo o tempo (ou toda a absoluta ausência

de tempo) está nessa 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).

UMA VIAGEM À ÍNDIA: MELANCOLIA CONTEMPORÂNEA (UM ITINERÁRIO)

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* 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”¹⁴ 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). O desafio de analisar esse “livro de areia” é saber que a travessia a seguir coloca seus leitores em um espaço move-dido, em que o desvio de possíveis leituras anacrônicas pode assegurar a sobrevivência.

Evocando, a começar pelo título, o referencial épico, a viagem de Bloom – narrada ao decorrer de dez cantos – subverte a viagem canônica do Gama composta por Camões. Os versos, sempre prosaicos, nunca metrificados, narram a vida de um homem comum em uma perspectiva distante da visão de comunidade, tendo como ponto de partida o anseio pela fuga; 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:

Mas regressamos à baixa e negra terra
que aprecia o avanço
que um homem faz entre dois mundos
afastados.
Ou o avanço, apenas, entre o peito e a camisa,
na respiração que, sem dar um único passo,
percorre uma distância mais individual e não
visível
que no final se expressa por uma decisão.
Bloom, ele, de facto, procurará o impossível:
encontrar a sabedoria enquanto foge; fugir
enquanto aprende.
(*Uma viagem à Índia* I, 39. *In*: Tavares, 2010,
p. 38).

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 debes dirigir o olhar,
por vezes os passos,
sempre o pensamento.
(*Uma viagem à Índia* I, 1. *In*: Tavares, 2010,
p. 25).

As marcas do gênero épico (como a presença de heróis e deuses, e a concepção de destino) são ironizadas na medida em que, na contemporaneidade, a presença delas é estigma de obsolescência. 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.
(*Uma viagem à Índia* I, 39. In: 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 sua proposição construindo uma estrutura que se levanta por meio da “denegação” (em seu 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, ressurgue, 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 por toda 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 e Paris, para chegar à Índia, e depois faz o caminho de volta.

A correspondência paródica e irônica com a “tradição”, ora sutil, ora evidente, pode ser observada em toda a obra no exercício da denegação. Ao narrar a origem

de sua desilusão, Bloom conta (não canta) sua história com sua amada 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 matar Mary 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* (e no imaginário português em geral):

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 uma segunda tragédia
que ele próprio, Bloom, colocara no mundo
e que só agora revelava: Bloom matara o próprio pai.
Por isso a urgência de sair do sítio
onde o mundo tinha existido demasiado.
Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia.
(*Uma viagem à Índia* IV, 73. In: Tavares, 2010, p. 188).

Outro episódio da épica camoniana que ecoa ironicamente na obra de Tavares é aquele que ficou conhecido como o do “velho do Restelo”, no qual um velho se insurge contra a ganância e a imprudência da viagem às Índias. Como paródia desse episódio, Bloom, prestes a partir, depara-se no aeroporto com uma velha senhora que o interrompe:

E os cães têm maior aptidão para a amizade
que a maior parte dos homens. Foi alguém no aeroporto
que o disse – uma velha que parecia saber mais coisas
que os outros. Nada é imperceptível para alguém
que se habituou a escutar: Bloom percebeu
que aquela frase prometia algo importante:
uma profecia? Uma ameaça?
(*Uma viagem à Índia* IV, 101. In: Tavares, 2010, p. 198).

São breves exemplos, entre muitos, de pistas que apontam para *Os lusíadas*, não como atualização da epopeia camoniana, mas, consoante o que já se propôs na introdução deste artigo, 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 – 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 obra de Tavares, como já assinalado, 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 ironia¹⁵, marcando 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.

Como se observou no tópico anterior deste trabalho, 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 (evidentemente) do poema, na viagem de regresso de Bloom a Lisboa, seu amigo Jean M. organiza, em Paris, em uma casa com um pequeno bosque, uma festa com prostitutas: celebração promovida não para coroar e imortalizar um feito glorioso, 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.
(*Uma viagem à Índia* IX, 21. In: TAVARES,
2010, p. 370).

É no “coração” da Europa que reside o *locus amoenus* às avessas, cenário construído entre êxtases proporcionados tanto pelo vinho quanto, e principalmente, pelas memórias atravessadas pela culpa de um assassinato e pela frustração de uma 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 não herói torna-se ciente de seu estado existencial em um mundo onde não há remissão, tampouco salvação e imortalidade:

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.
(*Uma viagem à Índia* X, 78. In: TAVARES,
2010, p. 427).

Além disso, os versos que, no poema épico camoniano, cantam a ascensão divinatória do povo português, quando Tétis revela ao Gama a “máquina do mundo”, também são parodiados na obra de Tavares, mostrando-se a impossibilidade de tal máquina no tempo presente. O violento senso de desilusão de Bloom é um movimento contrário à ascensão divinatória d’*Os lusíadas*, na qual a fé cristã mobiliza as esferas do presente, do passado e do futuro. Bloom, em uma rejeição definitiva da providência, é atravessado por uma humanidade cada vez mais desumana, até chegar ao ponto de ser vítima da violência de estar apático ante as tragédias

cometidas por ele mesmo e ante o alheamento de não reconhecer-se no espelho:

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,

enjou 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.

(*Uma viagem à Índia* X, 134. In: TAVARES, 2010, p. 444).

No estabelecimento, uma velha orquestra
mecânica –

arrumada em menos de um metro cúbico-
toca uma

canção que Bloom costumava ouvir quando
era jovem

e Mary o amava.

Quer chorar, mas no corpo não encontra o
itinerário certo.

Olha em redor: ninguém o conhece.

Olha para o espelho: quem é este?

(*Uma viagem à Índia* X, 150. In: TAVARES, 2010, p. 450).

Hansen (2005, p. 160) considera que “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”. Pode-se notar, entretanto, que no meio simbólico desordenado pelo personagem Bloom, na obra de Tavares, o presente é inoperante e a expectativa do futuro é inexistente.

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 sub-

siste hoje somente como estrato, é recoberta pela individualidade vazia de um homem perdido no mundo. Os versos do poema de Tavares marcam, assim, a presente impossibilidade do gênero épico, ingênuo e inútil diante da (suposta) identidade contemporânea, que se dissipa em um itinerário melancólico – da razão ao tédio – cujo fim é o encontro com a indiferença, com a neutralidade e com o vazio. Por isso, Bloom e seus leitores descobrem, afinal, que não há o que descobrir e que “a ingenuidade é irrecuperável” (TAVARES, 2010, p. 451).

ENTRE POESIA E HISTÓRIA

Entre *Os lusíadas* e *Uma viagem à Índia*, dissolvem-se poesia épica e história. Embora a obra de Tavares reproduza aspectos estruturais da epopeia de Camões, tendo ambas, por exemplo, o mesmo número de cantos e de estâncias, isso é feito parodicamente e a dissolução irônica do gênero épico se dá no itinerário do canto à fala: de “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte” a “Falaremos de Bloom / e da sua viagem à Índia”. Já a história, que se mostra como providência divina na grande viagem dos portugueses “assinalados”, perde-se na inútil viagem de Bloom, não sendo mais possível (nem poeticamente verossímil) uma “máquina do mundo”. Entre o século XVI e o XXI, apresenta-se um abismo poético e histórico que a paródia de Tavares, enquanto melancolia contemporânea, sonda sem querer ver. Das letras à literatura, não há evolução ou progresso, mas continuidades e descontinuidades construídas histórica e politicamente¹⁶.

Como ressalta Hans Robert Jauss, a criação do substantivo “modernidade” (*modernité*) é recente, remontando à obra *Mémoires d'outre-tombe* (1849) de Chateaubriand. Esse termo foi consagrado como a palavra de ordem de uma nova estética por Baudelaire em seu célebre texto *Le peintre de la vie moderne* (1863). Entretanto, ao longo de toda a história atualmente dita “literária”, sempre houve registros de disputas ou querelas entre os “modernos” e os “antigos”. Tais registros (ironicamente “velhos”) expõem, em última instância, “o caráter ilusório da pretensão do conceito de modernidade de que o tempo, a geração ou a época presen-

tes representariam o novo, por direito próprio, e, desse modo, o progresso com relação ao passado” (JAUSS, 1996, p. 47-48). E Antoine Compagnon suscita algumas questões relevantes acerca do “pós-modernismo” e da “pós-modernidade”:

O pós-moderno, novo clichê dos anos 80, invadiu as Belas-Artes – se ainda se pode falar assim –, a literatura, as artes plásticas, talvez a música, mas antes de tudo a arquitetura e também a filosofia etc., cansadas das vanguardas e de suas aporias, decepcionadas com a tradição da ruptura cada vez mais integrada ao fetichismo da mercadoria na sociedade de consumo. Desde os anos 60, a arte (...) distingue-se cada vez menos da publicidade e do marketing. O pós-moderno compreende, incontestavelmente, uma reação contra o moderno, que se tornou o bode expiatório. Mas a própria formação do termo – como dos termos *pós-modernismo* e *pós-modernidade* – levanta uma dificuldade lógica imediata. Se o moderno é o atual e o presente, o que significa o prefixo *pós*? Não seria ele contraditório? O que seria esse *depois* da modernidade, designado pelo prefixo, se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo? Como é possível falar de um tempo depois do tempo? (COMPAGNON, 2010, p.107).

Assim, *Uma viagem à Índia* seria uma obra moderna, pós-moderna, contemporânea? E *Os lusíadas* seriam antigos, clássicos, passados? Obviamente, os tempos destes e daquela não são os mesmos; todavia, essas diferenças temporais não se organizam teleologicamente: o progresso é uma invenção histórica¹⁷. A epopeia camonianiana (do século XVI) não se atualiza pelo ou no poema de Tavares (do século XXI): não há qualquer linha evolutiva entre eles, e sim continuidades e descontinuidades que se materializam no movimento do tempo, movimento que não é o mesmo nos diversos tempos históricos. Nesse sentido, o gênero épico, morto, não imortaliza mais nada na literatura contemporânea.

Conforme Agamben (2009, p. 59), a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e (...) dele toma distâncias”. Por isso:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (...) Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Camões foi contemporâneo no século XVI, como Gonçalves M. Tavares hoje o é. Entre aquele passado e este presente – e naquele passado e neste presente – há ruínas, estratos e trevas. A paródia d’*Os lusíadas* em *Uma viagem à Índia* é um mergulho no abismo dos tempos em busca de identificações e distanciamentos. Porém, nesse mergulho entre poesia e história, “as verdades e as ficções são inúteis” (Tavares, 2010, p. 443), restando, então, apenas a melancolia do tempo presente.

NOTAS

1 “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).

2 Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário).

3 “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).

4 Poética, I a V, 1447a–1449b; VIII, 1451a; XVII, 1455b.

5 “Res gestae regumque ducumque et tristia bella” (Epistula ad pisones, v. 73).

6 Conforme Adma Muhana, esse texto de Pires de Almeida, que não se encontra datado, “deve ser incluído entre aqueles sobre a épica que dominam as preocupações de Almeida entre os anos de 1630 e 1640” (in ALMEIDA, 2006, p. 13).

7 “Cessem do sábio Grego e do Troiano / As navegações grandes que fizeram; / Cale-se de Alexandro e de Trajano / A fama das vitórias que tiveram; / Que eu canto o illustre peito Lusitano, / A quem Neptuno e Marte obedeceram. / Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta.” (Os Lusíadas I, 3. In: CAMÕES, 2005, p. 9).

8 Para exemplificar, cita-se um estudo recente acerca do tema: “Como se sabe, o material historiográfico usado por Camões no seu poema épico já foi recolhido por Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina, Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros, e muitas vezes o poeta até teve possibilidades de escolher entre interpretações diferentes de factos históricos, sobretudo quando se trata da época dos Descobrimentos portugueses” (OVTCHARENKO, 2012, p. 355).

9 Hansen (2006, p. 117), examinando o *ut pictura poesis* horaciano, correlaciona-o com a verossimilhança: “Quando fazem a comparação, os versos [da Epistula ad Pisones de Horácio] propõem que há um modo específico de formulação para cada gênero e, logo, da sua apreciação, o que imediatamente implica que o *ut pictura poesis* é uma doutrina genérica da verossimilhança necessária em cada obra, segundo sua invenção, disposição e elocução, para que possa cumprir as três grandes funções retóricas de docere, delectare e movere.”

10 Nos versos d’Os Lusíadas, encontram-se, entre outras, as seguintes denominações: “ínsula divina” (IX, 21), “ilha namorada” (IX, 51), “ilha fresca e bela” (IX, 52), “formosa ilha, alegre e deleitosa” (IX, 54), “ilha angélica pintada” (IX, 89), “ilha de Vênus” (IX, 95) e “ilha alegre e namorada” (X, 143).

11 Para uma discussão mais detalhada sobre a presença do *locus amoenus* na poesia camonianiana, tanto na épica quanto na lírica, veja-se o verbete de Roberto Mulinacci no Dicionário de Luís de Camões (AGUIAR e SILVA [coord.], 2011, p. 477-482).

12 Acerca desse tratado de Mascardi, veja-se o artigo de Eduardo Sinkevisque (2006).

13 Já para Hansen (2005, p. 184), “com o episódio da Ilha dos Amores, Camões refigura política e metafisicamente a aventura mercantil e militar portuguesa, fazendo convergir na alegoria a grande poesia grega e latina, a Escolástica, as virtudes feudais do cavaleiro cristão, o platonismo cristianizado pelos florentinos do século XV e a doutrina do poder monárquico de seu tempo. O episódio tem dupla significação, espiritual e política: a comida e o sexo que os portugueses recebem na ilha significam a vida material antes da ascensão da sua alma. E a união deles com as nin-

fas marinhas significa o casamento de Portugal com o mar e sua posse sacramentada pelo divino”.

14 Convém lembrar, aqui, 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 ‘clasicismo’, 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; nestas 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 mesmo 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”.

15 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).

16 A esse respeito, veja-se o artigo “Letras e literatura: continuidades e descontinuidades” (LACHAT, 2019).

17 “O conceito de ‘progresso’ só foi criado no final do século XVIII, quando se procurou reunir grande número de novas experiências dos três séculos anteriores. O conceito de progresso único e universal nutria-se de muitas novas experiências individuais de progressos setoriais, que interferiam com profundidade cada vez maior na vida quotidiana e que antes não existiam” (KOSELLECK, 2006, p. 317).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e posfácio de Cláudio Oliveira. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. Função e significado do episódio da ‘Ilha dos Amores’ na estrutura de *Os Lusíadas*. In:

Camões: labirintos e fascínios. Lisboa: Cotovia, 1999, p.131-143.

_____. (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso sobre o Poema Heróico. Edição e comentário de Adma Muhana. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória/ES, a. 2, n. 2, p. 1-23, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português, & latino*. Vol. 3. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

_____. *Vocabulário português, & latino*. Parte primeira do Suplemento. Lisboa Occidental: na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727.

BORDINI, Maria Isabel da Silveira. *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares: uma epopeia contemporânea. *Versalete*, Curitiba/PR, vol. 1, n. zero, p. 113-125, jan.-jun. 2013.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Itinerários da conquista: uma travessia por mares de papel e tinta* (Portugal, séculos XVI, XVII e XVIII). 278f. Tese (Doutorado em História) – IFCH-Unicamp, Campinas, 2015.

FERNANDES, Evelyn Blaut. A rota e o roteiro: fuga para as Índias de Gonçalo M. Tavares e Luís de Camões. *Via Atlântica*, São Paulo/SP, n. 30, p. 215-227, dez. 2016.

GIL, Ana Cristina Correia. *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares: a epopeia possível no século XXI. In: FRAGA, Maria do Céu et al. (org.). *Camões e os contemporâneos*. Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos; Universidade dos Açores; Universidade Católica Portuguesa, 2012, p. 639-645.

HANSEN, João Adolfo. Máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 157-197.

_____. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. *Floema especial*, ano II, n. 2, p. 111-131, out. 2006.

_____. 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 bilingue).

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

_____. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London; New York: Roudedge, 1995.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-100.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira; revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. Puc-Rio, 2006.

_____. *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.

LACHAT, Marcelo. Letras e literatura: continuidades e descontinuidades. *Revista USP*, São Paulo/SP, n. 121, p. 45-60, abr.-maio-jun. 2019.

MAFFEI, Luis. Gonçalo M. Tavares, uma viagem ao valor com Camões ao fundo e alguns problemas contemporâneos. *Via Atlântica*, São Paulo/SP, n. 20, p. 53-65, dez. 2011.

MASCARDI, Agostino. *Dell'arte historica – Trattati cinque*. Roma: Apresso Giacomo Facciotti, 1636.

MASINA, Léa et al. (org.). *Por que ler os contemporâneos?* Autores que escrevem o século 21. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

MOURA, Vasco Graça. Recensão crítica a *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 177, p. 271-274, maio 2011.

NASCIMENTO, Diogo da Silva. Uma viagem de Camões a Gonçalo Tavares e vice-versa. *Terra roxa e outras terras*, Londrina/PR, vol. 30, p. 30-41, dez. 2015.

OVTCHARENKO, Olga. A historiografia dos descobrimentos portugueses nos séculos XV-XVI e a sua influência sobre o conceito de história em *Os lusíadas* de Luís de Camões. In: PEREIRA, Seabra e FERRO, Manuel (coord.). *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 355-369.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. 2ª ed. São Paulo / Campinas: Editora da USP / Editora da Unicamp, 2018.

PINCIANO, Alonso López. *Philosophía antigua poética*. Obras completas, I. Edición de José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

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.

_____. 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.

SINKEVISQUE, Eduardo. Com furores de Marte e com astúcias de Mercúrio: o *Dell'arte historica* (1636) de Agostino Mascardi. *TOPOI*, Rio de Janeiro/RJ, v. 7, n. 13, p. 331-378, jul.-dez. 2006.

TASSO, Torquato. *Prose*. Milano: Rizzoli, 1935.

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

VAZ, Paulo Ricardo Flausino Mafra. *Uma viagem à Índia: antiepopéia e paródia*. 103f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2014.

O AUTOR

Marcelo Lachat é Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
E-mail: marcelo.lachat@unifesp.br

Maíra Ribeiro Maximiano dos Santos é Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
E-mail: maira.maximiano@gmail.com