

Caríndia do Amarante Marques Quevedo

A VOZ CAMONIANA NO ROMANCE *UMA VIAGEM À  
ÍNDIA*, DE GONÇALO M. TAVARES

Passo Fundo, abril de 2014.

Carindia do Amarante Marques Quevedo

A VOZ CAMONIANA NO ROMANCE *UMA VIAGEM À  
ÍNDIA*, DE GONÇALO M. TAVARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo  
2014

A meu pai e seu saudoso sorriso.

Agradeço aos meus pais, eterna fonte de incentivo, coragem e esperança,  
por acreditarem em mim, me fazerem perseverar, pelo amor incondicional,

por todo o esforço que fizeram para garantir minha formação;

Ao meu marido, pela cumplicidade, pelo companheirismo,  
pelo apoio bem-humorado nos difíceis momentos em que faltou inspiração;

Aos amigos que fiz e com os quais compartilhei cada passo  
dessa proveitosa experiência;

Aos professores, que contribuíram para a minha formação  
acadêmica, leitora, humana, em especial, aos professores do PPGL  
e da Faculdade de Letras da Universidade de Passo Fundo;

À Prof<sup>a</sup> Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa,  
pela orientação, pela paciência, por todo o conhecimento partilhado,  
por ter despertado em mim a paixão pela literatura portuguesa.

Quando eu tinha catorze ou quinze anos, nosso professor de história, que nos mostrava slides de arte pré-histórica, nos pediu que imaginássemos o seguinte: durante toda a sua vida, um homem vê o sol se pôr, ciente de que isso assinala o fim cíclico de um deus cujo nome sua tribo não pronuncia. Certo dia, pela primeira vez, o homem ergue a cabeça e, subitamente, com toda a clareza, vê o sol de fato mergulhar em um lago de chamas. Em resposta (e por razões que ele não tenta explicar) o homem afunda as mãos na lama vermelha e pressiona a palma das mãos de encontro à parede da sua caverna. Após um tempo, outro homem vê as marcas da palma das mãos e sente-se atemorizado, ou comovido, ou simplesmente curioso e, em resposta, (e por razões que ele não tenta explicar), se põe a contar uma história. Em algum local dessa narrativa, não mencionado mas presente, encontra-se antes de tudo o pôr-do-sol contemplado e o deus que morre todo dia, antes do cair da noite, e o sangue desse deus derramado pelo céu ocidental. A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem. “O consolo do discurso”, disse o melancólico filósofo Soren Kierkegaard (e poderia ter acrescentado, “e de criar imagens”), “é que ele me traduz para o universal”.

ALBERTO MANGUEL

A melhor maneira de respeitar um autor é fazer alguma coisa com o que ele fez. Eu adoraria que fizessem alguma coisa com o que fiz. Respeitar é continuar, como se fosse um diálogo, uma conversa.

GONÇALO M. TAVARES

## RESUMO

A obra *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, demonstra estabelecer diálogos com diversos textos da literatura mundial, entre esses *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões. Nesse sentido, o tema deste estudo compreende as relações intertextuais estabelecidas entre o clássico camoniano e a narrativa contemporânea de Gonçalo M. Tavares. A pesquisa objetiva entender o modo pelo qual ocorre a intertextualidade entre as obras, verificando a possibilidade de definir *Uma viagem à Índia* enquanto uma paródia de *Os Lusíadas*. Para tanto, buscou-se amparo teórico nos estudos de Julia Kristeva (2012) e Laurent Jenny (1979) sobre a intertextualidade, bem como na teoria de Mikhail Bakhtin (1988, 2013) e de Linda Hutcheon (1985) sobre a paródia. Além disso, o trabalho considerou as definições de texto de Julia Kristeva (2012) e de Mikhail Bakhtin (2003). O procedimento metodológico adotado embasou-se na análise de elementos importantes das obras em estudo, nos quais se identificasse alguma relação intertextual, confrontando-os ao marco teórico. Para isso, realizou-se uma pesquisa qualitativa, com fins exploratórios e de natureza bibliográfica. Após a análise, pôde-se concluir que o romance *Uma viagem à Índia* retoma o clássico *Os Lusíadas*, ora reiterando-o, ora desconstruindo-o, prevalecendo a transformação de sentidos. Assim, é possível afirmar que a narrativa de Gonçalo M. Tavares é uma produção híbrida e dialógica, que, devido ao modo como retoma o texto camoniano, pode ser considerada uma construção paródica.

Palavras-chave: *Uma viagem à Índia*. *Os Lusíadas*. Intertextualidade. Paródia.

## ABSTRACT

The novel *Uma viagem à Índia*, by Gonçalo M. Tavares, demonstrates the establishment of dialogues with various texts of world literature, among these are *Os Lusíadas*, by Luís Vaz de Camões. In this sense, the subject of this study comprises the intertextual relations between the classic by Camões and the contemporary narrative of Gonçalo M. Tavares. The research aims to understand the way in which intertextuality between the two works occurs, verifying the possibility of defining *Uma viagem à Índia* as a parody of *Os Lusíadas*. To this end, was sought theoretical shield in the studies of Julia Kristeva (2012) and Laurent Jenny (1979) on the intertextuality as well as the theory of Mikhail Bakhtin (1988, 2013), and Linda Hutcheon (1985) on the parody. Furthermore, the work considered the text definitions by Julia Kristeva (2012) and Bakhtin (2003). The methodological approach adopted assumed to analyze important elements of the works studied, in which it was possible to identify intertextual relationship and compare them to the theoretical basis. For this, a qualitative research with exploratory purposes and bibliographical nature was conducted. After the analysis, it was concluded that the novel *Uma viagem à Índia* takes the classic *Os Lusíadas*, sometimes repeating it, sometimes deconstructing it, whichever the transformation of meanings. Thus, it is possible to say that the narrative of Gonçalo M. Tavares is a hybrid and dialogic production that, because of the way that resumes the Camões text, may be considered a parody.

Keywords: *Uma viagem à Índia*. *Os Lusíadas*. Intertextuality. Parody.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	09
2. DA INTERTEXTUALIDADE À PARÓDIA.....	11
3. O ROMANCE DE GONÇALO M. TAVARES COMO DESVIO À EPOPEIA.....	39
3.1 A intertextualidade na estrutura, nas cenas e no conteúdo.....	44
3.2 A paródia no discurso do narrador e do protagonista.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	83



## 1 INTRODUÇÃO

A obra *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões é um grande clássico da literatura portuguesa. Muito já foi dito e escrito a respeito dessa epopeia protagonizada por Vasco da Gama, na qual são narrados os feitos dos portugueses em sua primeira viagem marítima à Índia. Cerca de 500 anos depois, outro português, Gonçalo M. Tavares, escreve uma obra que também narra a viagem de um homem à Índia. No entanto, esse evento ocorre no mundo contemporâneo, tendo como protagonista um homem comum e não um herói da história lusa. Esse romance, intitulado *Uma viagem à Índia*, estabelece uma evidente relação de intertextualidade com o clássico camoniano. Assim, o tema desta pesquisa compreende as relações intertextuais estabelecidas entre *Os Lusíadas* e o romance de Gonçalo M. Tavares. Nesse sentido, questiona-se: de que maneira a narrativa contemporânea *Uma viagem à Índia* revisita o clássico épico de Camões, considerando-se o contexto cultural, político e social em que essa foi produzida e as possíveis influências que isso possa ter acarretado ao processo de produção, bem como às relações dialógicas estabelecidas entre as obras?

O objetivo geral do trabalho é examinar o modo pelo qual se estabelece a intertextualidade entre *Uma viagem à Índia* e *Os Lusíadas*, apontando as transformações sofridas pela epopeia camoniana no seu processo de assimilação e enquadramento pelo romance. Os objetivos específicos são: analisar os elementos que permitem considerar *Uma viagem à Índia* enquanto uma paródia; evidenciar as relações dialógicas que se estabelecem entre o romance e a epopeia, a fim de compreender a forma como os discursos se sobrepõem na obra *Uma viagem à Índia*, tornando-a uma construção híbrida e bilíngue; examinar os elementos através dos quais a ironia se manifesta na obra de Gonçalo M. Tavares; analisar os discursos dos narradores e dos protagonistas das obras estudadas, entendendo o modo como o *epos* é desconstruído, no romance, por meio desses elementos; verificar, no *ethos* paródico de *Uma viagem à Índia*, a intenção codificada do autor.

É importante destacar que há carência de trabalhos que realizem essa comparação de maneira mais aprofundada, existindo, também, poucos estudos a respeito da obra *Uma viagem à Índia*. Sendo assim, busca-se contribuir para a fortuna crítica de Gonçalo M. Tavares, bem como realizar um estudo sobre um clássico, cuja importância na literatura portuguesa e mundial é indiscutível, e sobre uma obra que o retoma de maneira complexa e bem elaborada. Como possível contribuição teórica e social está o fato de que esta pesquisa pode tornar a

leitura do texto camoniano mais acessível à geração contemporânea a partir da análise de uma obra que atualiza o clássico no contexto pós-moderno.

A realização do trabalho tem como base teórica, no que se refere à definição e características do texto, a teoria de Julia Kristeva (2012) e de Mikhail Bakhtin (2003). Já quanto à intertextualidade, optou-se, além dos estudos de Julia Kristeva, pela teoria mais operacional e direta de Laurent Jenny (1979). Além disso, constam, no aparato teórico, as pesquisas de Mikhail Bakhtin (1988, 2013) e de Linda Hutcheon (1985) sobre paródia. Assim, elegeram-se algumas categorias de cada uma das teorias adotadas que se mostraram relevantes para esta pesquisa.

As seções que compõem esta dissertação estão assim definidas: no capítulo Da intertextualidade à paródia, realiza-se, a princípio, um estudo sobre a definição de texto tanto na concepção de Julia Kristeva (2012), quanto no entendimento de Mikhail Bakhtin (2003). Desse modo, são citadas as principais características e elementos que compõem e definem o texto. Em seguida, ainda nesse capítulo, expõe-se o conceito de intertextualidade enunciado por Julia Kristeva (2012), a qual aborda esse processo a partir do entendimento de categorias como ideograma e produtividade. Além disso, são apresentadas as concepções teóricas de Laurent Jenny (1979) a respeito das relações intertextuais. O capítulo segue com a explanação dos estudos de Mikhail Bakhtin (1988, 2013) e de Linda Hutcheon a respeito da paródia. Nesse sentido, são discutidos os conceitos de dialogismo, hibridização, carnavalização e plurilinguismo segundo Bakhtin, (1988, 2013) bem como a ironia e o *ethos* paródico categorizados por Hutcheon (1985). O capítulo de análise se inicia com uma noção a respeito das características da escrita de Gonçalo M. Tavares, bem como com uma contextualização sobre a obra *Uma viagem à Índia*, além de considerações feitas por teóricos, críticos e escritores a respeito da narrativa de Tavares. Esse capítulo segue, sendo subdividido em três partes: na primeira seção, são analisadas algumas cenas, a estrutura e o conteúdo das obras, visando identificar os desvios que ocorrem no romance em relação à epopeia e classificando-os conforme a teoria de Laurent Jenny. Em seguida, são considerados os discursos dos protagonistas e dos narradores de *Os Lusíadas* e de *Uma viagem à Índia*, momento em que se verifica o modo como Gonçalo M. Tavares retomou o herói e o narrador épicos. Ainda nessa seção, entrelaçam-se os resultados às categorias teóricas relacionadas à paródia, no intuito de averiguar se as relações intertextuais constatadas na investigação podem ser classificadas como parodísticas. Nas considerações finais, realiza-se uma exposição dos resultados obtidos através da análise, evidenciando a maneira como foram atendidos os objetivos propostos, além de responder à questão levantada no problema de pesquisa.

## 2 DA INTERTEXTUALIDADE À PARÓDIA

O ser humano comunica-se basicamente através de textos, orais ou escritos, distribuídos numa rede de gêneros, os quais estão adequados à intenção e à situação comunicativa. Nesse sentido, surgem algumas questões, cujas respostas podem ser inúmeras e até divergentes: o que é texto? Quais as características de um texto? Como os textos se relacionam entre si?

José Luiz Fiorin (1995) afirma que o texto é, ao mesmo tempo, um fenômeno linguístico e histórico. Ao considerá-lo como um objeto de significação, o linguista esclarece que o texto não é um amontoado de frases, e sim, um todo organizado em mecanismos intra e interdiscursivos. Os procedimentos e mecanismos que o estruturam, o fazem de modo a garantir a sua totalidade, principalmente com relação ao sentido. Fiorin (1995) declara, ainda, que as várias partes do texto estão organizadas de forma a conceder a esse um sentido global. Assim, cada parte tem seu papel na composição do todo. Por outro lado, o texto, enquanto objeto histórico, é perpassado por ideias, concepções e pensamentos próprios da sociedade e época em que é produzido, apresentando, desse modo, implicações ideológicas.

Na verdade, o que define o conceito de texto é o olhar que se adota em seu estudo. Cada concepção teórica enxerga o texto de um modo. Às vezes, as teorias coincidem em seu ponto de vista, em outras, divergem. O fato é que todos, mesmo os mais leigos, têm uma noção de texto e utilizam-se desse em seu cotidiano.

Para Julia Kristeva (2012) a definição de texto é bastante ampla, uma vez que a teórica considera texto todos os sistemas ditos retóricos, as artes, a literatura, até mesmo, o inconsciente. Dessa forma, Kristeva salienta que essa “unidade” chamada texto não pode ser reduzida a um enunciado, pois é anterior à enunciação. Além disso, em seus estudos relacionados ao tema, Kristeva ressalta, entre outras, três categorias que conceituam e caracterizam o texto: ela afirma que esse é uma produtividade, uma prática translinguística e possui um ideograma.

Julia Kristeva afirma que o texto é uma prática translinguística, considerando-o como unidade minimal de sentido. Além disso, a teórica esclarece que o texto estabelece com a língua uma relação redistributiva, pois, no momento em que se utiliza do sistema linguístico, reorganiza-o e, através do rompimento e reconstrução de categorias da própria língua, constrói-se. A semioticista alerta que o texto é anterior ao sujeito e que está em processo de

construção antes de ser enunciado. Nesse sentido, para a estudiosa, o texto é uma prática significante que se engendra na língua e na história social. Ele representa o real histórico e social, determina seus próprios limites, muda, movimenta-se como a história, ligando-se à língua, enquanto significante, e ao processo social, enquanto discurso. Dito de outra forma, o texto utiliza-se do sistema significante, ou seja, da língua, para representar a realidade, a qual não é caracterizada como fixa, mas como algo móvel. A teórica defende, ainda, que todo o texto, por ser uma prática social e política, é ideológico, uma vez que nele “pratica-se e apresenta-se o remanejamento epistemológico, social e político” (KRISTEVA, 2012, p. 10).

Ao considerar o texto como uma prática translinguística, Kristeva atenta para esse como uma ação de redistribuição e remanejamento da língua e de suas categorias no processo de produção, e não, de comunicação, pois o texto, enquanto processo comunicativo, não é abordado em sua teorização. Assim, o texto apresenta um funcionamento translinguístico na medida em que redistribui as categorias da língua, formando enunciados, os quais podem ser relacionados com outros, que lhes são anteriores ou simultâneos.

Essa relação entre enunciados se dá no processo de produção do texto e, portanto, nessa etapa anterior à enunciação e ao processo comunicativo. É nesse sentido que Kristeva entende o texto também como produtividade:

[...] o texto é uma produtividade, o que significa: 1. sua relação com a língua na qual se situa é redistributiva (destrutiva-constitutiva), por conseguinte, é abordável através das categorias lógicas, ao invés de meramente linguísticas; 2. é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam (KRISTEVA, 2012, p. 109).

Para Kristeva, a cultura é o texto geral, o qual é constituído pelas diferentes organizações textuais ao mesmo tempo em que as constitui. Nesse sentido, é possível que enunciados de um texto se relacionem a outros textos, já que todos coexistem na história, na cultura e na sociedade.

Ao considerar o texto enquanto produtividade, Kristeva volta-se para o estudo textual em seu processo de produção e não apenas enquanto produto. Dessa forma, a teórica apoia-se na Teoria dos sonhos de Freud, que concebe a significação como anterior ao sentido: Kristeva explica que o sentido está ligado ao valor, que, segundo Marx é social, enquanto a

significação se institui durante o processo de criação. O sonho, segundo Freud, não pode ter um valor, já que é desprovido de comunicação. Assim, também o texto terá seu momento anterior ao valor, instante em que possui significação, porém sem valor social. Nesse sentido, a produtividade textual não é uma demiúrgia, mas um trabalho anterior a seu produto.

A partir do momento em que se volta o olhar para o discurso não mais no processo de comunicação, porém em sua produção, há uma mudança de objeto, que exige, conseqüentemente, uma mudança de estrutura e de ciência. A produção, vista pela lente da semiótica, torna-se dinâmica. Compreender o texto como produtividade é estudar o não representável. Assim, a produção não equivale à comunicação, embora se realize somente através dessa. A produção é entendida como discurso.

Um texto enquanto produtividade entrelaça-se a muitos outros textos para se constituir, e cada um desses outros enunciados é carregado de historicidade, de ideologia. Por isso Kristeva afirma, ainda, que o texto é um ideograma. A teórica chama de ideograma “essa função intertextual que se pode ler ‘materializada’ nos diferentes níveis da estrutura de cada texto e que se estende amplamente ao longo de seu trajeto, dando-lhe suas coordenadas históricas e sociais.” (KRISTEVA, 2012, p. 110). O texto, enquanto prática significativa, está inserido na história e na sociedade, sendo, por essa razão, perpassado por valores ideológicos e entendido como um ideograma, o qual proporciona a ligação histórica e social entre os diversos textos.

O próprio signo é considerado um ideograma por Kristeva, em virtude do seu aspecto ideológico e social, já que seu valor é determinado arbitrariamente por convenções sociais. O texto se constitui à medida que há uma transformação dos enunciados numa totalidade, e o ideograma do texto é o responsável por essa mutação, bem como por inserir o todo no contexto social e histórico.

Kristeva acredita que é possível à semiótica realizar o estudo desse sistema significativo complexo chamado texto. No entanto, devido às particularidades do objeto de estudo, essa ciência que estuda os signos “é obrigada a se inventar, a rever suas matrizes e seus modelos, a refazê-los, e a dar-lhes a dimensão histórica e social que os constrói em silêncio.” (KRISTEVA, 2012, p.19). A teórica defende que não se pode comparar o texto a outros sistemas significantes, pois esse é muito mais complexo e exige outra lógica de análise.

Mikhail Bakhtin, filósofo russo que revolucionou os estudos sobre a língua, definiu conceitos e categorias de análise da linguagem e do texto, entre os quais estão os gêneros do discurso e o plurilinguismo. O autor contribuiu, ainda, para os estudos literários ao estudar o

romance e aprofundar os conceitos de dialogismo, carnavalização, polifonia, paródia, entre outros.

Para compreender o que é texto segundo Bakhtin, é necessário entender qual a sua concepção de linguagem. Conforme o teórico, a linguagem é um produto social e somente pode ser estudada a partir do seu uso, do processo comunicativo. Bakhtin (2003) acredita que a língua em uso constitui-se em ferramenta ideológica e de inserção social. Assim, justifica-se seu interesse em estudar a língua enquanto ato enunciativo e não como um sistema. Para esse estudioso, o emprego da língua se dá através de enunciados que

[...] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2003, p. 261).

Além disso, de acordo com o autor, o que dizemos não são simplesmente palavras, mas ideias, carregadas de sentido e ideologia; assim, numa situação comunicativa, não há preocupação com o significante em si, mas com o seu conceito e com a posição ideológica que representa esse, ou seja, “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 2010, p. 99). Desse modo, a palavra apresenta-se polissêmica, plurivalente e contém vários sentidos em potencial que serão atualizados pelo contexto enunciativo, já que “o sentido de uma palavra é totalmente determinado por seu contexto [...] e há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis.” (BAKHTIN, 2010, p. 109).

Dessa maneira, segundo Diana Luz Pessoa de Barros (1996), o texto para Bakhtin deve ser estudado enquanto um produto da interação humana, que pode ser conceituado da seguinte forma: um objeto de significância, produto da criação ideológica ou de uma enunciação, com caráter dialógico, pois se realiza pelo diálogo entre interlocutores e com outros textos, além de ser único e irrepetível. O texto não existe senão em sociedade, não pode ser reduzido a sua materialidade linguística, pois texto é discurso e esse é social. Para estudar o texto, é necessário, portanto, estudar o sujeito, o homem em suas relações em sociedade, como destinador e destinatário de textos em sua interação com outros sujeitos, em seus diálogos.

Dessa forma, ao compreender o texto como dialógico, Bakhtin (2003) considera todas as relações que um discurso pode estabelecer com outros no momento em que é enunciado. Nesse sentido, o discurso não é individual, mas social, pois, além de envolver, pelo menos, dois interlocutores numa situação dialógica, relaciona-se a grande quantidade de enunciados e discursos já proferidos. O teórico entende o signo linguístico como ideológico, uma vez que, para ele, a linguagem é constituída no contexto social, histórico e ideológico, estando imbricada por tudo o que essa relação pode acarretar, inclusive, ideologicamente. Segundo Bakhtin, há no enunciado dois aspectos “o que vem da língua e o que vem do contexto” (BARROS, 1996, p. 33). O texto, assim, é um objeto linguístico, discursivo e histórico, no qual estão implicados o sistema linguístico e o contexto cultural, ideológico e social no qual foi produzido. Sendo ideológico e utilizado por diversas classes sociais, o signo linguístico constitui lugar de confronto entre valores. O discurso é, portanto, dialógico, uma vez que a própria língua também o é. Para Bakhtin (2003), o texto é a realidade das vivências e do pensamento, é o ponto de partida para estudos realizados pelas ciências humanas sobre o homem. Afinal, ao produzir um texto, o sujeito diz muito de si, de suas ideias e ideologias.

De acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin (2003), é possível entender o texto como um enunciado. O filósofo russo explica que o enunciado é uma unidade de comunicação discursiva constituído pela língua e por elementos extraverbais, ou seja, nele estão presentes não apenas a materialidade linguística, como também os valores contextuais do momento da enunciação. Além disso, todo enunciado é emoldurado num gênero discursivo, podendo sofrer algumas mudanças estilísticas, conforme a vontade do seu autor. O estilo, nesse sentido, integra o enunciado, tornando-se um indício da individualidade e subjetividade do falante; por isso todo enunciado é individual e único. Em segundo lugar, todo enunciado já possui uma resposta latente, ou seja, o falante, ao enunciar, o faz esperando pela atitude responsiva de seu ouvinte; assim, no diálogo, não há passividade, e mesmo o silêncio pode ser considerado uma reação. Aqui Bakhtin (2003) salienta a importância do outro na produção do enunciado, do texto. E vai além, ao sugerir que o enunciado seria uma resposta antecipada àquilo que o parceiro de diálogo ainda não perguntou.

Ao considerar o enunciado como unidade de comunicação discursiva, Bakhtin (2003) o diferencia da oração, que seria, juntamente com a palavra, unidade da língua. Dessa forma, o enunciado possibilita que a língua deixe de ser apenas um sistema abstrato que significa, para integrar a vida e construir sentidos. É no enunciado concreto que a língua entra na vida e a vida se integra da língua. A oração poderá repetir-se diversas vezes, porém ao enunciado isso jamais será possível; mesmo que se repita, será em outro contexto, logo, terá outro

sentido, outras implicações culturais e ideológicas. No entanto, o fato de ser irrepetível não condena o enunciado ao isolamento, pelo contrário, todo enunciado estabelece relações com outros, representando, nas palavras de Bakhtin (2003, p. 272), “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”. O enunciado é, desse modo, dialógico, pois representa uma resposta a outros enunciados ditos anteriormente ou que estão por ser proferidos. Essa relação pode acontecer, ainda, dentro do próprio enunciado, uma vez que o falante utiliza palavras já ditas para produzir o seu enunciado e esses termos não são neutros, pois trazem consigo valores semânticos adquiridos em outros contextos. Dessa forma, relacionam-se, num mesmo enunciado, os sentidos antigos e os novos que o falante lhe atribui.

A ideia de que os enunciados são elos numa cadeia discursiva traz um problema com relação às fronteiras daqueles: de que modo saber os limites de cada enunciado? Bakhtin (2003) responde a isso apontando para uma das peculiaridades do enunciado: a alternância dos sujeitos do discurso. O teórico afirma que o falante, ao terminar o seu enunciado, passa a palavra ao outro, criando limites bem definidos ao seu enunciado. Para isso, o enunciado precisa ser pleno, conclusivo. O sujeito somente poderá responder se tiver compreendido o enunciado em seu todo, o que implica a segunda peculiaridade do enunciado: a sua conclusibilidade. Essa inteireza do enunciado assegurará a possibilidade de resposta.

Por fim, Mikhail Bakhtin ressalta a importância dos gêneros do discurso na constituição do enunciado, declarando que esse “não é uma combinação absolutamente livre” (BAKHTIN, 2003, p. 285), já que, ao enunciar, o falante irá utilizar-se de formas relativamente estáveis para orientar-se conforme a situação discursiva. O enunciatador, então, tem seu discurso orientado pelos gêneros discursivos, porém pode utilizar-se das formas estilístico-composicionais para marcar sua subjetividade.

Em “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas” Bakhtin (2003) considera dois elementos como determinantes do texto enquanto enunciado: a sua intenção e a realização dessa intenção. Todo texto deve ter uma ideia, um intento, e deve realizá-lo, para constituir-se como enunciado. No momento em que isso ocorre, passa a fazer parte dessa corrente discursiva que orienta as relações do homem em sociedade a partir do uso da linguagem enquanto discurso e comunicação. Considerando o texto como dialógico, Bakhtin (2003) afirma que esse estabelece relações com outros textos. Além disso, nesse capítulo, Bakhtin (2003) supõe o uso da linguagem como essencial para que o texto seja entendido como texto, caso contrário, tratar-se-á de um fenômeno semiótico. Segundo o autor, “por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse sistema corresponde no texto tudo



o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto” (BAKHTIN, 2003, p. 310). Todavia, paralelamente a isso, cada texto, embora utilize o mesmo sistema linguístico, é único, irrepetível e isso faz de cada enunciado “um novo elo na cadeia histórica da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 311). Diana Luz Pessoa de Barros afirma que Bakhtin, ao refletir sobre as ciências humanas e a linguagem, “coloca o texto como lugar central de toda a investigação sobre o homem (BARROS, 1996, p. 26)”, reconhecendo o papel daquele na constituição do sujeito, da história, da sociedade, relação que acontece de forma recíproca. Assim, o texto se constitui como um reflexo subjetivo do mundo.

O estudo do texto, conforme já discutido, pode ser realizado de diversas maneiras, inclusive de um modo que não considere os vínculos que os textos estabelecem entre si. Todavia, este trabalho tem como propósito o estudo das relações estabelecidas entre duas importantes obras literárias e, sendo assim, faz-se necessário entender de que forma se dá a relação entre textos. De fato, é possível afirmar que todo texto tem algum elemento intertextual, já que tudo o que se fala, em algum momento, já foi dito. Conforme adverte Bakhtin (1988, p. 88), apenas “o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto”.

Considerando-se o estudo de Julia Kristeva a respeito do texto, em especial, os conceitos de produtividade e ideograma, chega-se a uma de suas mais importantes categorias teóricas: o conceito de intertextualidade. A teórica propôs esse termo em 1969, a partir das pesquisas que desenvolveu sobre o texto e suas relações, influenciada pelo trabalho de Mikhail Bakhtin. Ao afirmar que o texto é uma prática translinguística anterior ao enunciado, que redistribui a ordem da língua, Kristeva entende que o texto é composto por retalhos discursivos, que se juntam para formar novos textos. Para reiterar essa ideia, a semiótica declara que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142).

Kristeva estende esse estudo ao texto romanesco, afirmando que, assim como o signo, o romance pode ser considerado um ideograma, uma vez que nele se entrelaçam a sociedade e a história numa relação intertextual. Para a autora, o romance é uma totalidade composta por enunciados que têm procedência extrarromanesca, mas que constroem valor no contexto do romance. Além disso, o ideograma do signo é caracterizado, pela teórica, como ambíguo e composto por uma díade. O próprio signo é duplo, afinal é composto por um significante e um significado. O ideograma, dessa forma, introduz a duplicidade no romance, que se constitui a

partir de imagens de dupla leitura. Bakhtin (1988) já afirmava que o romance é dialógico e isso se relaciona, de certo modo, a essa ambiguidade romanesca categorizada por Kristeva.

A figura da ambivalência no romance é introduzida pela não disjunção. Segundo Julia Kristeva, para que no romance coexistam entidades opostas como amor/ódio, vida/morte, é necessário que se reduza a diferença entre os elementos de cada par através da sua comutação: ora um, ora outro prevalece. Isso se dá através da função não disjuntiva do romance que permite a coexistência do duplo, seja por meio de personagens, seja por meio de cenas ou de enunciados. Julia Kristeva (2012, p. 136) afirma que “o romance tem um duplo estatuto semiótico: ele é um fenômeno linguístico (narração), do mesmo modo que é um circuito discursivo (letra, literatura)”, corroborando a ideia de duplicidade, isto é, salientando que, na condição de texto, o romance utiliza-se da língua e produz um discurso, que está para além do sistema linguístico. Esse processo é interessante de ser observado no decorrer da leitura, pois é isso que faz com que o leitor, a todo o momento, precise escolher caminhos e, com isso, anule a outra direção. Cabe mencionar, já que um dos *corpora* deste trabalho é um épico, que, segundo Kristeva, a epopeia clássica não apresenta a função não disjuntiva, já que não há o duplo nesse gênero textual, principalmente em relação à individualidade do homem, que se limitava linearmente em bom ou mau, herói ou malfeitor, ou seja, não havia a coexistência de maldade e bondade num mesmo indivíduo.

Kristeva retoma o conceito de verossimilhança de Aristóteles e mostra que, nesse efeito, também está presente a intertextualidade. Para a teórica, “sendo o sentido (além da verdade objetiva) um efeito interdiscursivo, o efeito verossímil é uma questão de relação de discursos” (KRISTEVA, 2012, p. 207). A partir disso, afirma que essa relação entre discursos acontece em dois níveis: no semântico e no sintático. Quanto ao primeiro, possui como característica fundamental a semelhança, assim, esse verossímil é o encontro de dois discursos, no qual um (o discurso literário) se projeta sobre o outro, refletindo-se nele. O discurso que reflete o outro pode ser designado como natural, caracterizado como o bom senso, a norma, aquilo que é possível e aceito enquanto verdade pela sociedade. Assim, o verossímil, no nível semântico, estabelece uma relação de semelhança com a lei de determinada sociedade, num dado momento. Além disso, semanticamente, o verossímil é um efeito da semelhança, um resultado, um produto, o qual está situado fora do tempo, pois está presente no momento em que o texto é produzido e também no instante da leitura desse texto. Já quanto ao discurso verossímil no nível sintático, Kristeva (2012, p. 209) afirma que “um discurso é sintaticamente verossímil se podemos fazer derivar cada uma de suas sequências da totalidade estruturada que constituiu esse discurso”. Isso se deve ao princípio de

derivabilidade, que funciona da seguinte maneira: sequências que derivam umas das outras, de modo que confirmem a lei retórica que se escolheu. Assim, o discurso fica verossímil não apenas em relação à estrutura global do texto, mas também no que se refere ao sistema formal da língua, como a gramática. Por exemplo, na sequência “José chuva Ana borboleta” não há verossimilhança sintática e, com isso, também não há verossimilhança semântica. Tudo o que falamos e escrevemos deve ser verossímil semântica e sintaticamente.

Portanto, todo o texto possui laços intertextuais com outros enunciados, já que as categorias que servem para defini-lo estão, de alguma forma, intimamente ligadas ao conceito de intertextualidade. Isso pode ser percebido na afirmação de Kristeva (2012) de que o texto é uma produtividade, uma prática translinguística e que, por isso, sua relação com o sistema linguístico é redistributiva, ou seja, o texto reorganiza a língua e nele vários enunciados se cruzam, se fundem ou se neutralizam. Quanto ao romance, em específico, a pesquisadora aponta o ideologema, bem como a verossimilhança como elementos responsáveis pela presença da intertextualidade.

O teórico Laurent Jenny também se dedicou ao estudo da intertextualidade. Contudo, diferentemente de Kristeva, que definiu as relações intertextuais de modo mais amplo e abstrato, aquele procurou operacionalizar categorias de análise dos laços intertextuais que ligam certos textos. Conforme esse autor “fora da intertextualidade, a obra literária seria [...] simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p. 5). Para Jenny (1979), todo o texto literário possui, em maior ou menor grau, certo nível de intertextualidade, fenômeno que se dá através da presença de enunciados oriundos de outros textos, mesmo que de forma implícita. Esses arquétipos provêm de vários “gestos literários” e se encaixam na obra das mais variadas maneiras. Assim, somente quando são considerados esses modelos que influenciaram a obra é que essa poderá ser verdadeiramente compreendida. Segundo Jenny, esses arquétipos constituem uma constante, papel que Kristeva atribui à cultura, a qual influencia diretamente na produção do texto. Desse modo, é inconcebível pensar o texto fora de um contexto cultural, de um sistema que o embasa e dentro do qual possa ser produzido, não só como algo novo, mas também como recriação do “já dito”. Com esses modelos arquetípicos, o texto literário pode estabelecer uma relação de realização, de transformação ou de transgressão. Para Jenny, mesmo quando a obra aparenta não ter qualquer laço intertextual, ainda assim ela faz parte do sistema, ao negá-lo. Assim como Kristeva enfatiza que o texto não pode existir fora da cultura, Jenny (1979, p. 5) afirma que “fora de um sistema, a obra é, pois, impensável”.

Uma vez pertencente a um sistema, o texto literário exige certa competência para sua leitura e essa habilidade somente é construída através da prática, ou seja, da leitura de múltiplos textos. O leitor necessita ter experiência com leitura para que possa entender a obra, inclusive, para que identifique os elementos intertextuais nela presentes. Enfim, a intertextualidade é inerente ao texto e essencial para a produção de sentido desse, estando aí presente de modo implícito ou explícito. Além disso, para Jenny, a intertextualidade pode ocorrer não só com relação ao conteúdo, mas também relacionada à própria forma da obra. Com isso, a determinação intertextual adota um caráter duplo, pois o texto relaciona-se não apenas à obra com a qual estabelece intertextualidade, como também com outras pertencentes ao mesmo gênero dessa. Para que se comprove um fato intertextual é possível que se utilizem critérios estruturais; contudo, é difícil determinar se o fato deriva do uso do código ou é a própria matéria da obra (narrativas metalinguísticas), ou seja, se o vínculo é formal ou de conteúdo. Além disso, como adverte Jenny, a intertextualidade não pode ser vista como uma crise cultural e sim, como uma escolha do autor.

O uso da estratégia intertextual na produção de um texto é algo comum, porém não significa que seu estudo o seja. Prova disso é que muitos estudiosos já empreenderam pesquisas para compreender de que forma se dá o processo intertextual, chegando a diferentes conclusões, embora se aproximando em diversos pontos teóricos. Laurent Jenny cita, entre outros, os estudos do crítico americano Harold Bloom e de McLuhan como exemplos de teorias que divergem, seguindo por caminhos praticamente opostos. O primeiro, que estuda as relações intertextuais na poesia, afirma que o poeta sofre uma “angústia da influência”, o que o faz modificar seus arquétipos, de várias maneiras, ora prolongando a obra, ora rompendo com seu precursor. Nesse caso, Bloom procura compreender a intertextualidade na história do sujeito criador. Já McLuhan busca entendê-la a partir do estudo do modo como se dá o processo de evolução das “mídias”, num ponto de vista sociológico. No entanto, para Laurent Jenny (1979, p. 10) “o olhar intertextual é [...] um olhar crítico: é isso que o define”. O autor chama a atenção para o fato de que grande parte das teorias atenta para as condições que determinam a intertextualidade e esquece de verificar as formas, se há ou não um determinado tipo de forma que favoreça as relações intertextuais. Jenny levanta a hipótese de que os textos mais estrita ou exageradamente codificados são modelos arquetípicos.

Jenny (1979), ao teorizar sobre a intertextualidade, considera, entre outras, as pesquisas de Kristeva (2012). Entretanto, o primeiro traz o estudo da intertextualidade para o texto literário, sugerindo uma análise mais operacional desse procedimento, além de possuir uma noção de texto bem menos ampla do que a concebida pela semiótica. Para Laurent

Jenny (1979, p. 14), “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Essa afirmação converge com o que Julia Kristeva afirma quando diz que o texto é uma produtividade, na qual o material linguístico é redistribuído numa relação que ora constrói, ora destrói o enunciado. No entanto, para Kristeva, o intertexto representaria uma confusa transposição de um sistema de signos em outro, não necessariamente o texto escrito, muito menos, o literário, que é o que propõe Jenny. Assim, a noção de texto que ambos adotam determina também o que pode ser definido como intertextualidade para cada um, porém seja no texto literário ou seja entre sistemas semióticos, o fato é que as relações intertextuais sempre sugerem mudança, novo sentido, novo texto.

Conforme Jenny, o que caracteriza a intertextualidade é,

[...] introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático deslocado e originário duma sintagmática esquecida, na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (JENNY, 1979, p. 21).

De fato, a intertextualidade, além de operar uma transformação no texto, ainda rompe com a sua linearidade, já que indica novos caminhos ao leitor, através de uma multiplicidade de fragmentos textuais que se combinam, formando nova significação. É importante considerar que esses enunciados já existiram em outro contexto e, ao serem reutilizados, trazem consigo uma representação simbólica, um conjunto ideológico e de valores que se integram ao novo texto, mantendo virtualmente presente o texto de origem. Todavia, esse já não enuncia, é enunciado, ganhando novo sentido nesse novo contexto.

Além disso, a noção de intertextualidade traz à discussão um importante aspecto nos estudos desse processo: a identificação do enunciado intertextual. Nesse sentido, Laurent Jenny busca compreender a partir de que momento se pode dizer que um texto está presente em outro. Esse processo se dará de maneiras diferentes, uma vez que há diversos tipos de intertextualidade. Quando essa é explícita, no caso da citação literal, a tarefa torna-se mais

fácil, porém no caso da paródia, por exemplo, o estudo torna-se complexo, pois além de identificar as fronteiras do intertexto, ainda, é necessário analisar o modo como os elementos intertextuais foram utilizados para que se constituísse uma produção parodística. Assim, Laurent Jenny propõe que intertextualidade não é a mera repetição de uma imagem ou de um elemento, muito menos de uma palavra. É necessário que haja uma relação baseada no simbólico, a qual poderá ser de reiteração, de desvio ou de negação perante o texto retomado. Para que haja intertextualidade não basta apenas uma referência superficial, é necessário que o papel temático do elemento que une os dois textos estabeleça algum tipo de relação entre eles, e retome o modelo, transformando-o. Nesse sentido, não se considera apenas o elemento, mas também o que ele representa simbolicamente e se isso foi levado em consideração no momento da construção intertextual, ou seja, não pode haver simplesmente a reutilização da figura numa outra construção temática; é essencial que haja um entrelaçamento mais profundo entre as cenas, os enunciados e, principalmente, os discursos. Enfim, é preciso o uso de um mecanismo em comum, que construa sentido a partir do arquétipo.

Como dito anteriormente, a intertextualidade pode ser reconhecida no nível representativo, de conteúdo ou na estrutura formal. Nesse último, torna-se mais difícil identificá-la, pois é quando o texto entra em relação intertextual com um gênero. Os arquétipos de gênero, por mais abstratos que sejam, podem ser definidos por estruturas textuais, as quais são adotadas pelo autor. Para Bakhtin (2003), a partir das leituras a que o leitor é exposto, o sujeito assimila e desenvolve uma ideia dos diversos gêneros que aciona ao escrever. A isso Jenny chama de o arquiteyto do gênero, porém essa relação somente pode ocorrer com aqueles gêneros que já têm uma estrutura consagrada, que não mais se renovam. Quando o código se fecha numa forma, num sistema estrutural, que já não muda, ele deixa de ser infinitamente aberto, para ser um sistema modalizante, ou seja, uma estrutura de sentido e um portador de conteúdo tal qual um texto. Assim, poderá haver intertextualidade entre determinada obra e determinado arquiteyto.

Na medida em que a intertextualidade é esse entrelaçamento de textos entre si ou de textos com arquiteytos, é necessário pensar, não apenas na identificação do laço intertextual, mas também na maneira como vários textos são assimilados por um só, sem que isso comprometa a totalidade de estrutura e o sentido da obra. Para Laurent Jenny, os intertextos podem obter maior ou menor êxito ao enquadrar os enunciados retomados no sintagma textual de acordo com a época, as exigências culturais. Inserir, no texto, enunciados já ditos é uma tarefa bastante complexa e que pode ir de um extremo ao outro, ou seja, há quem mantenha o elemento intertextual quase que integralmente e há quem o dilua ao longo de todo o texto.

Nesse sentido, o autor propõe quatro modos diferentes de enquadramento: anagramas, enquadramento narrativo tradicional, alteração narrativa pela intertextualidade, intertextualidade e desintegração do narrativo.

Quanto aos anagramas, são mais utilizados na poesia e consistem na dispersão de fonemas de uma ou mais palavras no espaço do texto, que se repetirão de maneiras diferentes. Nesse caso, a presença de um discurso no interior do outro é quase imperceptível, havendo mínima alteração dos textos, já que os discursos coexistem na palavra e em seu significante. Entretanto, esse tipo de estratégia intertextual mostra-se limitado, já que, na maioria dos casos, a coincidência de significantes acontece apenas entre palavras e não entre textos completos. O enquadramento narrativo tradicional é o caso mais comum da construção intertextual e acontece quando a multiplicidade de discursos coexiste numa estrutura narrativa. A intertextualidade se realiza perfeitamente nesse tipo de enquadramento, que busca não interferir na estrutura narrativa da obra, mas encaixar-se ao texto de forma discreta, mantendo a unidade textual, em situações motivadas ou não. Já na alteração da moldura narrativa pela intertextualidade, a estrutura narrativa torna-se “pré-texto”, no qual são inseridos vários discursos responsáveis pela desorganização da ordem narrativa, havendo o que se chama de politopia. No entanto, apesar dessa alteração formal que compromete a unidade do texto, a coesão permanece ilesa, assim como a sintaxe, para garantir a legibilidade. O discurso intertextual, assim, se constrói sobre os escombros da narrativa, através das redes semânticas que a percorrem na multiplicidade de escritas. Por fim, a intertextualidade e desintegração do narrativo constitui a mais radical das construções intertextuais. Nesse caso, há uma radicalização da alteração da moldura narrativa que desintegra a obra enquanto estrutura e chega ao discurso. Nesse sentido, o autor já não demonstra preocupação com o enquadramento utilizado no intuito de manter a unidade textual: os enunciados são agrupados de forma que revela visivelmente a presença da intertextualidade. A sintaxe e a coesão são abolidas; apesar disso, ainda assim o discurso conserva uma unidade.

O enquadramento intertextual, assim, se dá de diferentes formas, de acordo com as influências culturais da época, o desejo do escritor e suas intenções na produção da obra. Pôde-se entender de que maneira os enunciados responsáveis pelo laço intertextual são inseridos no texto. Cabe compreender, também, como ocorre a assimilação desses enunciados pela obra, bem como que tipo de relação estabelecem com o texto de origem. Laurent Jenny concorda com o discurso vigente da época em que publicou seu trabalho a respeito da intertextualidade, o qual relaciona o intertexto com transformação. Desse modo, é possível ressaltar que todo processo intertextual acontece embasado na modificação; logo, os

enunciados, ao serem retomados e reutilizados, provocam mudanças no novo contexto. Considerando o objeto-texto na sua materialidade e visando um trabalho mais concreto, o autor afirma que “qualquer enunciado – e mesmo qualquer significante -, tomado num processo intertextual, sofre três espécies de tratamentos que têm por finalidade normalizá-lo, assegurar a sua inserção num novo conjunto textual” (JENNY, 1979, p. 31). São elas: a verbalização, a linearização e o engaste.

Quanto à primeira, o enunciado intertextual pressupõe um trabalho de verbalização que deve acontecer mesmo com a substância significativa de um texto pictórico. Para se pensar numa relação de intertextualidade entre um sistema figurativo e um sistema verbal é necessário que se procure perceber o que há em comum entre ambos, seu caráter sistêmico. A imagem verbalizada encaixa-se ao texto e assim se constrói uma relação intertextual entre signos linguísticos e signos visuais, porém a assimilação total numa representação mais complexa de uma imagem qualquer não é possível. Desse modo, o que a verbalização faz é articular o sistema dos signos verbais de forma que recrie aquela imagem da maneira mais próxima possível do real, buscando, na linguagem, lexemas que se aproximem do sentido pictórico contido na imagem. Já com relação à linearização, apesar da intertextualidade propor uma leitura múltipla, polissêmica, a composição do discurso intertextual se dá de modo linear, ou seja, o enunciado retomado estará disposto linearmente no texto e assim será lido, já que “o significante verbal [...] só se desvenda progressivamente, até mesmo laboriosamente, constituindo a significação a pouco e pouco, e de modo cumulativo” (JENNY, 1979, p. 33).

Por fim, o outro modo como o enunciado é assimilado ao novo texto é o engaste. Diferentemente dos anteriormente citados, que operam no nível da forma e da expressão, esse se preocupa em harmonizar e unificar a forma e o conteúdo dos fragmentos intertextuais, seja pela sintaxe ou seja sem a preocupação com elementos sintáticos. Nesse sentido, os enunciados provindos de outros textos não podem ser vistos como uma narrativa no seio de outra, mas como uma palavra carregada de sentidos em relação com outro contexto, com todas as variações que isso possa acarretar. O engaste possibilita a redução das impossibilidades combinatórias de enunciados oriundos de textos diversos e acontece através de determinações isotópicas rigorosas exigidas pela intertextualidade. O encaixe que se dá entre os enxertos é mais de natureza estilística do que narrativa e pode embasar-se em três tipos de relações semânticas: isotopia metonímica, na qual se usa um fragmento intertextual para prosseguir com o fio da narração; isotopia metafórica, em que um fragmento textual é utilizado por analogia semântica com o contexto e que pode adotar uma tonalidade



metalinguística, pois é possível que essas analogias derivem de uma reflexão do autor sobre o próprio texto, já que ele utiliza o enunciado para corroborar ou enriquecer aquilo que está enunciando em sua produção; e, por fim, a montagem não isótropa, na qual o fragmento intertextual, a princípio, não mantém qualquer relação semântica com o contexto e que, apesar de não apresentar laços sintáticos, produz uma significação ao ceder a uma atração recíproca que confere coerência à significação do romance.

Essas transformações que ocorrem no processo intertextual relacionam-se ao fragmento textual e a sua inserção no novo contexto. No entanto, assim como o enxerto intertextual sofre mudanças, o texto que o recebe também é alterado pela sua inserção. Assim, Jenny cita algumas figuras de retórica que podem explicar e classificar de modo preciso os tipos de alterações sofridas pelo texto ao estabelecer laços intertextuais. A paranomásia consiste na modificação do texto original por meio de trocadilhos, mantendo-se a sonoridade de palavras do texto e modificando-se a grafia, o que traz um sentido novo à construção textual. A elipse é definida como a repetição de um texto ou arquitexto em que se omite a parte essencial desse. A amplificação pode ser retratada como a transformação do texto original por meio do desenvolvimento dos sentidos que virtualmente o habitam. A hipérbole é vista como mudança de um texto que é levado ao auge de sua qualificação. Finalmente, há as interspersões que possuem grande amplitude de alcance, afetando diversos elementos textuais e que ocorrem, sobretudo, na intertextualidade parodística. Essa figura de retórica pode ser denominada como interspersão da situação enunciativa, quando há estabilidade no discurso, alternando-se um dos sujeitos da enunciação, o alocutário ou o locutor; quando, porém, as personagens da obra são mantidas, mas caracterizadas de forma oposta, contraditória ao que representavam no texto de origem, tem-se a interspersão de qualificação. Há, ainda, a interspersão da situação dramática, na qual as ações da obra retomada são modificadas, tornando-se negativas e passivas. Destaca-se, também, a interspersão dos valores simbólicos que, ao retomar símbolos de um determinado texto, o faz de maneira que modifica radicalmente as significações desses, trazendo-lhes sentidos opostos no novo contexto. Há, por fim, a mudança de nível de sentido também vista como uma figura de retórica e que acontece quando um sistema semântico é retomado num novo nível de sentido, excluindo-se possíveis aproveitamentos do conteúdo.

Enfim, o estudo das figuras de retórica realizado por Laurent Jenny mostra que há diversos modos de se estudar um fenômeno intertextual. O teórico salienta que é praticamente impossível um texto literário não sofrer transformações ao ser retomado, já que será enunciado em outra época, em outra cena enunciativa, em outro contexto cultural e

ideológico. Dessa maneira, não há modificações apenas na forma, mas também no sentido, nas relações semânticas que se constituirão a partir do novo texto. O processo intertextual, assim, envolve posições ideológicas e essas influenciam diretamente no modo como a intertextualidade se dá.

Laurent Jenny considera três espécies de ideologias intertextuais: a intertextualidade como desvio cultural, como reativação do sentido e como espelho dos sujeitos. Quanto à primeira, o teórico considera o trabalho intertextual como um modo de subverter, ultrapassar, obliterar o texto retomado, já que a pura repetição não existe. Ao reenunciar um fragmento, o autor o faz de modo a desviar-se daquilo que esse enunciado representava, encaixando-o numa nova rede semântica. Todavia, essa mudança não apaga por completo as marcas do discurso anterior, pois não é possível neutralizar os vestígios que ficam nos arquétipos, havendo, portanto, uma troca de polos ideológicos. A intertextualidade como reativação do sentido preocupa-se em romper com estereótipos, possibilitando que novas significações sejam construídas a partir de enunciados cujos significantes estão empedernidos, inertes. Essa técnica, segundo Jenny (1979, p. 46) “pode levar a uma desarticulação da combinatória sintático-semântica dum texto e à sua fusão com outros discursos. [...] É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma”. Já, quanto à intertextualidade como espelho dos sujeitos, primeiramente é preciso definir quem são esses sujeitos: o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Ambos compartilham um destino comum na medida em que são considerados repletos de ficções, já não são os sujeitos que constituem os textos, mas os textos que constroem os sujeitos. A literatura e a história constituem-se na multiplicidade de textos, de discursos, ou seja, na intertextualidade, estratégia na qual se refletem os sujeitos, que se reformulam a cada discurso, a cada processo intertextual.

A intertextualidade enquanto estratégia define-se, exclusivamente, por acarretar algum tipo de transformação seja no texto ou seja nos fragmentos retomados. Além disso, também pode ocorrer de modo mais amplo, envolvendo ideologias e, com isso, abre-se a possibilidade de um processo intertextual que vá além do livro e chegue ao discurso social, destruindo o discurso morto dos textos que circulam na sociedade e criam estereótipos. Através disso, conforme Jenny, uma nova palavra e um novo discurso nascem. O fato é que “o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY, 1979, p. 49), o que faz da intertextualidade um instrumento responsável pelo renascimento e enriquecimento cultural de determinadas épocas. Laurent Jenny menciona, ainda, que a intertextualidade pode ocorrer de diversos modos e, por isso, as relações

intertextuais podem ser classificadas em diferentes tipos. Entre esses, está a paródia, que, segundo o teórico, acarreta modificações em distintos elementos textuais.

A paródia é uma estratégia recorrente na literatura contemporânea segundo Linda Hutcheon (1985), porém conforme Affonso Romano de Sant'Anna (2003), essa categoria literária já pode ser identificada em textos gregos pré-clássicos e clássicos, bem como na literatura trovadoresca, o que lhe subtrai o caráter atual. De acordo com o teórico, o termo paródia foi institucionalizado a partir do século XVII, porém há referência a esse na *Poética* de Aristóteles. O filósofo grego atribuía a origem da paródia como arte ao escritor grego Hegemon de Thaso, o qual utilizou o estilo épico não para representar heróis e homens superiores, mas homens inferiores. Ainda segundo Sant'Anna (2003), há autores que atribuem o termo ao poeta satirista grego Hipponax de Éfeso. Relevante, no entanto, é compreender que a paródia possui uma longa trajetória na produção literária.

Uma das definições mais simplistas atribuídas à paródia está no dicionário de literatura de Brewer (apud SANT'ANNA, 2003, p. 12): “uma ode que perverte o sentido de outra ode (para-ode)”. Como a ode é um poema cantado, a paródia seria uma canção cantada ao lado de outra, apresentando, assim, uma origem musical. Sant'Anna (2003) cita, ainda, Tynianov como um dos primeiros estudiosos a conceituar a paródia de modo mais sofisticado. Para esse teórico, a paródia estaria próxima da estilização e poderia ser caracterizada como dupla, já que, além da obra há um segundo plano, que deve ser discordante, deslocado em relação ao texto original. Além desse, muitos outros teóricos já estudaram e buscaram delimitar as características dessa estratégia literária.

Mikhail Bakhtin (1988), em seus estudos sobre o romance, formula um conceito de paródia. Para se compreender esse conceito, no entanto, é necessário que se conheçam as definições de outras categorias teóricas estudadas por Bakhtin em suas pesquisas, considerando-se não apenas aquelas que se referem à forma romanesca – dialogismo, carnavalização – como também aquelas que dizem respeito à linguagem – plurilinguismo, hibridização. Desse modo, serão estabelecidos os conceitos de dialogismo, plurilinguismo, hibridização e carnavalização.

Segundo Bakhtin (1988), todo discurso é dialógico, ou seja, tudo o que é dito é perpassado ou tocado pelo discurso de outrem, estabelecendo-se, então, uma interação entre os discursos. Assim, essa relação dialógica dá-se pela coexistência de vozes que se entrelaçam, promovendo um confronto. Além disso, o teórico destaca que o diálogo entre discursos acontece, também, no plano semântico e não apenas no âmbito linguístico, ou seja, há um diálogo entre vozes (convicções, ideias), e não simplesmente entre palavras. É

importante destacar que, para Bakhtin (1988), não pode haver dialogismo quando a palavra está paralisada no sistema linguístico. A palavra somente se torna dialógica quando está em uso, no contexto, momento no qual é determinada ideologicamente.

Ao estudar o diálogo enquanto forma composicional do discurso, Bakhtin (1988) destaca a relevância da dialogicidade interna do discurso como elemento que compõe sua estrutura e seus estratos semânticos e expressivos. Essa relação dialógica inerente ao discurso, advinda da complexidade do processo de dialogismo, apresenta-se de duas maneiras: centrando-se no objeto ou na resposta antecipada do interlocutor.

Quanto à primeira, pode-se afirmar que entre o discurso e o objeto ao qual ele se dirige há um emaranhado de vozes, de discursos alheios que envolvem esse objeto. Assim, o discurso penetra nesse meio dialógico e se entrelaça com essas vozes, fundindo-se a umas, confrontando-se com outras e constituindo-se como mais um fio nessa teia dialógica da comunicação verbal. O discurso encontra o objeto atravessado por juízos de valor, ou seja, a imagem objetual ou representação literária não é neutra, mas apresenta o caráter que os discursos anteriores lhes deram. O objeto ou é elevado ou obscurecido por esses discursos. Bakhtin (1988) compara o discurso a um raio que se refrata entre os discursos alheios, buscando seguir em direção ao objeto. De acordo com o teórico, tal imagem dialogizante só pode ser plena e atingir o auge de sua complexidade no gênero romanesco. Dessa forma, para o artista-prosador o objeto é “a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis” (BAKHTIN, 1988, p. 88). Assim, o romancista faz ressoar a sua voz, impregnando o objeto com seu estilo, o que diferencia os discursos e destaca a voz do autor das demais. Dessa forma, afirma Mikhail Bakhtin (1988, p. 88): “o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica”. Isso é o que caracteriza a dialogicidade interna relacionada ao objeto do discurso.

Já no que se refere à orientação dialógica do discurso para a resposta do ouvinte, Bakhtin (1988, p. 89) explica que “o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela”. Assim, todo discurso nasce no discurso do outro, na atitude responsiva do interlocutor, que não se apresenta passivo no ato da comunicação, mas extremamente ativo. O discurso é proferido prevendo uma atitude responsiva do interlocutor; o falante orienta seu discurso para o círculo subjetivo do ouvinte, estabelecendo relações dialógicas com o discurso alheio e construindo a sua fala a partir da resposta antecipada do outro, ou seja, “o locutor

penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói a sua enunciação no território de outrem, sobre o fundo aperceptivo do seu ouvinte” (BAKHTIN, 1988, p. 91).

A réplica de um diálogo, portanto, é determinada pelo próprio contexto, bem como pelo de outrem, isto é, o diálogo e sua réplica se constituem a partir de suas próprias enunciações e das enunciações de outrem, estando encerrados entre o ponto de vista do falante e do ouvinte. Assim, o fenômeno da dialogicidade encontra-se em todas as esferas do discurso vivo, na enunciação, na fala do cotidiano, na obra literária. No romance, a dialogicidade “torna-se um dos aspectos essenciais do estilo prosaico e presta-se a uma elaboração literária específica” (BAKHTIN, 1988, p. 93). Bakhtin (1988) adverte, entretanto, que o dialogismo só pode se tornar pleno a partir da dialogização da própria língua, através do diálogo não só das vozes enquanto concepções e pontos de vista, mas também das vozes sociais que nascem da estratificação linguística; é o plurilinguismo que permite o dialogismo.

Diana Luz Pessoa de Barros (1994) esclarece que, para Bakhtin, todo texto é dialógico, porém há textos nos quais as vozes sociais se mostram e outros que procuram ocultá-las atrás de uma única voz. Nos primeiros, há um efeito de polifonia, enquanto nos últimos, ocorre a monofonia. O romance, para o semiótico russo, é dialógico e polifônico.

Segundo Bakhtin (1988), a língua é única apenas como um sistema gramatical de formas normativas; quando em uso, ela se torna viva e plural. Há uma língua nacional somente para que exista um *maximum* na compreensão entre os falantes, porém essa língua é estratificada. O plurilinguismo, no contexto extraliterário, pode ser definido como a estratificação interna de uma língua em dialetos, jargões profissionais, gírias, sendo determinado pelos organismos de gêneros e pela estratificação social. Assim, a língua apresenta-se diversa e multidiscursiva, estando a serviço da intenção do falante, que tem seu discurso orientado pelo gênero discursivo que melhor se ajusta à situação comunicativa em que o sujeito está inserido, bem como ao grupo social ao qual pertence. O discurso é permeado por diversas vozes, oriundas também do plurilinguismo, e, fora desse contexto, aquele não existe; o que há são apenas palavras em estado neutro.

Na literatura, o plurilinguismo é intencional, ou seja, o autor traz para dentro da obra a estratificação da língua nacional de maneira consciente. Conforme Bakhtin (1988), cada linguagem do plurilinguismo representa um ponto de vista sobre o mundo, uma concepção axiológica da sociedade. Essas linguagens relacionam-se a diferentes épocas históricas e gerações, em suas diversas camadas sociais. Além disso, o teórico afirma que essas linguagens coexistem, o que desencadeia um pluridiscorso. As línguas não se excluem, mas confrontam-se numa relação dialógica, caracterizada não apenas por diversas falas sociais,

mas também por diversas vozes, diversas posturas sócio-ideológicas. Todas essas linguagens, enfim, que vivem, lutam e evoluem no plurilinguismo social, podem coexistir no mundo do romance, através das escolhas e intenções do autor. O plurilinguismo no romance sofre algumas alterações, pois é elaborado literariamente, para tornar-se arte. No entanto, Bakhtin (1988) salienta que os discursos que permeiam uma obra não são neutros, nem purificados dos sentidos que construíram em outros enunciados, uma vez que estão atravessados por vozes sociais, as quais estão organizadas no romance de modo que reflitam o estilo do autor. É desse modo que a voz do prosador sobressai no emaranhado dialógico do discurso.

Conforme Bakhtin (1988), a linguagem não é um meio neutro, de fácil domínio; ela está perpassada por diversas intenções alheias e precisa ser dominada pelo indivíduo para que ele possa atribuir-lhe as suas próprias intenções, porém esse é um processo difícil e complexo pelo qual passa o falante e, também, o autor, no caso específico da criação literária. Cada palavra no enunciado já pertenceu ao discurso alheio, está “superpovoada de intenções de outrem” (BAKHTIN, 1988, p. 100). É preciso que o locutor tome-a para si, atribuindo-lhe sua orientação semântica e expressiva. Entretanto, há palavras que resistem, não se entregam facilmente à nova significação, não são assimiladas pelo novo contexto, porque são muito grandes os estigmas que as atravessam. Nesse processo, há profundas mudanças. Por exemplo, ao entrar no universo literário, os dialetos transformam-no num sistema plurilíngue e flexível às diversas línguas, mas também sofrem transformações, perdendo algumas de suas características e deixando de ser, a exemplo da linguagem literária, sistemas sociolinguísticos fechados; há uma mútua relação de modificação entre as linguagens. Nesse sentido, a língua literária torna-se plurilíngue, mas, assim como a língua nacional, aquela acomoda em si as diversas linguagens de maneira a formar uma unidade, na qual as diversas línguas dialogam. Cabe à consciência linguística, orientada pelos gêneros do discurso, escolher, entre essas, uma linguagem para cada situação discursiva na qual o sujeito se encontra. Nessa pluralidade de discursos e de línguas, o dialogismo se fortalece.

O plurilinguismo no romance, para Bakhtin (1988, p.127), é o “discurso de outrem na linguagem de outrem que serve para refratar a expressão das intenções do autor”. Assim, a palavra desse discurso é uma palavra bivocal, pois serve simultaneamente a dois interlocutores, expressando duas intenções diferentes: a do personagem e a do autor. Nesse sentido, no discurso há duas vozes, duas significações, duas expressões, que dialogam entre si, pois o “discurso bivocal sempre é internamente dialogizado” (BAKHTIN, 1988, p.127). A bivocalidade, conforme Bakhtin (1988), manifesta-se linguisticamente através da hibridização, uma das categorias de relação entre os procedimentos de criação da linguagem.

Como hibridização entende-se “[...] a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (BAKHTIN, 1988, p. 156).

Na arte literária, o processo de hibridização, entendido como uma manifestação plurilíngue, ocorre de modo intencional e conscientemente organizado como num sistema que “esclarece” uma linguagem com o auxílio de outra. Além disso, o teórico russo afirma que “devem existir obrigatoriamente duas consciências linguísticas; aquela que é representada e aquela que representa, pertencente a um sistema de linguagem diferente” (BAKHTIN, 1988, p. 157). Essa segunda consciência linguística é uma imagem da linguagem. É importante salientar, ainda, que o híbrido romanesco não é apenas bivocal, mas também bilíngue, pois não são apenas duas vozes, mas dois pontos de vista, duas linguagens que se chocam e lutam no enunciado. Em suma, podem-se definir as construções híbridas como um enunciado que, a partir de parâmetros gramaticais e de composição, pertence a um único locutor, mas que carrega em si duas vozes, dois modos de pensar, duas consciências, não havendo como distingui-las claramente, pois se fundem, coexistem.

As formas composicionais de introdução e organização do plurilinguismo no romance são variadas. Uma das formas mais importantes de introdução do plurilinguismo na obra romanesca encontra-se no romance humorístico e paródico. Esse tipo de romance, para Bakhtin (1988), representa uma paródia de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo. Nele ocorre uma estilização paródica da linguagem característica de gêneros, profissões. No entanto, a base do romance humorístico é o modo como se emprega a linguagem comum. O autor toma essa linguagem como a opinião corrente, adequada a certo ambiente como “o ponto de vista e o juízo correntes” (BAKHTIN, 1988, p. 108). Ele a utiliza, objetivando-a e refratando a sua linguagem nela. Todavia, esse processo caracteriza-se como instável e oscila entre momentos de proximidade e distanciamento do autor em relação à linguagem comum, constituindo-se, com isso, ora as deformações paródicas dessa linguagem, ora a refração da voz do autor nas vozes sociais. Além disso, o plurilinguismo penetra no romance através das pessoas que falam. De acordo com Mikhail Bakhtin (1988, p. 134), “o homem no romance é essencialmente o homem que fala”, apresentando-se como um indivíduo social e historicamente definido. Seu discurso é uma linguagem social, à qual está agregada uma ideologia. Logo não há neutralidade na palavra em uso, seja no enunciado real ou seja na sua representação literária.

Mikhail Bakhtin (1988, p. 399), em seus estudos sobre o romance, afirma que esse “parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros e integra outros a sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom”. Para o estudioso russo, o romance tinha sua origem ligada aos gêneros sério-cômicos, que podem ser definidos como a parodização de clássicos, as quais colocavam o objeto de uma representação literária séria em contato familiar com o leitor, eliminando o distanciamento que propiciava a sacralização, como no caso da epopeia. Dessa forma, o riso somente se instaura naquilo que está próximo e pode ser questionado; não se pode ridicularizar o que está distante e é digno apenas de veneração. Isso agregou ao romance uma de suas principais características: o inacabamento semântico. Assim, o gênero romanesco está sempre se constituindo, ao contrário da epopeia, que é um gênero acabado, pronto, fechado. Para Bakhtin (1988), o romance se constitui como uma paródia dos gêneros nobres, pois, através da ironia, do riso e da introdução do plurilinguismo, o gênero romanesco deforma os gêneros que parodia, atribuindo-lhes novos sentidos e desconstrói seus principais preceitos.

Quando Bakhtin (1988) atribui a origem do romance ao campo literário do sério-cômico, o autor instaura uma oposição entre o gênero romanesco e os gêneros sérios, como a epopeia e a tragédia. Nesse sentido, ao contrário do que fazia a epopeia que era enaltecer a figura heróica, aos gêneros que deram origem ao romance cabia o papel de dessacralizar o herói, a história, através do riso. Além disso, os gêneros integrantes do sério-cômico possuíam uma pluralidade de estilos e vozes, bem como uma posição crítica em relação à lenda épica ou trágica, ao retratarem a realidade, a atualidade e não o passado épico e intocável. Esses gêneros tinham uma profunda relação com o folclore carnavalesco, constituindo o que Bakhtin (2013) chamou de literatura carnavalizada.

Quanto à carnavalização, Bakhtin (2013) a compreende como o processo de apropriação da cultura popular do carnaval pela literatura. O teórico salienta que o carnaval em si não é um fenômeno literário, e sim a sua linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, que constroem uma cosmovisão carnavalesca transposta para a linguagem da literatura. Essa cosmovisão é constituída pelo fato de o carnaval ser um espetáculo popular, momento em que todos são participantes ativos e durante o qual tudo é permitido; nele desfaz-se a distância social, hierárquica que há entre os homens. O livre contato familiar entre os sujeitos constitui uma das categorias instituídas por Bakhtin a respeito do carnaval que influenciam diretamente no processo de carnavalização. Na literatura, em especial no romance, é possível perceber esse traço carnavalizante agregado ao gênero, decorrente da



eliminação da distância épica da lenda, que torna a história e o herói mais próximos da realidade. Essa familiaridade relaciona-se a outra categoria inerente ao carnaval: a excentricidade. Graças a ela, torna-se possível a revelação de aspectos da natureza humana até então ocultos, por seu caráter inoportuno à vida extracarnavalesca. Bakhtin (2013) destaca, ainda, as *mésalliances* carnavalescas, as quais permitem que se combine tudo, até mesmo opostos como o sagrado e o profano, por exemplo. Nesse ponto encontra-se a quarta categoria do carnaval, denominada profanação, que é formada pelo profano, pela força produtora da natureza e do corpo, pelo pagão, e que permite a paródia de textos sagrados, bíblicos. Todas essas categorias foram assimiladas pela literatura, fazendo com que nascessem os gêneros do sério-cômico, possíveis raízes da paródia. Há um gênero em específico que interessa ao estudo da paródia: a sátira menipeia. Esse gênero caracteriza-se fundamentalmente pela presença do elemento cômico e pela busca da experimentação da ideia e da verdade. Além disso, na sátira menipeia aparece, pela primeira vez, a representação de estados psicológicos e morais anormais, em especial a loucura.

As ações carnavalescas da coroação e do destronamento do rei também estão relacionadas ao processo de carnavalização e foram incorporadas pela literatura. Esse ritual é entendido por Bakhtin (2013) como ambivalente e biunívoco, pois traz a ideia de morte e renovação simultaneamente; no momento da coroação já está presente a ideia de destronamento. A ambivalência está presente em todas as imagens do carnaval, nas ações, nos objetos, muitas vezes utilizados ao contrário, no fogo carnavalesco, que, ao mesmo tempo em que destrói, renova, e no riso, no qual se fundem a ridicularização e o júbilo. Em alguns casos, é possível que o riso carnavalesco seja um dos elementos que ainda acompanha, mesmo que de forma implícita, a paródia, daí, talvez, a ideia de que essa precisa, obrigatoriamente, ridicularizar o texto parodiado. Nesse sentido, a carnavalização relaciona-se à paródia, estando ambas imbricadas na composição de gêneros como a sátira menipeia, entre outros. Assim como o carnaval tem na figura da ambivalência sua característica fundamental, também a paródia será determinada pela duplicidade. Conforme Bakhtin (2013, p. 145) “o parodiar é a criação do duplo destronante, por isso a paródia é ambivalente”. Segundo o teórico,

O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diversos graus. (BAKHTIN, 2013, p. 145/146)

Essa imagem de espelhos reforça a ideia de duplo paródico, bem como de deformação, de transformação do reflexo, ou seja, a paródia não é apenas uma imagem idêntica ao texto original, mas uma releitura que modifica, reduz, distorce. Bakhtin (2013) afirma que, na literatura, esses duplos podem ser compreendidos como personagens que se desdobram: seus duplos morrem para que o herói se renove.

Finalmente, a paródia, para Bakhtin (1988), é um fenômeno bivocal e bilíngue, caracterizado pelo fato de representar discursos, utilizando a linguagem social como “objeto de reprodução livre e artisticamente orientada, de reestruturação, de reorganização literária” (BAKHTIN, 1988, p. 138). Através do discurso paródico, manifesta-se o plurilinguismo, que pode ou não estar marcado pela bivocalidade. No processo paródico, a palavra do autor estabelece um embate com a palavra do outro, ou seja, a palavra que é representada resiste à palavra que representa, estabelecendo-se entre essas, um conflito, até que, finalmente, a linguagem que parodia penetra no discurso parodiado e o subverte, refratando nesse, suas intenções, sua voz, seu acento. Entretanto, a linguagem parodiada não se deixa dominar com facilidade, oferecendo resistência ao discurso paródico, pois não se constitui como uma palavra inerte, mas viva, carregada de intenções e acentos axiológicos pertencentes à época e ao enunciador originais. Nesse enfrentamento, ocorre a deformação da palavra do outro, através da sua reavaliação, relativização e, até mesmo, ridicularização, sendo essa última relacionada diretamente ao riso, ao humor e à ironia que perpassam o discurso paródico. Assim, a paródia desconstrói o discurso parodiado por meio de diversos recursos, inclusive mediante o seu rebaixamento pelo humor irônico, o riso que atualiza e aproxima os gêneros elevados do leitor.

É necessário destacar que Bakhtin (1988) entende a paródia como uma imagem do objeto parodiado e, por isso, não se pode dizer que o texto paródico pertence ao mesmo gênero do texto que está sendo representado. Desse modo, a paródia de uma epopeia não é uma epopeia, mas a imagem dessa, ou seja, “num estilo paródico a sua forma não é um gênero, isto é, não é a forma de um todo, mas um objeto de representação” (BAKHTIN, 1988, p. 372). Além disso, o teórico salienta que, para que a paródia possa ser identificada pelo leitor, é preciso que a voz parodiada seja reconhecida, bem como as deformações que essa sofreu. O teórico afirma que muitos textos, com o passar do tempo, perdem o tom paródico, pois o leitor já não conhece o contexto, o fundo dialógico no qual a voz paródica se instalou.

A paródia pode ser compreendida como uma hibridização, pois, no discurso paródico há a coexistência de duas linguagens, de duas vozes: a parodiada e a que parodia, e uma tem consciência da existência da outra. Porém, essa segunda linguagem apresenta-se no enunciado

híbrido de forma invisível, de modo que, na prática, é uma tarefa bastante difícil reconhecer a linguagem que foi parodiada. De fato, dois discursos se cruzam na paródia, fazendo com que essa possa ser considerada um híbrido premeditado, interlinguístico e dialogizado, no qual duas linguagens se perpassam, se enfrentam e se esclarecem, como réplicas em um diálogo.

Portanto, para Bakhtin a paródia é um fenômeno híbrido, dialógico, no qual há um entrelaçamento de vozes dentro de um mesmo enunciado, de uma mesma palavra. Nessa interação intertextual, o texto, ao ser parodiado, sofre transformações, modificações, construindo um sentido diferente do original, uma vez que está em outro contexto. Dessa forma, a linguagem torna-se dupla, ambivalente, bem como o discurso que constitui o texto paródico.

Linda Hutcheon (1985), em seu livro *Uma teoria da paródia*, define a paródia como um processo através do qual acontece uma repetição com distanciamento crítico, marcando uma diferença, não necessariamente caracterizada com traços que rebaixem o texto representado. Além disso, para a teórica, a paródia tem um caráter de autorreflexividade, ou seja, é o discurso, a linguagem, a arte virando-se para si mesmos, a fim de refletir sobre a sua própria constituição. Hutcheon também salienta que a paródia é uma das formas de construção formal e temática de textos que mais se destacam na cultura contemporânea.

Hutcheon afirma que a instauração da paródia não implica apenas a existência de dois textos que se inter-relacionam, mas também uma intenção de parodiar, bem como o reconhecimento dessa, através da identificação do texto de fundo e de sua relação com a construção paródica a que dá origem. Nesse sentido, a paródia não se dá somente no plano estrutural, mas também no semântico, já que envolve uma intenção que deve ser inferida pelo leitor na enunciação, a qual é caracterizada por um emissor, um receptor, um tempo e um espaço, ou seja, todo um contexto enunciativo. O discurso paródico, segundo Linda Hutcheon (1985, p. 37), é marcado pela ironia, que ela considera “a principal estratégia retórica utilizada pelo gênero”. É a ironia que possibilita ao leitor ou decodificador interpretar e avaliar o texto paródico, que adquire novos níveis de ilusão ou níveis de sentido graças ao tom irônico. A ironia é o elemento responsável pela ambivalência que caracteriza a paródia.

Conforme Linda Hutcheon, ao retomar-se a origem etimológica da palavra “paródia”, tem-se o termo “contra-verso”, o que a torna uma oposição ou contraste entre textos e é isso que leva alguns teóricos e críticos a atribuírem à paródia um caráter ridicularizador, zombeteiro. Entretanto, a teórica salienta que o termo “para”, além de possuir como significado “contra”, “oposição”, tem o sentido de “ao longo de”, o que permite inferir uma relação de acordo, intimidade e não somente de contraste. Com base nesses elementos, a

teórica defende um conceito de paródia que não inclui a depreciação como uma característica essencial e determinante do gênero, muito embora esse recurso possa estar presente em determinadas construções paródicas. Para Linda Hutcheon (1985, p.48), “a paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença”, na qual ocorre um distanciamento entre o texto que serve de fundo dialógico e o texto que parodia, distância essa que se realiza graças ao uso da ironia, que tanto pode se apresentar como construtiva ou bem-humorada, quanto como destrutiva ou depreciativa. Assim, a paródia sempre terá em sua constituição o elemento irônico, mas nem sempre a ironia se manifestará de forma a ridicularizar o primeiro texto. Segundo a teórica, enfim, a paródia e a ironia são praticamente indissociáveis. Nas palavras de Hutcheon:

Uma análise puramente formal da paródia, enquanto relacionamento de textos não fará justiça à complexidade destes fenômenos; o mesmo acontecerá com uma análise puramente hermenêutica que, na sua forma mais extrema, vê a paródia como criada por leitores e críticos, e não pelos textos literários em si. Conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica (HUTCHEON, 1985, p. 50).

Linda Hutcheon considera necessário que o descodificador reconheça o texto que serve de pano de fundo enunciativo, o que também é defendido por Bakhtin (1988). Caso o texto parodiado não seja reconhecido, o leitor não conseguirá construir o sentido daquela enunciação paródica. Além disso, a paródia, dentro de um contexto pragmático, não envolve apenas a comparação de textos, mas também todo um contexto enunciativo, caracterizado pelo recurso irônico. Assim, é possível afirmar que tanto a ironia como a paródia trabalham com dois níveis de sentido, um mais superficial e outro implícito, esse último relacionado diretamente ao contexto. A sobreposição desses níveis e o seu reconhecimento constitui-se como sentido final da paródia.

Em seus estudos, Linda Hutcheon comenta a respeito de algumas classificações de paródia propostas por outros estudiosos, por exemplo, as paródias *sensu largo*, que são um refazer imitativo, e as *sensu stricto*, que ridicularizam o seu modelo. Em ambas, a diferença entre texto parodiado e construção paródica é marcada através do cômico. É justamente nesse aspecto que a teórica diverge de tais concepções de paródia, afirmando que a ironia é a principal estratégia retórica a estabelecer a distância entre o que é parodiado e o que parodia.

Além disso, Linda Hutcheon afirma que a paródia está relacionada e é, muitas vezes, confundida com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinta dessas outras formas de intertextualidade. Há, também, uma confusão terminológica entre sátira e paródia, já que ambas se utilizam da ironia. No entanto, cada uma a utiliza a sua maneira. A sátira tem sempre uma intenção corretiva e uma avaliação negativa, apresentando um caráter social, já a paródia, distancia-se do objeto para atualizá-lo, destacando a diferença entre texto parodiado e paródia. A ironia, nesse sentido, possui duas funções: uma semântica, contrastante, e outra, pragmática, avaliadora. À primeira cabe o papel de assinalar diferenças, enquanto a segunda caracteriza-se por julgar, avaliar e essa pode ser relacionada à sátira. Conforme a teórica, a sátira possui um *ethos*<sup>1</sup> marcado mais pejorativa ou negativamente, que pode ser chamado de desdenhoso e escarnecedor. Já o *ethos* paródico pode ser caracterizado como respeitoso. No entanto, a paródia tanto pode ridicularizar como ser deferente. Hutcheon salienta, entretanto, que sátira e paródia, muitas vezes, misturam-se, sendo possível existir uma sátira paródica ou uma paródia satírica. A diferença básica entre paródia e sátira advém do fato de que a paródia é intramural, literária, enquanto a sátira é mais social ou moral.

Linda Hutcheon considera o *ethos* paródico como uma intenção codificada pelo autor e inferida pelo decodificador a partir do texto. Nesse sentido, a teórica destaca a posição de poder do enunciador no processo de produção da paródia como determinante na construção de sentido dessa e, conseqüentemente, do *ethos*. Assim, o produtor textual, definido por Hutcheon como uma posição a ser preenchida e inferida e não como um sujeito individual, assume certa autoridade mediante o discurso enunciado, tornando-se um agente controlador das reações do leitor. Esse, que também representa uma posição e não um indivíduo, deve inferir as intenções inscritas no texto pelo autor, reconhecendo a presença da voz dupla e compreendendo, desse modo, a obra como uma construção paródica. A teórica destaca, ainda, que o agente enunciador da paródia pressupõe certos conhecimentos culturais por parte do receptor, os quais terão influência na identificação do texto parodiado, e isso acentua o caráter manipulador do produtor textual, que torna a obra elitista, pois exige um leitor sofisticado, capaz de reconhecer o discurso que serve de fundo dialógico para a construção paródica. Hutcheon afirma que o decodificador necessita ter a competência para identificar não apenas o discurso de orientação dupla, do qual a paródia é constituída, mas também a ironia. Essa

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que Linda Hutcheon (1985, p. 77) entende por *ethos* “a principal resposta intencional conseguida por um texto literário [...]”, isto 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)”.

requer do leitor uma competência tripla, linguística, retórica (ou genérica) e ideológica, que o capacite a compreender os implícitos, bem como os desvios, a transgressão às normas retóricas e literárias e, de uma maneira mais complexa, valores social e ideologicamente institucionalizados.

A paródia, segundo Hutcheon chama a atenção, de modo autoconsciente e autocrítico, para a sua própria natureza; ela é autorreflexiva, assim como a metaficção. Além disso, a paródia não pressupõe apenas a leitura literária de um texto, mas também a leitura do mundo, já que a enunciação se encontra envolvida na ativação das construções paródicas. Hutcheon salienta, ainda, que o texto paródico está envolto num paradoxo, pois seu caráter ideológico implica autoridade e transgressão, ao mesmo tempo. Nesse sentido, a paródia tem um teor revolucionário, ao reapropriar-se de um discurso do passado que se tornou tirânico, porém, do mesmo modo, apresenta certa institucionalização estética, que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Essas regras podem ser transgredidas pela paródia, mas temporariamente e dentro dos limites estipulados pelo texto parodiado. Assim, a paródia pode ser vista como revolucionária ou como convencional. Nas palavras de Hutcheon:

Esta reacção contraditória não é, no entanto, apenas uma questão de gosto pessoal. As suas raízes encontram-se na bidireccionalidade da legitimação da própria paródia. A pressuposição quer de uma lei, quer da sua transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária (HUTCHEON, 1985, p. 98).

Assim, para Linda Hutcheon, a paródia obedece a convenções em sua identificação com o texto de origem, mas apresenta-se contestatória a partir do momento em que busca distinguir-se do texto parodiado, realizando-se aquilo que a teórica enfatiza ao longo dos seus estudos: repetição com diferença.

Portanto, a paródia, ao mesmo tempo em que sugere continuidade, marca distância crítica e mudança. Além disso, é uma maneira de voltar-se para o passado, apropriando-se esteticamente desse, como manifestação de uma consciência histórica, pertencente a uma época, caracterizada por determinados valores axiológicos, ideológicos, linguísticos. A paródia atualiza tudo isso em um novo tempo, através do distanciamento irônico.

### 3. O ROMANCE DE GONÇALO M. TAVARES COMO DESVIO À EPOPEIA

O escritor português Gonçalo M. Tavares vem se destacando como um dos maiores expoentes da literatura portuguesa contemporânea. Com pouco mais de uma década de publicações e aos quarenta e três anos de idade, já recebeu vários prêmios importantes, incluindo-se aí o Prêmio José Saramago, em 2005, pelo romance *Jerusalém*. Na entrega do prêmio, Saramago declarou “Gonçalo Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater!”<sup>2</sup>. Além desse comentário, José Saramago publicou, no dia 01 de março de 2009, em seu diário virtual, um texto bastante elogioso, no qual afirma:

A nova geração de romancistas portugueses, refiro-me aos que estão agora entre os 30 e os 40 anos de idade, tem em Gonçalo M. Tavares um dos seus expoentes mais qualificados e originais. Autor de uma obra surpreendentemente extensa, fruto, em grande parte, de um longo e minucioso trabalho, fora das vistas do mundo, o autor de *O Sr. Valéry*, um pequeno livro que esteve durante muitos meses na minha cabeceira, irrompeu na cena literária portuguesa armado de uma imaginação totalmente incomum e rompendo todos os laços com os dados do imaginário corrente, além de ser dono de uma linguagem muito própria, em que a ousadia vai de braço dado com a vernaculidade, de tal maneira que não será exagero dizer, sem qualquer desprimor para os excelentes romancistas jovens de cujo talento desfrutamos actualmente, que na produção novelesca nacional há um antes e um depois de Gonçalo M. Tavares.<sup>3</sup>

Gonçalo M. Tavares tem uma produção não apenas extensa, como também intensa. Nas entrevistas concedidas pelo autor, ele explica que o processo de escrita de cada obra é composto de dois momentos: a produção do texto e a revisão do que foi escrito, culminando em vários “cortes”. Assim, primeiramente, o escritor produz um texto, o qual ele compara a uma “massa bruta”, que fica guardada por um período de um a dois anos. Após esse intervalo, Tavares retoma a escrita da obra e procura retirar partes, num processo de aprimoramento de seu texto, momento que, conforme o autor, é o mais difícil. Além disso, a leitura é algo muito presente na vida de Gonçalo M. Tavares, assim como a disciplina. Para produzir seus textos, o escritor considera fundamental as significativas experiências que teve

---

<sup>2</sup> Entrevista disponível no link <http://www.berlinda.org/pt/pessoas/goncalo-m-tavares-odeio-a-ideia-de-que-tudo-o-que-se-faz-seja-novo/>. Acesso em: 15 maio 2013.

<sup>3</sup> Texto disponível em <http://caderno.josesaramago.org/29205.html>. Acesso em: 22 ago. 2013.

enquanto leitor. Tavares chega a citar um provérbio chinês: “Não te atrevas a escrever um livro, sem antes ler mil”<sup>4</sup>. Gonçalo M. Tavares define o processo de escrita e leitura como um ritual, o qual realiza de maneira bastante disciplinada. Isso tudo dá origem a uma obra cuja escrita, conforme António Manuel Ferreira (2003, p. 01)<sup>5</sup>, “evidencia uma apreciável maturação estética, reveladora de um demorado processo de experimentação e aprendizagem”. Além disso, Ferreira (2003, p. 02) comenta que a poesia de Gonçalo M. Tavares não corre o risco de transformar-se num mero exercício de destreza mental, “porque, sendo ostensivamente uma poesia de ideias, também é, e em grande medida, um trabalho de requintado lirismo”.

Outra característica marcante da escrita de Gonçalo M. Tavares é o cruzamento entre gêneros. Em vários de seus livros acontece esse processo através do qual os gêneros se mesclam, não sendo possível definir claramente se se trata de poesia ou romance. O escritor afirma que isso se dá em função de que, ao escrever, o faz instintivamente. Nesse sentido, Tavares, ao produzir seus textos, desconstrói normas sintáticas e literárias e, através desse recurso, insere seu estilo em cada obra. A escrita de Tavares destaca-se não apenas por sua qualidade estética e literária, mas também pela sua originalidade e multiplicidade. Em função disso, António Guerreiro afirma que Gonçalo M. Tavares “vale por uma literatura inteira, pois abarca todos os géneros literários, existentes ou ainda em potência”<sup>6</sup>.

Além disso, é possível citar a revisitação à literatura clássica como tema recorrente na obra de Gonçalo M. Tavares. Segundo o autor, em entrevista dada ao escritor e crítico português Pedro Mexia (2010)<sup>7</sup>:

Uma parte do meu trabalho é o diálogo com os clássicos [...]. O escritor tem uma responsabilidade, não apenas em relação ao momento presente e ao que aí vem, mas, antes de mais nada, em relação ao passado. As gerações passadas deixaram-nos muitos sinais. É responsabilidade do escritor contemporâneo estar atento aos sinais que os escritores clássicos nos deixaram.

Assim, obras como as que compõem o projeto *O Bairro*<sup>8</sup> são baseadas em autores e textos clássicos. Há, ainda, entre a vasta obra desse autor, traduzida em vários países, o livro

<sup>4</sup> Entrevista concedida por Gonçalo M. Tavares ao programa Imagem da palavra, disponível no link <http://www.youtube.com/watch?v=zVcoUHoGIy8>. Acesso em: 09 jun. 2013.

<sup>5</sup> Artigo disponível no link <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Gtavares.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2013.

<sup>6</sup> Texto disponível no link <http://goncalomtavares.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15 jul. 2013.

<sup>7</sup> Entrevista disponível em <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>. Acesso em: 25 jul. 2013.

<sup>8</sup> Gonçalo M. Tavares criou um bairro, cujos residentes são importantes escritores da literatura mundial como, por exemplo, Bertolt Brecht e T.S. Eliot. Cada livro dessa coleção traz histórias fictícias desses escritores, baseadas em suas obras. Pode-se citar, entre essas obras, *O Senhor Brecht* (2004), *O Senhor Calvino* (2005).



intitulado *Uma viagem à Índia* que apresenta prefácio do filósofo e escritor português Eduardo Lourenço. Essa espécie de epopeia moderna ou, nas palavras de Eduardo Lourenço (2010, p. 9), “prosaico poema, antipoema e hiper-poema” faz uma releitura dos clássicos, sendo atravessada por vozes de muitos outros textos.

Miguel Real<sup>9</sup> (2010), assim define a escrita de Tavares em *Uma viagem à Índia*:

Em *Viagem à Índia*, o estilo de Gonçalo M. Tavares evidencia-se soberano, individualizado e condensado como em mais nenhum outro livro seu, um estilo fragmentário mas luminoso, desconstrutor de todas as cristalizações semânticas da língua, criando um texto que se faz a si próprio à medida que avança, desprezador dos códigos literários instituídos, dotado de uma filosofia do corpo, da força e do poder.

Nessa obra, as características estilísticas da escrita de Tavares são potencializadas, principalmente no que se refere ao entrecruzamento de gêneros. Em vista disso, há divergência quanto ao gênero literário de *Uma viagem à Índia*. Na ficha catalográfica, a obra é tratada como poesia, porém alguns críticos como Pedro Mexia (2010) a chamam de romance. Para Eduardo Lourenço (2010, p. 13) “o dispositivo de *Uma viagem à Índia* é o de um poema provocantemente épico e anti-épico. A sua realidade é a de um romance não menos provocantemente inscrito nos ‘cantos’ e ‘estâncias’, ao mesmo tempo prosaicas e hiper-literárias”. Nesse sentido, a afirmação de Lourenço corrobora o caráter de mistura entre os gêneros poesia e romance na obra e não deixa clara uma classificação possível para o livro. O próprio Gonçalo M. Tavares, ao ser questionado sobre o assunto, declara “não sei se é romance se é outra coisa. *Uma Viagem à Índia* em termos de gênero é muitas vezes uma coisa e o seu oposto. É também, em parte, um ensaio”<sup>10</sup>. Em vista disso, é necessário que, antes de adotar a terminologia romance para se referir à obra de Gonçalo M. Tavares, esclareçam-se os motivos que amparam o uso desse termo. Mikhail Bakhtin (1988), ao estudar o romance, define algumas características desse gênero, entre elas, o inacabamento semântico. Segundo o teórico, o romance possibilita várias interpretações, além de ser um gênero capaz de se adaptar às diversas mudanças culturais. Assim, pelo fato de *Uma viagem à Índia* apresentar essa característica bastante específica e basilar do gênero romanesco, a obra será referida como romance no decorrer deste trabalho.

<sup>9</sup> Ensaio disponível em:

[http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-nada&catid=55%3Areste&Itemid=1](http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-nada&catid=55%3Areste&Itemid=1). Acesso em: 20 dez.2013.

<sup>10</sup> Entrevista disponível em <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>. Acesso em: 25 jul. 2013.

Romance ou poesia, o fato é que se trata de uma narrativa escrita em versos, na qual é relatada a viagem de um homem chamado Bloom, que parte de Lisboa com destino à Índia, após ter vivido grandes tragédias: sua namorada fora morta por seu pai, que não admitia uma pobre na família, e o protagonista, para vingar a morte da amada, assassinara seu progenitor. Então, Bloom decide partir, com o intuito de esquecer esses acontecimentos e adquirir sabedoria, evoluindo espiritualmente, já que a Índia é conhecida por seu misticismo e religiosidade.

No entanto, antes de seguir para a Índia, o protagonista passa por alguns países da Europa. Em Londres sofre um assalto e quase é assassinado; em Paris conhece Jean M., com quem estabelece laços de amizade; posteriormente, permanece algum tempo na Alemanha, em Viena, onde adoece, e em Praga, onde se depara com uma tempestade que lhe mostra estar preparado para seguir seu caminho e chegar, finalmente, à Índia. Bloom sente-se, então, pronto para adquirir a sabedoria que procura e, levado por Anish, amigo de Jean M., vai até o sábio Shankra, que o ouve, buscando conhecê-lo, já que “não se ensina quem não se conhece” (TAVARES, 2010, p. 311). Porém, os amigos do sábio o alertam sobre Bloom, logo que esse se retira, ao consultar as vísceras de um animal, alegando que o protagonista anseia demais pela sabedoria, mas não aparenta ter paciência para adquiri-la, e que, portanto, ele iria roubá-la de Shankra. Quando Bloom torna a encontrar-se com o sábio, é ameaçado e roubado por ele. No entanto, se os homens de Shankra levam o dinheiro de Bloom e suas edições raras de Sêneca e Sófocles, o protagonista furta do sábio uma corrente de ouro e uma velha edição do *Mahabarata*, um dos maiores clássicos épicos indianos. Após conseguir recuperar seus livros, em troca da joia, Bloom vai embora da Índia junto com Anish, para não serem mortos. Em Paris, o amigo Jean M. os espera com uma festa dionisíaca. Bloom, decepcionado com sua viagem à Índia e atormentado pelo uso de drogas e por suas lembranças, toma uma atitude inesperada: assassina a moça que lhe fazia companhia na festa. Por fim, volta para Lisboa, onde é procurado pelo assassinato do pai e descobre que sua mãe também falecera. Nesse momento, o protagonista aparenta total apatia, como se já não estivesse vivo.

A obra centra-se, assim, numa viagem que, como afirma o próprio escritor<sup>11</sup>, não se sabe se realmente acontece ou se é apenas fruto do pensamento de Bloom. Essa viagem é bem mais do que física, é introspectiva e estabelece relações com diversas outras jornadas realizadas no mundo literário. Segundo Eduardo Lourenço (2010, p. 11):

---

<sup>11</sup> Essa afirmação consta na entrevista concedida por Gonçalo M. Tavares e está disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>. Acesso em: 25 jul. 2013.

*Uma Viagem à Índia* não recomeça em tempos outros a eterna busca do Oriente, de todos os Orientes onde o Gama já aportou por nós, mas tenta proeza mais temerosa, a da re-escrita da aventura verbal onde ela está consagrada, como a de Homero para Joyce. É sobretudo a contra-epopeia, ao mesmo tempo luminosa, paródica e burlesca, de um herói de tudo como nada que subverte todas as versões épicas da Viagem que inventámos e que é sempre, ao fim e ao cabo, a não-viagem que nós próprios somos.

De acordo com o crítico, a obra de Gonçalo M. Tavares revisita um dos mitos portugueses mais célebres: o passado glorioso do país. No entanto, o texto contrapõe a isso o mundo contemporâneo e tudo o que não se alcançou em termos de crescimento espiritual e filosófico, salientando a decadência não apenas de Portugal, mas também da humanidade. O livro *Uma viagem à Índia* apresenta o trágico da existência, a ausência de valores além daqueles relacionados ao capitalismo, ao consumo, o vazio a que se limitou a vida do homem contemporâneo, que se encontra perdido na era da tecnocracia e não vê sentido no mundo, não vê futuro possível. Conforme afirma Miguel Real (2010):

Enquanto a tragédia antiga nasce da consciencialização da fraqueza humana face à fortaleza divina, a tragédia no livro de Gonçalo M. Tavares nasce da consciencialização de ser a fortaleza humana semelhante à realeza de um reinado sem súbditos para reinar e onde toda a ordem e toda a lei, boas ou más, têm como origem e destinatário um único homem, Bloom, sempre insatisfeito de si próprio.

Assim, Bloom é o único responsável por seu destino, por suas escolhas e, muitas vezes, essa falta de um valor referencial exterior (Deus, Sociedade, Humanidade...) acarreta na ausência de sentidos e perspectivas. Dessa maneira, conforme Bordini (2013), as relações humanas na contemporaneidade baseiam-se no princípio da individualidade, a qual o ser humano conquistou através de séculos de mudanças culturais, éticas, axiológicas. Entretanto, esse individualismo não trouxe apenas benefícios, mas também grandes perdas no que se refere à noção de coletividade e é exatamente a solidão e a dificuldade em estabelecer relações genuínas com um grupo que Gonçalo M. Tavares explora no romance. Segundo o autor, “agora, o individualismo extremo, como é evidente, é uma das doenças deste século”<sup>12</sup>. Entretanto, mesmo quando o indivíduo busca auxílio nos “referenciais éticos de natureza espiritual e metafísica que por sua vez orientam como se devem dar as relações dentro de

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida ao blog de crítica literária Parágrafo, disponível em <http://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/%E2%80%99Cha-muitas-coisas-que-ainda-gostava-de-fazer%E2%80%99D/>. Acesso em: 20 set. 2013.

dada coletividade (ao mesmo tempo em que são transmitidos e sustentados por essa coletividade), esses se revelam falhos” (BORDINI, 2013), ou seja, assim como Bloom não encontrou o que procurava, também o sujeito pós-moderno não tem saída para seu tédio.

Em consequência disso, a obra *Uma viagem à Índia* é perpassada pela melancolia e pela ironia. Esses traços estão presentes tanto nos comentários filosóficos e, muitas vezes, valorativos do narrador, como nas falas e reações das personagens ao longo da narrativa. Além disso, há a presença do humor, mesmo diante de tantos acontecimentos trágicos. Nesse sentido, é possível vislumbrar em Bloom alguém apático que, em resposta aos fatos que lhe ocorrem, reage de modo irônico, beirando o riso, um riso trágico, mas, ainda assim, um riso.

### **3.1 A intertextualidade na estrutura, nas cenas e no conteúdo.**

*Os Lusíadas*, poema épico escrito no século XVI pelo poeta considerado o “artífice das formas definitivas do idioma português” (ELIA, 1980, p. 20), pode ser considerado uma das mais importantes obras da literatura portuguesa. Essa narrativa escrita em versos apresenta, de modo elaborado, a história do povo português até seu apogeu que culmina com as viagens marítimas e a conquista de novos territórios. Escrito numa época de profundas mudanças culturais, *Os Lusíadas* são um poema renascentista, de moldes rigorosamente clássicos. Camões, ao escrever sua epopeia, o faz buscando aproximar-se do épico clássico, já que essa era a tendência do período literário da época. O poeta português revisita os clássicos gregos e latinos, considerados modelos de grande perfeição, produzindo um texto que é uma releitura da epopeia clássica. Em vista disso, segundo Massaud Moisés (1975, p. 73) *Os Lusíadas* representam “fidedignamente o espírito novo trazido pela renascença, de modo que suas características resultam em ser um tanto heterodoxas quando postas em face da epopeia clássica” o que torna o poema camoniano “uma epopeia renascentista, moderna, desobediente a alguns ensinamentos dos antigos” (MOISÉS, 1975, p. 73).

Além disso, o fato narrado por Camões, diferentemente das histórias contadas por Homero e Virgílio, é contemporâneo ao autor português, não havendo distância temporal entre ambos. Não se trata de uma lenda vivida por heróis semideuses, mas de um acontecimento recente na história de Portugal, vivenciado por seres humanos comuns, embora de caráter elevado e heroico. Assim, o poema *Os Lusíadas* canta a história e não lenda, fatos heroicos e não mitos, gente comum e não semideuses e, por isso, é chamado de epopeia convencional, pois retoma, apenas em parte, o épico clássico. Embora o assunto não seja

remoto e, por isso, não esteja próximo da lenda épica clássica, o poeta procura manter o caráter de exaltação presente na epopeia clássica para aproximar-se dessa e para criar uma distância do evento contado.

Camões, ainda, traz a imagem de figuras mitológicas como forma de retomar a poesia épica clássica. Em sua epopeia renascentista, há a coexistência do maravilhoso pagão e do cristão, embora seja esse ao qual Vasco da Gama faz suas orações, aquele é quem salva a frota portuguesa. Esse dualismo, conforme Moisés (1975), é próprio do Renascimento e das contradições que afetavam o homem daquela época, o qual se encontrava perdido entre o teocentrismo da Idade Média e as novas ideias do antropocentrismo. Segundo Saraiva e Lopes (1969), a mitologia desempenha a função de dar unidade de ação e um enredo dinâmico para *Os Lusíadas*, além de ter um papel estético e ideológico.

Assim como Camões, também Gonçalo M. Tavares volta-se aos clássicos. Sua obra *Uma viagem à Índia*, quanto ao seu aspecto formal, retoma fielmente *Os Lusíadas*, já que é composta pelo mesmo número de cantos (dez) que a epopéia camoniana, bem como pelo mesmo número de estâncias em cada canto. Além disso, também os momentos principais da ação em cada estância são recriados por Gonçalo M. Tavares, coincidindo com o clássico de Camões. Pode-se afirmar que, estruturalmente, Tavares segue o mapa da viagem de Vasco da Gama, porém em outro tempo, de outra maneira, com outros objetivos e obstáculos. Nesse sentido, a intertextualidade é clara e ocorre como reiteração quanto à estrutura formal da obra. Ainda no que se refere à estrutura, é possível considerar que a relação intertextual se estabelece entre um texto, *Uma viagem à Índia*, e um gênero ou arquitexto do gênero épico, *Os Lusíadas*, já que aquele obedece à composição formal, em termos gerais, desse. Assim, o texto de Gonçalo M. Tavares, mesmo não sendo considerado uma epopeia, revisita o gênero épico e o atualiza, modificando alguns aspectos de sua estrutura e mantendo outros. O leitor, ao realizar a leitura dessa obra contemporânea, pode identificar em sua forma, os elementos da epopeia, em especial da camoniana.

No entanto, o autor contemporâneo não manteve a mesma métrica de Camões, o decassílabo, um dos motivos pelos quais esse escritor português quinhentista é tão admirado. Gonçalo M. Tavares utiliza, em suas estâncias, o verso livre, quase prosaico, em determinados momentos. Nesse sentido, é possível apontar a primeira evidência de que a relação intertextual que se estabelece entre as obras em análise é transgressora, pois, ao retomar a estrutura de *Os Lusíadas*, Tavares a repete e, ao mesmo tempo, a modifica.

Nestas duas estâncias, a primeira de cada uma das obras em estudo, é possível observar esse desvio que Tavares realiza com relação à estrutura formal de *Os Lusíadas*:

As armas e os barões assinalados,  
 Que, da occidental praia lusitana,  
 Por mares nunca de antes navegados,  
 Passaram ainda além da Taprobana,  
 Em perigos e guerras esforçados  
 Mais do que prometia a força humana,  
 E entre gente remota edificaram  
 Novo reino, que tanto sublimaram. (CAMÕES, 1980, C. I, e. 1, p. 75)

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

Camões, nessa primeira estância, situa a proposição da obra, ou seja, anuncia o assunto do qual irá tratar. Em contrapartida, Gonçalo M. Tavares vai de encontro a *Os Lusíadas* e revela o que não irá falar, afirmando que, em sua obra, não se contará heroísmos e aventuras, não se voltará ao clássico como no texto camoniano. Ao observar-se apenas a estrutura, não o conteúdo, vislumbra-se o processo de mudança da forma. A primeira estrofe do texto de Tavares mantém o mesmo número de versos da primeira estância do épico camoniano. No entanto, aquela não apresenta regularidades, nem quanto à métrica, nem quanto à rima, o que faz com que a carga sonora seja enfraquecida. Nesses outros excertos, percebe-se a forma ainda mais modificada, quase que subvertida:

Mas ouçamos uma história (outra parábola?):  
 um duro homem avança por uma rua  
 que termina numa floresta como antes na infância  
 avançara por um floresta que terminava  
 numa rua.  
 Olha para todos os lados mas evita olhar para cima  
 pois alguém lhe dissera que os humanos  
 só participam nos acontecimentos  
 abaixo do nível dos olhos,  
 e esta expressão – abaixo do nível dos olhos –  
 torna-se tão forte como a velha expressão  
 - abaixo, ou acima, do nível do mar. (TAVARES, 2010, C. I, e. 36, p. 37)

Mas todos os humanos pertencem à terra  
 como a alegria pertence aos humanos. Na tristeza  
 não pode ficar um homem  
 como que enterrado vivo. O sol existe e não é monstruoso.  
 Acontecimentos trágicos são animais que, por vezes,  
 nos comem metade da alegria. (TAVARES, 2010, C. IV, e. 1, p. 163)

Enquanto cada estância camoniana possui oito versos, as estrofes de *Uma viagem à Índia* apresentam um número de linhas por vezes superior e, por outras, inferior a essa quantidade. Assim, constata-se a transformação que se deu na forma da obra de Tavares em relação ao texto que lhe serviu de arquétipo. A opção de manter o mesmo número de cantos e estâncias fortifica o laço intertextual, porém a mudança com relação aos aspectos formais aponta para um caminho parodístico, ou seja, há desvio, há transgressão, recursos característicos da paródia.

Já quanto ao aspecto do conteúdo, o primeiro vínculo intertextual diz respeito ao tema de ambas as obras: uma viagem do Ocidente em direção ao Oriente com o objetivo de conquista. Em *Os Lusíadas*, buscava-se ampliar os domínios da Coroa Portuguesa, da religião católica, do comércio, enquanto que, em *Uma viagem à Índia* a procura é por sabedoria e esquecimento. Ironicamente, almeja-se esquecer justamente refazendo uma jornada que trouxe para Portugal toda a sua glória. Por isso, não há uma relação de reiteração entre os textos e sim de desvio. Apesar de a temática manter-se semelhante, o conteúdo não o é, uma vez que a viagem empreendida por Vasco da Gama não se relaciona a de Bloom, no que se refere à finalidade. Camões propõe-se a narrar a gênese de um povo, suas aventuras marítimas, até seu apogeu com a façanha de chegar à Índia, explorando o desconhecido, enquanto Gonçalo M. Tavares apresenta a história de um homem comum, que deseja chegar à Índia para aprender e para esquecer, na tentativa de encontrar a paz que as tragédias familiares lhe roubaram, bem como de conhecer-se, de descobrir-se. Assim, Tavares segue os passos de Camões ao estruturar sua obra, porém o espaço e o tempo são outros, bem como as cenas e as ações que ocorrem no romance.

Cada canto de *Os Lusíadas* é composto por diversas cenas. Essas são retomadas em *Uma viagem à Índia*, porém com outros sentidos e vários acréscimos que lhes trazem novas e diferentes significações em relação ao arquétipo. Desse modo, segue a análise de algumas dessas cenas da epopeia camoniana revisitadas por Gonçalo M. Tavares.

No Canto Primeiro, Camões inicia com a proposição de sua epopeia, ou seja, o autor anuncia que se propõe a cantar os feitos dos lusitanos, as memórias gloriosas dos reis que

passaram pelo trono português, até então, e as histórias das navegações, responsáveis por tornar Portugal um dos impérios mais poderosos e respeitados dos séculos XV e XVI. Além disso, na invocação, o poeta pede inspiração às ninfas, para que possa realizar essa difícil incumbência com “engenho e arte” e, no elogio ou encarecimento, dedica o poema ao rei D. Sebastião, cuja morte tornou-se uma lenda e cuja figura é venerada pelo povo português, sendo lembrado em outras obras literárias lusas. Camões busca, a cada estância, exaltar a grandeza e o valor de seus compatriotas, suas façanhas e seu patriotismo, destacando nomes ilustres, que sobressaíram na história bélica portuguesa. Já Gonçalo M. Tavares começa seu romance referindo-se ao que nesse não pretende tratar: de feitos passados, de mitologias, de glórias. Seu objetivo é “dar um certo valor ao que é mortal” (TAVARES, 2010, p. 25). Nesse sentido, afirma Eduardo Lourenço que as viagens passadas,

[...] de tão percorridas não precisam ser invocadas. São pura legenda. Gonçalo M. Tavares deixa-as no limbo em que se dissolveram: Jerusalém, Atenas, Roma, o Graal, o novo mundo, a própria natureza, como labirinto ávido de catástrofe, como se fosse a Cassandra de si mesma, já estão inscritas no seu futuro esquecimento (LOURENÇO, 2010, p. 11).

Em contrapartida a isso, o romancista refere-se ao que será objeto de seu texto: a viagem de um homem comum chamado Bloom. Dessa maneira, Tavares deixa claro que a obra não tratará de grandes feitos a exemplo da epopeia, gênero com o qual aquela estabelece relações. A coletividade, tão presente no gênero épico, é substituída pelo individualismo, o que constrói uma relação intertextual de negação em relação a *Os Lusíadas*. Assim, não há apenas um desvio, mas uma posição contrária àquela assumida por Camões. O autor de *Uma viagem à Índia* evoca as imagens e elementos temáticos da epopeia camoniana, não com o fim de reiterá-los, mas de negá-los, afirmando não ser esse o tema de sua obra. Nesse sentido, Gonçalo M. Tavares retoma figuras épicas clássicas e as desconstrói, situando seu texto não no passado, que é sacralizado quando tratado pelo gênero épico, conforme Bakhtin (1988), mas no início do século XXI:

Não falaremos dos Três Vezes Hermes  
nem do modo como em ouro se transforma  
o que não tem valor  
– apenas devido à paciência,  
à crença e às falas narrativas.  
Falaremos de Bloom



e da sua viagem à Índia.  
Um homem que partiu de Lisboa. (TAVARES, 2010, C. I, e. 2, p. 25)

Outro elemento épico que Gonçalo M. Tavares revisita e desconstrói é a mitologia, representada pelos deuses. Camões traz a figura dos deuses para sua epopeia no intuito de aproximar-se do épico clássico, num ato de reverência: no Canto Primeiro, os deuses reúnem-se para discutir sobre a viagem iniciada pelos portugueses e decidir se auxiliarão ou não Vasco da Gama e sua frota. Todavia, na narrativa de Gonçalo M. Tavares, não há deuses, sua existência é negada, já não há espaço para a crença no sobrenatural, o que pode ser percebido no trecho: “os deuses actuam/ como se não existissem, e assim/ não existem, de facto, com extrema eficácia” (TAVARES, 2010, p. 32). Não havendo deuses, não há também destino. Conforme afirma o narrador de *Uma viagem à Índia*: “Mas o Destino foi (ultimamente) aperfeiçoado./ Agora o barco e o avião chegam a chão seguro/ por força da bússola mecânica, que normalmente/ funciona, ao contrário do Destino/ que, por ser invenção antiga,/ já vai evidenciando cansaço/ e até incompetência. (TAVARES, 2010, p. 34). Assim, o protagonista já não segue uma rota predeterminada, mas deve fazer escolhas, está sozinho em sua individualidade, não há um elemento sobrenatural externo que lhe favoreça e no qual possa confiar. Desse modo, os “Deuses, quando falam ao ouvido, / evitam frases explícitas e promessas concretas” (TAVARES, 2010, p. 35), ou seja, a voz que parece soprar aos ouvidos quando o herói está em determinadas situações não é a dos deuses, mas a da intuição. Novamente, a relação intertextual que se estabelece a partir do uso do elemento divino pode ser definida como negação, segundo Laurent Jenny (1979), pois a figura dos deuses é retomada para ser negada. Assim, como não há deuses em *Uma viagem à Índia*, na parte do Canto Primeiro que evoca a discussão entre eles, presente em *Os Lusíadas*, ocorre um desvio e, além de negar-se a existência de deuses, passa-se a falar sobre outros assuntos, havendo a presença marcante de aforismos e pensamentos filosóficos:

E tendo já a flecha começado o seu caminho,  
como a queres parar? Tal como a morte (que é coisa única:  
se já começou não a poderás suspender),  
também assim tua vontade. (TAVARES, 2010, C. I, e. 40, p. 39)

A presença de aforismos nessa obra de Gonçalo M. Tavares é recorrente. Segundo o autor, essas reflexões presentes ao longo do romance permitem que o leitor possa realizar uma leitura não linear, ou seja, abrir páginas ao acaso e lê-las, como se fosse um livro de consultas, nas palavras de Tavares “uma espécie de I Ching [...] que pudesse dar indicações, instruções por vezes contraditórias - mas que permitissem perceber melhor o momento e as situações em que cada leitor está”<sup>13</sup>.

Outra importante cena do Canto Primeiro, que se repete em ambas as obras, é o momento em que Vasco da Gama encontra algumas embarcações pertencentes a uns nativos da ilha de Moçambique. Na estância 45 desse canto, Camões anuncia o que os tripulantes portugueses avistam:

Eis aparecem logo em companhia  
 Uns pequenos batéis, que vem daquela  
 Que mais chegada à terra parecia,  
 Cortando o longo mar com sua larga vela.  
 A gente se alvoroça e, de alegria,  
 Não sabe mais que o olhar a causa dela.  
 - Que gente será esta? (em si deziam)  
 Que costumes, que lei, que rei teriam? (CAMÕES, 1980, C. I, e. 45, p. 97)

Na mesma estância do mesmo canto em *Uma viagem à Índia*, o protagonista Bloom chega a Londres. O narrador do romance, a exemplo do narrador camoniano, faz alguns questionamentos sobre o que exatamente Bloom procura, porém, ao retomar Camões, o relativiza, pois enquanto em *Os Lusíadas* a tripulação portuguesa alvoroça-se e questiona quem poderiam ser as pessoas que se aproximam, no romance é possível saber o ponto de vista tanto do protagonista quanto dos estranhos. Assim, a narrativa de Gonçalo M. Tavares apresenta-se mais flexível e busca considerar não apenas a visão de Bloom, como também dos outros personagens, o que explicita seu estatuto ficcional:

Eis agora Bloom na primeira etapa da sua viagem á Índia,  
 em Londres, só e sem dinheiro.  
 e sem ninguém conhecer. Procura amigos  
 ou outra coisa?  
 E seria Bloom a ter um olhar estranho  
 ou estranhos eram os homens que dele

---

<sup>13</sup> Entrevista disponível em <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>. Acesso em: 25 jul. 2013.

se aproximavam?  
 Eis que não existe resolução.  
 Quem começa o momento: quem olha ou aquilo  
 que é olhado? Pode o início do mundo localizar-se  
 em que é empurrado? (TAVARES, 2010, C. I, e. 45, p. 41)

Após o primeiro contato com a população, em *Os Lusíadas*, os portugueses jantam com os mouros e lhe contam aquilo que lhes convém sobre quem são, de onde vêm, o que pretendem com a viagem. Diante da declaração dos viajantes de que são cristãos, os nativos começam a desconfiar das intenções da tripulação lusitana. A situação se agrava quando Baco, disfarçado, faz intrigas e afirma que os visitantes vão saquear e matar a todos. A cena do almoço é retomada em *Uma viagem à Índia*, na qual Bloom busca fazer amizade com três ingleses. Durante a refeição, tanto Vasco da Gama, em *Os Lusíadas*, quanto Bloom, em *Uma viagem à Índia*, falam sobre si e sobre os motivos de suas jornadas. Isso está presente nas estâncias transcritas a seguir:

Do mar corrido e navegado  
 Toda a parte do Antártico e Calisto,  
 Toda a costa africana rodeado;  
 Diversos céus e terras temos visto;  
 Dum rei potente somos, tão amado,  
 Tão querido de todos e bem quisto,  
 Que não no largo mar, com leda fronte,  
 Mas no lago entraremos de Aqueronte. (CAMÕES, 1980, C. I, e. 51, p. 100)

E por mandado seu buscando andamos  
 A terra oriental que o Indo rega [...] (CAMÕES, 1980, C. I, e. 52, p. 100)

Bloom disse-lhe que do ponto de partida partira  
 e que ao ponto de chegada ainda não chegara.  
 Estava pois em caminho, em sítio intermédio,  
 longe da sua cadeira.  
 Procurava, enfim, coisas belas que lhe emprestassem saúde.  
 Explicou, depois, de modo sucinto, não ser aceitável a existência  
 de um único médico feio, pois curar era trabalho  
 de encantar o doente, e nenhuma fisionomia feia encanta. (TAVARES, 2010, C. I, e.  
 51, p. 43)

Enquanto os portugueses contam, orgulhosamente, de onde vêm, por onde já estiveram e para que lugar navegam, exaltando a si mesmos e ao rei, Bloom não é muito preciso em suas

informações, demonstrando pouca euforia com sua viagem. No romance, a cena é retomada, porém transformada, havendo oposição de sentimentos, assim como de interesses. Desse modo, pode-se afirmar que, enquanto os personagens camonianos navegam em nome de um imperador e, conseqüentemente, por uma nação, o protagonista do romance empreende a viagem por si só, para resolver problemas pessoais. Novamente opõem-se a coletividade camoniana ao individualismo contemporâneo.

Em seguida, as histórias prosseguem com as falas dos mouros em *Os Lusíadas* e dos ingleses em *Uma viagem à Índia*:

– Somos, um dos das ilhas lhe tornou,  
Estrangeiros na terra, lei e nação;  
Que os próprios são aqueles que criou  
A natura, sem lei e sem razão.  
Nós temos a lei certa que ensinou  
O claro descendente de Abraão,  
Que agora tem do mundo o senhorio;  
A mãe hebreia teve e o pai gentio. (CAMÕES, 1980, C. I, e. 53, p. 101)

E foi então que os três homens contaram infâncias,  
repetindo, cada um, duas vezes certos acontecimentos  
fúteis, o que muito aborreceu Bloom. Pormenores  
muito finos das leis do país foram descritos com minúcia  
ainda mais fina  
por esses três homens que, além de não terem pressa,  
eram lentos. Em Bloom crescia por isso o pensamento nada santo  
de o seu sapato bater três vezes no chão esmagando  
a cada movimento uma formiga: três no total.

Aqueles homens, que não conhecia de lado nenhum, aborreciam-no. (TAVARES, 2010, C. I, e. 52, p. 43)

Gonçalo M. Tavares novamente retoma e transforma a cena do intertexto. Primeiramente, o autor não mantém o discurso direto como em Camões, porém deixa a cargo do narrador apresentar os ingleses, que se mostram bastante metódicos e entediantes, mas não muito inteligentes. Além disso, é possível ao leitor saber os pensamentos do protagonista e, com isso, seu juízo de valor sobre os sujeitos que acabara de conhecer, fato que não ocorre em *Os Lusíadas*.

Por fim, o Canto Primeiro termina com outro acontecimento de caráter intertextual: uma briga entre os personagens. O que há em comum, além do fato em si, é que tanto os portugueses quanto Bloom saem vitoriosos, além disso, ambos os perdedores buscam

vingança. Esse episódio é uma das poucas vezes que Bloom se aproxima da figura do herói épico, pois se mostra forte e valente ao lutar e vencer quatro homens:

Mas mais ruínas havia para construir, pois, pela matemática  
que, apesar de tudo, nestas situações se mantém,  
derrubar um de entre quatro  
significa não derrubar três.  
E a matemática de facto mantém-se  
e em sua direção avança.  
Mas Bloom: bum e bum e pela terceira vez  
bum! E os quatro cobardes fogem carregando  
cada um uma nova marca abstracta,  
porém dolorosa. (TAVARES, 2010, C. I, e. 89, p. 57)

O uso da onomatopeia aproxima Bloom de um herói de história em quadrinhos. No entanto, é com Vasco da Gama que ocorre o maior laço intertextual. O herói camoniano, apesar de contar com o auxílio divino, também é dotado de intuição e de boa capacidade de observação, por isso desconfia das intenções dos mouros na ilha de Moçambique e é isso que o salva. Gonçalo M. Tavares retoma essa cena, reiterando seu sentido, pois também Bloom, ao seguir seu pressentimento, age mais rápido do que os ingleses e os derrota. A primeira estância transcrita pertence a *Os Lusíadas* e a segunda à *Uma viagem à Índia*:

Já o raio apolíneo visitava  
Os Montes Nabateos acendido,  
Quando Gama cos seus determinava  
De vir por água a terra apercebido.  
A gente nos batéis se concertava  
Como se fosse o engano já sabido;  
Mas pôde suspeitar-se facilmente,  
Que o coração pressago nunca mente. (CAMÕES, 1985, C. I, e. 84, p. 116)

Claro que certas vísceras especializadas em  
pressentimentos  
estavam dentro do indivíduo Bloom  
em atividade geral. Muitas vezes ignoravam o explícito,  
mas frente a indícios minúsculos  
comportavam-se como um sábio.  
Bloom era, enfim, mau desenhador do presente  
mas extraordinário a reproduzir o que ainda não existe:  
o futuro. (TAVARES, 1985, C. I, e. 84, p. 55)

Bloom é apresentado como um indivíduo contraditório, que tem mais facilidade em perceber o que está implícito do que aquilo que se apresenta explicitamente. O herói de Tavares não vive o presente, está mais atento ao futuro e ao que esse lhe reserva.

Na primeira cena do Canto Segundo, Bloom chega ao apartamento de Maria E, levado por Thom C a pedido dos irmãos com quem brigou. Nesse local, lhe preparam uma cilada. O protagonista é atraído pela possibilidade de um envolvimento amoroso com Maria E. Já, aos portugueses, o que os atraiu para a Ilha de Mombaça foi a possibilidade de descanso da viagem e algumas especiarias. Assim, atraídos pela luxúria ou pela ganância, tanto o herói português quanto o homem comum é passível de ser enganado pelas intenções alheias. Essa cena é retomada por Gonçalo M. Tavares de modo bem próximo ao arquétipo, não havendo negação e, sim, apenas transformação. Há uma mudança com relação a diversos fatores, principalmente de ordem temática.

Em contrapartida, nas cenas que seguem, as figuras dos deuses e do destino são novamente atualizadas, porém de modo que transgredir e nega o texto de Camões. Enquanto Vasco da Gama e sua tripulação são salvos pela deusa Vênus, Bloom, salva a si mesmo graças a sua intuição e perspicácia. Nesse trecho, observa-se o exato momento em que o protagonista dá-se conta do destino que lhe aguarda e o modifica: “[...] Estava então já Bloom no corredor/ prestes a entrar no apartamento onde os assassinos/ o aguardavam/ quando qualquer coisa semelhante a um pensamento/ o fez desviar do minúsculo trajecto pré-estabelecido” (TAVARES, 2010, p. 75).

Além disso, é interessante o modo como a deusa Vênus é retomada por Gonçalo M. Tavares. No mesmo número da estância na qual Camões a descreve, o romance não apenas questiona a existência de Vênus, como também critica, através da deusa, o modo como as relações humanas têm sido modificadas e influenciadas pela técnica, a qual tem distanciado as pessoas, gerando relacionamentos frios e egoístas:

Havendo deusa do Amor, saberá ela escrever versos delicados e pessoais? Ou tudo fará industrialmente, atirando paixões súbitas sobre a multidão como se atira água para acalmar a população descontente com o aumento do preço do pão e dos tecidos? Ou, pior ainda, atirá-la, por interposta pessoa, setas pacíficas, como antes se atirava azeite quente sobre os exércitos que tentavam conquistar o castelo, provocando queimaduras graves e desistências súbitas? (TAVARES, 2010, C. II, e. 36, p. 82)

O romance questiona, assim, até que ponto a tecnocracia influencia o homem contemporâneo, que já não acredita em deuses, nem possui valores ou código de conduta moral. Em conjunto com o lado espiritual e metafísico, estão falidas, também, as relações humanas autênticas, baseadas no respeito às leis morais e éticas. Os deuses são invocados por Gonçalo M. Tavares não para auxiliar ou para serem exaltados; essa imagem, tão presente na mitologia clássica, volta na narrativa como transgressão, constituindo um novo sentido.

No Canto Terceiro da epopeia camoniana, a cena que mais se destaca é a da morte da D. Inês de Castro. Esse acontecimento, de grande importância para a história de Portugal, em *Os Lusíadas* está destacado, ocupando várias estâncias, porém é em *Uma viagem à Índia* que constrói sentido mais determinante, atravessando a narrativa e acompanhando o protagonista em toda sua trajetória. Assim, segundo os historiadores, D. Inês de Castro fora assassinada pelo rei que, pressionado pela corte por questões políticas, era contra o envolvimento de seu filho, D. Pedro, com essa moça. A tragédia repete-se na narrativa de Gonçalo M. Tavares: o pai de Bloom manda matar a namorada do filho pelo fato de ela ser muito pobre. Esse acontecimento desencadeia toda a ação da trama, inclusive é o motivo que leva Bloom a empreender a sua jornada até a Índia, pois, devido ao assassinato de sua amada, o protagonista dá fim à vida do próprio pai. Esses dois eventos permeiam o romance e mostram que o elemento trágico, e não os deuses, é que acompanha o homem desde os primórdios da civilização.

Ainda no Canto Terceiro do romance, há o único caso de citação direta da epopeia camoniana presente na obra de Tavares, que pode ser definido como uma intertextualidade explícita. Na estância 82 de *Os Lusíadas*, durante uma batalha vencida pelos portugueses contra os mouros, Camões assim declarou sobre o califa árabe com o qual haviam lutado: “O Miralmomini só não fugiu,/ porque, antes de fugir, lhe fuge a vida” (CAMÕES, 1980, p. 231). Na mesma estância do Canto Terceiro da narrativa de Tavares, tem-se “Só não fuge das grandes tragédias/ aquele a quem antes de fugir lhe fuge a vida,/ escreveu Camões, no século XVI” (TAVARES, 2010, p. 142). Essa afirmação corrobora a ideia já exposta de que o ser humano não pode escapar às tragédias, mesmo com toda a tecnologia e recursos econômicos. Entretanto, na epopeia, o sentido não é pessimista, pelo contrário, o poeta exalta o feito luso de derrotar um exército e matar-lhe o líder. O acontecimento não é trágico para os portugueses, como o será para Bloom. O enunciado, nesse sentido, sofre transformação de sentido, embora continue sendo representado pela mesma combinação do código linguístico.

No Canto Quarto da narrativa de Gonçalo M. Tavares, há um elemento muito importante que realiza, entre outros, a função de ligação intertextual: a guerra. Na obra

camoniana, nesse mesmo canto, acontece o episódio da Batalha de Aljubarrota, uma das mais importantes e decisivas da história de Portugal, pois, além de permitir uma aliança entre Portugal e Inglaterra, resolveu a disputa entre os portugueses e o Reino de Castela e Leão, tornando a nação lusa independente. Esse episódio é retomado por meio de aforismos e considerações na narrativa de Gonçalo M. Tavares, ou seja, não há uma cena semelhante na trama, entretanto o evento não é ignorado. Assim, na estância 42 do Canto Quarto tanto da epopeia quanto do romance, a imagem de flores é responsável por conectar as obras:

Aqui a fera batalha se encrucece  
 Com mortes, gritos, sangue e cutiladas;  
 A multidão da gente que perece  
 Tem as flores da própria cor mudadas.  
 Já as costas dão e as vidas; já falece  
 O furor e sobejam as lançadas;  
 Já de Castela o rei desbaratado  
 Se vê e de seu propósito mudado. (CAMÕES, 1980, C. IV, e. 42, p. 285)

A violência humana pode temporariamente mudar  
 a cor das flores,  
 tingindo-as de um vermelho que é habitual anunciar  
 a morte, mas a imediata geração dos elementos vegetais  
 de um jardim terá esquecido tudo: e novas flores de péssima memória,  
 mas excelente cor e cheiro, nascerão. (TAVARES, 2010, C. IV, e. 42, p. 177)

Assim, a imagem de flores tingidas de vermelho devido ao sangue derramado na batalha pela independência de Portugal no épico camoniano é comovente, sendo retomada com muita ironia por Gonçalo M. Tavares. A guerra, que em Camões traz a glória e a liberdade e, por isso, é celebrada, em *Uma viagem à Índia* é repudiada com uma cáustica crítica, pois não traz benefício algum. Isso pode ser percebido no trecho: “Todos os vencidos amaldiçoam a guerra,/ mas os vencedores sensatos também [...] a conclusão é evidente: a guerra foi inventada/ por insensatos ou distraídos” (TAVARES, 2010, p. 177). Além disso, a passividade e o conformismo do homem com a guerra são expostos, através da personificação da natureza que resiste a tudo, recupera-se e não tem memória. O elemento que permite a intertextualidade nesse caso, ou seja, a guerra, constrói no romance um sentido oposto ao que apresenta em *Os Lusíadas*, já que nesse a guerra é exaltada, enquanto na narrativa contemporânea, é condenada.

No Canto Quarto de *Os Lusíadas* há, ainda, o episódio do velho do Restelo, que ocorre no momento da partida de Vasco da Gama e sua frota para a Índia, quando um ancião levanta



sua voz para criticar a viagem, apontando todas as perdas e sacrifícios que essa traria ao povo português e maldizendo “a vã cobiça desta vaidade a que chamamos fama” (CAMÕES, 1980, p. 312). Em *Uma viagem à Índia* não há muito destaque para a cena em si. Apenas ao final do canto uma velha dirige-se a Bloom, no aeroporto, e lhe diz somente uma frase: “E os cães têm maior aptidão para a amizade/ que a maior parte dos homens” (TAVARES, 2010, p. 198). Percebe-se, nessa fala, o eco da voz crítica do velho do Restelo, recriminando as relações humanas que se apresentam falsas, baseadas em interesses, artificiais. Contudo, é possível perceber a utilização da voz do velho do Restelo ecoar em toda a obra *Uma viagem à Índia*, para criticar o mundo e o homem contemporâneo.

Ao criticar a técnica, os novos valores éticos, baseados no capital e no consumo, o estilo de vida egoísta, individualista do homem, sua total submissão ao capitalismo, seu culto ao materialismo, Gonçalo M. Tavares retoma o velho do Restelo e a imagem que se constrói a partir dele. Os trechos a seguir evidenciam, muito bem, essa afirmação: “Mas atenção, de novo: o amor não faz bem aos países,/ não desenvolve as suas indústrias, nem a economia/ disso nunca tive dúvidas. E por isso é preferível não” (TAVARES, 2010, p. 159), “Não apenas no Inverno: o mundo é frio./ É frio em todas as estações/ do ano em que existam homens” (TAVARES, 2010, p. 179).

A tecnocracia sofre críticas por tirar o lugar da arte, da sensibilidade, representada, na estrofe a seguir, pelo poeta, que agora já não é fabricado. Percebe-se que a escolha lexical de Gonçalo M. Tavares é bastante importante para a construção da crítica, de modo irônico e, até mesmo, com certo humor:

A questão é que um país já nem  
se preocupa se fabrica ou não poetas.  
E até a própria fábrica não tolera restos:  
toda a matéria deverá ser aproveitada,  
como uma prostituta hábil aproveita todos os recantos  
do seu corpo. Os países perderam estilo,  
ganharam accionistas. (TAVARES, 2010, C. IV, e. 25, p. 171)

Camões, em *Os Lusíadas*, critica a ignorância dos homens de armas que desprezam a cultura, a poesia. No final do Canto Quinto, o autor cita exemplos do apreço dos antigos pelos seus poetas, bem como fala da importância que se atribuía ao conhecimento, à arte, destacando que isso não ocorre entre os portugueses. O poeta destaca que os heróis do passado eram também homens letrados e cultos, que mantinham “numa mão a pena e noutra a

lança” (CAMÕES, 1985, p. 366), assim como ele próprio, que não era apenas soldado que se dedicava às lutas pelo país, mas também poeta que cantava os feitos de seu povo. No entanto, apenas seu lado guerreiro era valorizado, a sua criação poética era menosprezada e, por isso, a carência de grandes poetas épicos em Portugal, que pudessem imortalizar os feitos lusos. Em *Uma viagem à Índia*, a técnica é responsável por anular o papel da arte na sociedade, enquanto que em *Os Lusíadas*, esse papel coube à falta de cultura do povo português, mesmo os nobres. Dessa forma, já não é a voz do velho do Restelo que ressoa nessa parte da narrativa de Gonçalo M. Tavares, mas a mordaz voz camoniana, advinda das estâncias de sua epopeia:

Em fim, não houve forte capitão  
 Que não fosse também douto e ciente,  
 Da lácia, grega ou bárbara nação,  
 Senão da portuguesa tão somente.  
 Sem vergonha o não digo: que a rezão  
 D’algum não ser prezado o verso e rima,  
 Porque quem não sabe arte não na estima. (CAMÕES, 1985, C. V, e. 97, p. 367)

Por isso, e não por falta de natura,  
 Não há também Virgílios nem Homeros;  
 Nem haverá, se este costume dura,  
 Pios Eneas nem Aquiles feros.  
 Mas o pior de tudo é que a ventura  
 Tão ásperos os fez e tão austeros,  
 Tão rudos e de engenho tão remisso,  
 Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso. (CAMÕES, 1985, C. V, e. 98, p. 367)

Além disso, a voz de Camões também é utilizada para maldizer o consumismo, atitude fomentada na pós-modernidade pelo materialismo, que incentiva o homem a produzir e gastar. Nada pode ser mais importante do que consumir, é através desse ato que o ser humano se constitui enquanto indivíduo pertencente a uma sociedade. Nesse sentido, Bloom afirma: “venho de grandes tragédias, mas continuo consumidor./ A vida não para” (TAVARES, 2010, p. 213). Assim, a existência se reduz ao consumo; enquanto puder, o sujeito quer continuar consumindo para sentir-se vivo. Assim, seja pelo uso da voz do velho do Restelo ou de Camões, o fato é que a crítica percorre toda a obra de Gonçalo M. Tavares. Ao retomar o clássico, a narrativa contemporânea manteve as suas características, potencializando-as. Nesse caso, é possível afirmar que houve reiteração na relação intertextual.

No Canto Sexto de *Os Lusíadas*, há uma história dentro da história: o episódio dos Doze da Inglaterra. Trata-se de um conto de bravura cavaleiresca, no qual doze damas da sociedade inglesa têm a honra difamada e apelam para o auxílio dos portugueses, devido à fama de guerreiros dos ofensores. Quando Camões retoma esse episódio, o faz de modo a exaltar a valentia e o caráter lusos, pois se entende que as mulheres ofendidas eram virtuosas. Nesse sentido, já em *Os Lusíadas* o fato é intertextual, ou seja, o poeta traz uma narrativa inteira para dentro da epopeia, porém sem deformações, mantendo seu sentido original. Gonçalo M. Tavares também revisita esse evento, porém o faz de modo a transgredir a significação. Assim, a ocorrência é contada por um senhor que Bloom conhece na viagem e que inicia a história desse modo:

Parece que certas senhoras – prosseguiu o velho –  
 tinham sido entretanto acusadas  
 de exercerem habilidades exaltantes,  
 a nível de órgãos médios, e de as distribuírem,  
 a essas habilidades,  
 de um modo generoso por vários homens  
 (como o forte vento faz quando bate em  
 cheio em milhares de sementes).  
 Chamaram-lhes, enfim, prostitutas competentes,  
 o que é simpático e desagradável. (TAVARES, 2010, C. VI, e. 44, p. 259)

A escrita de Gonçalo M. Tavares pode ser considerada transgressora, bem como o modo como ele constrói as sentenças, com uma precisa e ousada escolha lexical. Nota-se que, a princípio, o autor utiliza o substantivo “senhoras”, o que reitera a ideia presente em *Os Lusíadas* sobre a virtude dessas mulheres. No entanto, em seguida, Tavares constrói a frase “distribuírem,/ a essas habilidades,/ de um modo generoso por vários homens”, o que confere certa desconfiança a respeito da honra das moças. Por fim, de maneira direta, surge a expressão “prostitutas competentes”, opondo-se, contundentemente, ao termo utilizado no início. O restante da história permanece muito semelhante à contada por Fernão Veloso, em *Os Lusíadas*. A narrativa *Uma viagem à Índia*, dessa forma, atualiza esse fato intertextual de modo diferente do de Camões, pois, embora, o episódio em si seja o mesmo, o autor dessa obra opta pela transgressão do sentido, ao deixar claro que as mulheres ofendidas não agiam segundo as normas morais da sociedade.

No Canto Oitavo, tanto de *Os Lusíadas* como de *Uma viagem à Índia*, narra-se, entre outros fatos, o modo como os portugueses e Bloom são recebidos na Índia. Em ambas as obras, acontecem intrigas e tanto o protagonista de Gonçalo M. Tavares, quanto o herói camoniano são hostilizados e obrigados a pagar por suas vidas, com mercadorias vendáveis, no caso de Vasco da Gama, e com mercadoria literária e dinheiro, no caso de Bloom. No entanto, esse, no momento em que é roubado, também rouba um livro e um cordão de ouro do sábio Shankra. Assim, Bloom foi à Índia à procura de sabedoria e esquecimento, porém é roubado pelo próprio sábio a quem julgava ser um homem superior que pudesse lhe ajudar em sua busca. Além disso, o fato de roubarem-lhe não apenas o conhecimento simbolizado pelos livros (edições raras de Sófocles e Sêneca), mas também o dinheiro, serve de crítica contundente ao capitalismo, que corrompeu, até mesmo, o lado espiritual do homem. Nem mesmo aqueles que representam a sabedoria e os valores metafísicos resistem à sedução do dinheiro, valorizando-o acima de qualquer crença. Nesse sentido, afirma Eduardo Lourenço (2010, p. 15) “*Uma viagem à Índia* não é apenas uma busca a essa terra da promessa da alma onde um Ocidente sem ela imagina regressar até descobrir, como Bloom, que os seus gurus são vulgares e suspeitos vendedores de ilusões como todos os outros”.

A figura da cobiça e do dinheiro é criticada por Camões, que desaprova as ações que os homens adotam, movidos pela ganância:

Este rende munidas fortalezas;  
 Faz tredoros e falsos;  
 Este a mais nobres faz fazer vilezas,  
 E entrega capitães aos imigos;  
 Este corrompe virginais purezas,  
 Sem temer de honra ou fama alguns perigos;  
 Este deprava às vezes as ciências,  
 Os juízos cegando e as consciências. (CAMÕES, 1980, C. VIII, e. 97, p. 517)

É possível vislumbrar, nessa estância, uma crítica a Portugal e seu desejo de conquistar novos territórios, em busca de fama, de expansão de domínios e, certamente, de poder e dinheiro. O fato é que Gonçalo M. Tavares retoma em seu texto essa avaliação sobre o capital e o faz de modo bem mais irônico, já que o mentor do assalto a Bloom é um místico, um homem a quem deveriam interessar apenas questões espirituais e não materiais:

Os místicos discípulos do místico Shankra,  
 que Bloom tinha vindo de longe visitar  
 para aprender assuntos da invisibilidade,  
 levaram-lhe então, à luz clara e visível,  
 coisas inequivocadamente materiais.  
 Mestres religiosos, mas mal preparados:  
 incapazes de olhar para uma nota perdida no chão  
 sem ruborizar. (TAVARES, 2010, C. VIII, e. 96, p. 358)

A cena a seguir analisada inicia no Canto Nono e finda no Canto Décimo. Em *Os Lusíadas*, é conhecida como o encontro de Vasco da Gama com as ninfas na Ilha de Vênus. Assim como o herói camoniano, também Bloom é recompensado pelo infortúnio que teve na Índia. Um amigo parisiense chamado Jean M., com quem fez amizade durante sua passagem por Paris, prepara uma festa com algumas garotas que, “embora profundamente desactualizadas/ em conhecimentos de artes plásticas – Matisse era, para elas, cantor de ópera/ e Caravaggio um general italiano que/ usava chapéu –, estavam afinal actualizadíssimas/ na arte de seduzir em pleno século XXI” (TAVARES, 2010, p. 381). Essa festa acontece numa casa de campo, com árvores, flores e frutos que lembram a ilha supracitada. Desse modo, a princípio, a cena é retomada tal qual acontece em Camões, com comidas, bebidas e amores. Todavia, no Canto Décimo, acontece um fato surpreendente e trágico, pois Bloom assassina a moça que lhe fazia companhia, sem uma razão justificável. Enquanto Tétis mostra a Vasco da Gama as futuras conquistas portuguesas e a epopeia encaminha-se para o seu fim, de modo glorioso e otimista, em *Uma viagem à Índia* há um clima de angústia, pessimismo e esvaziamento que aumenta à medida que a narrativa parece estar próxima de terminar. Assim encerra-se a viagem de Bloom e esse volta para Lisboa:

Mas um homem resiste, faz parte  
 dos seus deveres de animal. Mesmo entediado  
 há instintos que não abandonam o organismo.  
 As ruas terminam em solicitações aos vivos:  
 um senhor, por exemplo, agarra com as duas mãos no chapéu  
 porque o vento tornou-se indiscreto ao fim da tarde.  
 Príncipe Real, Bairro Alto, Alvalade, Areeiro,  
 Martim Moniz, Anjos, O Terreiro do Paço,  
 Lisboa recebe Bloom sem comoção. As cidades  
 perderam a capacidade para admirar as grandes viagens.  
 Bloom olha de longe para a casa onde foi feliz; e nada sente (TAVARES, 2010, C. X,  
 e. 148, p. 449).

Ao retornar para sua pátria, depois de uma viagem, o protagonista de Gonçalo M. Tavares percebe que está mais vazio e passivo do que quando partira. Já não lhe resta nem ódio; “nada sente”, é apenas um animal, que age seguindo instintos e não pensamentos ou sentimentos. Nesse desfecho, toda a fama, as promessas de êxito e de conquistas existentes em *Os Lusíadas* são subvertidas numa relação de oposição, de negação em *Uma viagem à Índia*, comprovando que em relações de intertextualidade sempre há desvios, alguns mais amenos e outros mais radicais. Conforme diz na estância acima, já não há mais espaço para as grandes viagens, ou seja, o passado heroico de navegações e conquistas já não serve de tema para epopeias, nem para ser admirado. Agora, o que resta é o tédio vivenciado ao máximo pelo protagonista de Tavares e cantado pelo poeta contemporâneo.

Após serem analisadas algumas cenas e ações ocorridas em *Uma viagem à Índia* que se assemelham a episódios que aconteceram em *Os Lusíadas* e que, por isso, podem ser compreendidas como laços intertextuais entre as obras, é preciso recorrer à teoria de Laurent Jenny (1979) para compreender-se de que modo se dá a intertextualidade entre a epopeia e a narrativa contemporânea. Para tanto, serão considerados o modo como se efetua o enquadramento do discurso retomado no intertexto, a assimilação desse discurso pela obra, bem como as alterações sofridas pelos fragmentos intertextuais.

Dessa maneira, quanto à forma como vários discursos são enquadrados no romance *Uma viagem à Índia*, é possível afirmar, com base na análise até aqui realizada, que ocorre pelo modo de enquadramento narrativo tradicional. Assim, não há alteração na moldura narrativa devido à recuperação de elementos advindos de outro texto. O texto *Uma Viagem à Índia* constitui-se de alguns blocos representativos, os quais apresentam uma unidade, ou seja, de cenas que sobressaem, realizando a intertextualidade.

No que se refere ao modo como os discursos intertextuais foram assimilados pela obra é possível afirmar que, quanto à estrutura, ocorreram dois processos: verbalização e linearização. A verbalização acontece em praticamente todos os casos intertextuais presentes na obra *Uma viagem à Índia*, pois, conforme teoriza Jenny (1979, p.33), “o retomar dum enunciado num texto literário nunca se faz com os caracteres tipográficos originais”. Assim, a maioria das cenas que se compreendem como intertextualidade entre as obras estudadas são verbalizadas de maneira diferente de sua origem e, no processo de assimilação, o discurso retomado é verbalizado. Assim, observa-se o episódio Os doze da Inglaterra, o qual é revisitado, porém com outras combinações do código e isso pode ser associado, ainda, ao conceito de texto como prática translinguística (KRISTEVA, 2012). Quanto à linearização, apesar da intertextualidade pressupor uma leitura múltipla e não-linear, o fragmento

intertextual é assimilado de modo linear, ou seja, não se pode compreender o todo de uma só vez, é preciso seguir a regra que o significante verbal impõe ao leitor devido a sua determinação espacial. Desse modo, as cenas analisadas seguem uma linearização e somente vão sendo entendidas como intertextuais a partir do processo de leitura.

O engaste, modo de assimilação do discurso intertextual referente ao conteúdo, acontece por isotopia metonímica, quando Gonçalo M. Tavares, nas ações iniciais, invoca a imagem dos clássicos apenas para dar prosseguimento ao fio da narrativa, para afirmar que não será aquele o assunto da obra. Já quanto à cena da chegada de Bloom a Londres, a qual retoma a chegada dos portugueses a Moçambique, pode ser entendida como isotopia metafórica, uma vez que o fragmento é utilizado devido a sua analogia semântica com o contexto, que, no caso, é a viagem. Como exemplo de montagem não isótropa, tem-se a figura dos deuses, que é retomada várias vezes na narrativa, não aparentando ter relação semântica com o intertexto, já que o romance de Gonçalo M. Tavares trata exatamente de um mundo em que não existem deuses, nem fé, nem valores metafísicos, apenas a materialidade. Ao ser atualizado, o elemento mitológico, antes representado na imagem de deuses, constrói uma nova significação, apesar da aparente falta de analogia de sentido.

Por fim, quanto às alterações sofridas pelo discurso intertextual, pode-se constatar a presença da figura retórica denominada interversões, que, por seu caráter antifrástico, é mais comum na intertextualidade parodística. A interversão da situação enunciativa é observada na cena em que Bloom almoça com os ingleses e esses lhe contam sobre suas vidas. No fragmento original de *Os Lusíadas*, o narrador permite que os próprios personagens, no caso os nativos da ilha de Moçambique, apresentem-se a Vasco da Gama. Já na narrativa de Gonçalo M. Tavares, há mudança do sujeito da enunciação, pois quem enuncia é o próprio narrador, conforme já exposto na análise do fragmento. Quanto à interversão de qualificação ocorre, por exemplo, no episódio Os doze da Inglaterra, no qual a imagem das damas é retomada em *Uma viagem à Índia*, porém com qualificação oposta ao que representam na epopeia, ou seja, as damas virtuosas tornam-se “prostitutas competentes”. Já no caso da guerra, símbolo atualizado por Tavares com uma significação oposta a que se constrói em *Os Lusíadas*, uma vez que enquanto no épico a guerra representa conquistas, sendo exaltada, no romance é alvo de crítica, pois só traz destruição e perdas, há um processo de interversão dos valores simbólicos. A interversão da situação dramática acontece no episódio da morte da prostituta que acompanhava Bloom, pois há uma inversão das ações da narrativa, já que enquanto Vasco da Gama ouve, admirado, as previsões feitas por Tétis para Portugal, Bloom assassina a moça. Por fim, a figura de intertextualidade denominada mudança de nível de

sentido e que pode ser observada na obra como um todo, pois a viagem e todas as significações que possui são retomadas na obra de Gonçalo M. Tavares, porém num outro nível de significância. A viagem de Vasco da Gama é apresentada, na maior parte do tempo, como algo de muito valor que merece ser exaltado, já a jornada de Bloom não passou de uma confirmação de que o mundo está vazio de sentidos nobres.

### 3.2 A paródia no discurso do narrador e do protagonista

O narrador e o protagonista de *Uma viagem à Índia* estabelecem uma relação intertextual com o narrador e o herói camonianos. Cabe compreender, nesse sentido, de que modo Gonçalo M. Tavares atualiza esses elementos do épico *Os Lusíadas*. Assim, faz-se necessário conhecer as características do herói e do narrador da epopeia sob uma ótica teórica.

Conforme visto anteriormente, *Os Lusíadas* não podem ser classificados como uma epopeia clássica, já que são uma releitura dos clássicos. Contudo, uma vez que essa revisitação acontece de maneira a preservar as características épicas, é possível que se aplique ao poema camoniano a teoria formulada por Mikhail Bakhtin (1988) a partir da análise da narrativa épica clássica. O gênero épico é caracterizado, segundo Bakhtin (1988) pela distância épica absoluta, o que possibilita ao mundo do *epos* sua condição de sagrado, concluso, imutável. Assim, os acontecimentos são narrados de forma a não possibilitar qualquer tipo de intervenção ou aproximação por parte do leitor, instigando apenas uma reação: a de reverência. Dessa forma, o narrador épico não intervém na narrativa, não julga, nem se envolve com os eventos, apenas conta-os de maneira a torná-los grandiosos, dignos de admiração e elevados o suficiente para evitar aproximações, uma vez que tudo o que está próximo pode ser questionado, perde sua grandeza, e isso desconstruiria elementos fundamentais do *epos*: seu caráter acabado, sua perfeição imanente, seu tempo e valores absolutos.

O narrador de *Os Lusíadas*, embora não trate de um passado remoto e sim, de um acontecimento recente – a viagem de Vasco da Gama ocorreu entre 1497 e 1498 e o épico de Camões foi publicado em 1572 – ao recuperar as histórias da gênese portuguesa, dos muitos reis que passaram pela Coroa Lusa, bem como da mitológica viagem de Vasco da Gama, o faz de modo reverente e distante, acreditando precisar de inspiração para “cantar” um passado tão glorioso, já que Camões busca criar um mito. Assim, pede inspiração para as musas:



E vós, Tágides minhas, pois criado  
 Tendes em mi um novo engenho ardente,  
 Se sempre em verso humilde celebrado  
 Foi de mi vosso rio alegremente,  
 Dai-me agora um som alto e sublimado,  
 Um estilo grandíloco e corrente,  
 Porque de vossas águas Febo ordene  
 Que não tenham enveja às de Hipocrene. (CAMÕES, 1980, C. I, e. 4, p. 76)

A distância épica do narrador de *Os Lusíadas* é construída pelo uso de recursos como a intervenção de seres mitológicos. Assim, a aparição de deuses pagãos cria a impressão de que se trata de um tempo muito longínquo, aproximando o fato da viagem de Vasco da Gama da lenda épica de que fala Bakhtin (1988). Além disso, o tom reverente utilizado pelo narrador também concorre para tornar o acontecimento distanciado do presente. A exaltação do passado faz com que o narrador, ao contar episódios como a chegada dos portugueses em futuras colônias, em Moçambique e em Mombaça onde foram hostilizados, rotule os nativos, que estavam defendendo seu território, como cruéis. Os portugueses, que mais tarde se instalaram nesses locais para explorar suas riquezas como ouro e especiarias, são apresentados como heróis. Observa-se que, no momento em que os mouros de Moçambique atacam para defender sua terra, o narrador conta o fato, comparando os lusos a um touro que fora provocado:

Qual no corro sanguino o ledo amante,  
 Vendo a fermosa dama desejada,  
 O touro busca e, pondo-se diante,  
 Salta, corre, sibila, acena e brada,  
 Mas o animal atroz, nesse instante,  
 Com a fronte cornígera inclinada,  
 Bramando, duro corre e os olhos cerra,  
 Derriba, fere e mata e põe por terra. (CAMÕES, 1980, C. I, e. 88, p. 118)

Em seguida, acontece a batalha e os portugueses, uma vez de posse de melhores armas, dizimam os nativos. Entretanto, a barbárie é apresentada como motivo de orgulho, já que os vencedores são os lusos. A violência, nesse sentido, é vista como sagrada, pois faz parte da lenda construída pelo narrador, a qual não pode ser questionada:

Não se contenta a gente portuguesa,  
 Mas, seguindo a vitória, estrui e mata;  
 A povoação sem muro e sem defesa  
 Esbombardea, acende e desbarata.  
 Da cavalgada ao mouro já lhe pesa,  
 Que bem cuidou comprá-la mais barata;  
 Já blasfema da guerra e maldizia  
 O velho inerte e a mãe que o filho cria. (CAMÕES, 1980, C. I, e. 90, p. 119)

A narração em *Os Lusíadas* tem uma estrutura muito complexa, pois precisa articular diferentes planos na narrativa: o plano da viagem de Vasco da Gama, o plano mitológico, o plano histórico e o plano das considerações do poeta. Devido a isso, a linearidade do texto é estilhaçada, prevalecendo várias quebras, idas e vindas, por meio do uso da prolepse e da analepse, o que possibilita ao narrador se deslocar no tempo, descrevendo fatos passados e futuros. Além disso, a narração, em alguns momentos, é feita pelos personagens, como no caso em que Vasco da Gama conta ao rei de Melinde a história do povo português ou na cena em que Fernão Veloso conta o episódio dos Doze da Inglaterra. Contudo, mesmo quando anuncia a fala de um personagem, o narrador deixa entrever a sua voz, pois anuncia e pede inspiração para contar, com suas palavras, o que o personagem disse: “Agora Tu, Calíope, me ensina/ O que contou ao rei o ilustre Gama;/ Inspira imortal canto e voz divina/ Neste peito mortal, que tanto te ama” (CAMÕES, 1985, p. 192).

Conforme a tipologia de Norman Friedman (2002), o narrador de *Os Lusíadas* classifica-se como onisciente neutro. Sua onisciência pode ser percebida devido aos momentos em que esse se desloca no espaço ou no tempo de modo ilimitado: sai da cena da narração da partida dos portugueses e passa a narrar a reunião dos deuses (eventos simultâneos na epopeia); volta ao passado para contar importantes fatos da história portuguesa; vai para presente narrativo. Dessa forma, não há limites espaciais ou temporais para o ponto de vista desse narrador, que é também definido como neutro, uma vez que ele não julga, nem critica as ações narradas. O narrador de Camões preocupa-se apenas em exaltar a história da viagem de Vasco da Gama como única e verdadeira, pedindo inspiração para que, ao narrar, seja o mais fiel possível aos acontecimentos. Não há possibilidade de que esse narrador entenda sua narrativa como ficção.

No que se refere ao herói épico, é interessante comentar que tanto Lukács (2000) quanto Bakhtin (1988) o caracterizam como perfeito e acabado, assim como o mundo ao qual ele pertence. Esse herói não é um indivíduo, representa uma comunidade e, por isso, não se opõe ao destino que lhe cabe, nem o questiona, já que tudo em sua existência está

predeterminado, não havendo espaço para conflitos interiores, nem para dúvidas quanto às ações que deverá adotar. Assim, o herói da epopeia apresenta-se totalmente exteriorizado e previsível, desprovido de qualquer complexidade, seja de pensamento ou comportamento. Nele tudo está num único nível e não há a menor diferença entre sua essência e seu exterior. Além disso, “o homem épico é desprovido de qualquer iniciativa ideológica” (BAKHTIN, 1988, p. 423), aspecto fundamental na sua constituição enquanto personagem pronto, immanentemente heroico, incapaz de contestar ou revoltar-se contra seu destino, mesmo que esse seja injusto e requeira sacrifícios. Nas palavras de Lukács (2000, p. 67), “o herói da epopéia, nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre, considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”.

Nesse sentido, uma vez que Camões realiza uma releitura da epopeia clássica, buscando reiterar as características e os elementos clássicos em seu texto, é possível, assim como foi realizado com o narrador anteriormente, utilizar a teoria sobre o herói épico clássico, relativizando-a e aplicá-la ao herói de *Os Lusíadas*. Dessa forma, Vasco da Gama, herói da epopeia camoniana, pode ser caracterizado como um sujeito que representa toda uma nação, por isso, desprovido de defeitos. Vasco da Gama não hesita, não entra em crise, apenas segue seu destino, navegando e esperando pela ajuda de seu deus cristão para concluir seu dever:

- Divina Guarda, angélica, celeste,  
Que os céus, o mar e terra senhoreas:  
Tu, que a todo Israel refúgio deste  
Por metade das águas eritreas;  
Tu, que livraste Paulo e defendeste  
Das Sirtes arenosas e ondas feas,  
E guardaste, cos filhos, o segundo  
Povoador do alagado e vácuo mundo. (CAMÕES, 1980, C. VI, e. 81, p. 411)

Nessa estância, Vasco da Gama pede ajuda ao deus cristão para que os salvem de uma terrível tempestade. No entanto, é a deusa Vênus quem vai ao auxílio de seu protegido e salva a frota portuguesa de um iminente naufrágio. Em mais de um momento em *Os Lusíadas*, os deuses, em especial Vênus, interferem para que Vasco da Gama continue sua viagem. Mesmo percebendo, em certas circunstâncias, que há uma cilada, o herói não muda sua rota, suas atitudes e caminha para seu destino, o qual favorece os portugueses. Assim, Baco, deus pagão que persegue a frota de Vasco da Gama, maldiz o destino que beneficia o povo português e o desampara:

- Está do fado já determinado  
 Que tamanhas vitórias, tão famosas,  
 Hajam os portugueses alcançado  
 Das indianas gentes belicosas  
 E eu só, filho do padre sublimado,  
 Com tantas qualidades generosas,  
 Hei de sofrer que o fado favoreça  
 Outrem, por quem meu nome se escureça? (CAMÕES, 1980, C. I, e. 74, p. 111)

O destino é um elemento tão presente no gênero épico, em especial em relação ao herói, que é aludido em várias passagens da obra camonianiana. Outro episódio em que é nítido o papel do destino na vida de Vasco da Gama é no momento em que Tétis, na Ilha de Vênus, mostra ao navegador português todas as conquistas futuras da gente lusitana, como se todas as viagens, as façanhas e o descobrimento de novos territórios que aconteceram após a jornada de Vasco da Gama estivessem predestinados na história de Portugal. Nesta estância, a ninfa cita o descobrimento e a colonização da América e do Brasil:

Eis as novas partes do Oriente  
 Que vós outros agora ao mundo dais,  
 Abrindo a porta ao vasto mar patente,  
 Que com tão forte peito navegais.  
 Mas é também razão que, no Ponente,  
 Dum lusitano um feito inda vejais,  
 Que, de seu rei mostrando-se agravado,  
 Caminho há de fazer nunca cuidado. (CAMÕES, 1980, C. X, e. 138, p. 639)

Vasco da Gama, como típico herói, sente-se parte de um povo valente, guerreiro, cuja fama precisa ser levada adiante por ele; por isso orgulha-se da nação que representa e afirma: “Mandas-me, ó rei, que conte declarando/ De minha gente a grão genealogia,/ Não me mandas contar estranha história,/ Mas mandas-me louvar dos meus a glória” (CAMÕES, 1980, p. 192). Além disso, não se revolta contra qualquer situação que vivencia, adotando atitudes totalmente previsíveis, como, por exemplo, no momento em que pede proteção a Deus ou no qual se defende perante o samorim de Calecute, na Índia, das acusações de saqueador e criminoso. Vasco da Gama eleva o espírito português, que, com ousadia, busca novas terras e novos caminhos pelo mar, mas não se altera pela ofensa, o que seria normal para um homem comum.

Dessa maneira, o discurso do narrador e o discurso do herói são influenciados diretamente pelo *epos*. O narrador apresenta um discurso reverente. Além disso, não há julgamentos ou intervenções, o discurso épico é baseado, acima de tudo, não no distanciamento crítico, mas no reverente. Quanto ao discurso do herói, pode-se afirmar que esse acredita que sua existência está predeterminada, que seu destino é servir à coletividade, mesmo que isso signifique sofrimentos e perdas. Nada pode ser superior do que o bem-estar da comunidade, por isso não há espaço para revoltas ou crises existenciais, já que o herói é completo e perfeito.

Na obra *Uma viagem á Índia*, o narrador pode ser classificado, segundo a tipologia de Norman Friedman (2002), como onisciente intruso, já que apresenta um ponto de vista totalmente ilimitado da história, demonstrando ter acesso a uma amplitude de informações a respeito dos fatos e também dos personagens, tais como pensamentos, sentimentos, ideias. Esse tipo de narrador possui um ponto de vista divino, não obedecendo a limites temporais, espaciais ou de verossimilhança. Apresenta, ainda, a intrusão como uma de suas características, pois critica, comenta, agrega juízos de valor, sem qualquer neutralidade. Dito de outra forma, esse narrador, além de ocupar a posição de quem tudo sabe, faz comentários valorativos a respeito dos acontecimentos, das ações e da personalidade dos personagens.

É possível perceber essa ubiquidade e onipotência no seguinte trecho da obra, no qual o narrador comenta aquilo que será contado da história e demonstra ter conhecimento inclusive do que ainda não aconteceu, do futuro, da maneira como o personagem terminará sua viagem: “E falaremos do modo como na viagem/ levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto” (TAVARES, 2010, p. 28). A onisciência narrativa pode ser observada, também, no modo como o narrador revela, de forma alternada, pensamentos do protagonista e os de outros personagens, numa passagem da história em que Bloom está por ser assaltado. Inicialmente, observa-se o pensamento do protagonista: “Eis que estando eu/ de enorme saúde me preparam já uma bela/ canção de velório – pensou Bloom” (TAVARES, 2010, p. 51). Logo, ocorre uma mudança na posição do narrador, que comenta as ideias dos assaltantes: “E é isso, pensaram os quatro homens maus,/ que queremos para os portadores dos bens/ que invejamos./ Que Bloom caia e não mais se levante./ Que só sua mala se mantenha intacta” (TAVARES, 2010, p. 55). Outro trecho significativo quanto à onisciência do narrador é este: “Não sendo ladrão nem um cabrão traiçoeiro,/ também não é santo (provavelmente/ porque tal ainda não lhe foi útil)./ Tinha até os seus segredos bem negros,/ mas ainda não é tempo de os revelar.” (TAVARES, 2010, p. 53). Nessa passagem, é possível verificar novamente a amplitude do conhecimento do narrador sobre os fatos que está

narrando. Além disso, é possível notar, nesses trechos, outra característica inerente a esse tipo de narrador: a intrusão.

Isso pode ser observado, também, nesta passagem: “E os amigos dão conselhos, o que é/ perigosíssimo. Inimigos acumulam/ ameaças, mas estas suportam-se bem./ A infelicidade, ameaçada, é afinal um bom aviso./ As ameaças dos inimigos são pois os verdadeiros / conselhos” (TAVARES, 2010, p. 343). Aqui o narrador comenta a respeito dos perigos contidos nos conselhos dos amigos, já que são vistos como grandes verdades e não com a cautela que se tem diante das ameaças inimigas. No trecho: “Não procures uma multidão sincera/ porque tal não existe” (TAVARES, 2010, p. 80), também se percebe a intervenção do narrador, que expõe uma opinião sua para o narratário. Outro exemplo de comentário valorativo feito pelo narrador está na seguinte passagem, na qual esse menciona uma resposta do protagonista, agregando-lhe um valor positivo: “De que é feito um país covarde?/ Bloom responde: é feito de muitos homens/ corajosos. (Resposta sensata.)/ É isso, meu caro, não se deixe enganar” (TAVARES, 2010, p. 173). Além de o narrador caracterizar-se como onisciente intruso, há passagens em que se pode observar o uso do discurso indireto livre, o que aponta para a presença da onisciência seletiva. Exemplo disso é este momento em que o narrador filtra o pensamento de Bloom: “Está agora em Paris,/ e desconhece seu destino:/ depois de lhe roubarem quem prometia trazer os melhores dias,/ para quê ter medo? (TAVARES, 2010, p. 160). Este “para quê ter medo?” não é uma interrogação do narrador, mas de Bloom, que nada mais teme depois de ter sofrido várias decepções e tristezas, acreditando já não ter muito a perder.

Com relação ao processo narrativo, percebe-se, ainda, um narrador que se comunica tanto com o narratário, quanto com o protagonista, aproximando essas duas categorias. Desse modo, muitas vezes, a narração é interrompida com frases como “Esperamos, pois, Bloom, que cresças e que crescendo/ vás direto à realidade/ e não pares” (TAVARES, 2010, p. 31); “Estás atento, Bloom? O que querem estes homens?” (TAVARES, 2010, p. 46); “E por favor, Bloom, toma atenção a este pormenor:/ não enchas a casa de móveis e de outros objetos” (TAVARES, 2010, p. 84). Nesses trechos, percebe-se um narrador totalmente à vontade com o personagem, tanto que busca aconselhá-lo, adverti-lo, dirigir-lhe perguntas, estabelecendo uma relação de proximidade e cumplicidade com ele.

Da mesma maneira, o narrador supõe a presença de um narratário, ao qual constantemente se reporta como no trecho “Diga-se ainda (e perdoe-se mais este desvio/ – serão tantos, meu caro, prepara-te)” (TAVARES, 2010, p. 36). Nessa passagem, o narrador comenta a respeito das rupturas da linearidade que acontecem ao longo da narrativa, e por

meio das quais ele interrompe o relato dos fatos para contar outras histórias ou lembranças do protagonista, o que desvia o foco da ação principal. Isso tudo desencadeia outra característica marcante do narrador de *Uma viagem à Índia*, a sua capacidade de interferir na narrativa, não apenas para manter contato com o narratário e o protagonista, mas também para romper com as ilusões que porventura o leitor possa ter a respeito da história que está lendo. O narrador não deixa o leitor esquecer que se trata de uma história ficcional, contada a partir de um ponto de vista: “Só ouço quem me diz Avança,/ eis a minha surdez – diz Bloom, o nosso herói,/ no fim do canto quarto” (TAVARES, 2010, p. 199); “(E por que razão Bloom não ouve quem / daqui lhe escreve? Estará surdo?)” (TAVARES, 2010, p. 429). Em ambos os casos, o narrador deixa claro que a história que está narrando não é realidade, mas ficção, o que gera certo distanciamento, não como o da epopeia que promove a sacralização, e sim de forma irônica, para mostrar que as situações presentes na obra são verossímeis e não reais. Assim, ele mostra ao leitor que não deve ser ingênuo a ponto de acreditar que está diante da verdade, pois o que lhe está sendo contado é apenas uma versão da história, narrada a partir de um ponto de vista.

Em suma, o narrador preocupa-se em manter o leitor atento aos desvios que ocorrem na narrativa, conduzindo-o de volta à história central que é a da viagem, ao mesmo tempo que o mantém distanciado do objeto, mostrando-lhe que se trata de uma história ficcional. Para tanto, utiliza, muitas vezes, o mesmo recurso, o qual se observa nos seguintes trechos: “Mas recordemos: Bloom teve de partir de Paris [...]” (TAVARES, 2010, p. 243); “Avancemos pois em direção ao nosso herói [...]” (TAVARES, 2010, p. 256); “Mas retomemos a narrativa; e aceleremos [...]” (TAVARES, 2010, p. 307); “E regressemos à narrativa [...]” (TAVARES, 2010, p. 364). O uso de verbos no modo imperativo concorre para reiterar o poder do narrador na condução da narrativa.

Dessa forma, o narrador de *Uma viagem à Índia* difere-se em alguns aspectos e aproxima-se, em outros, do narrador de *Os Lusíadas*. Em ambas as narrativas, acontece a ruptura da linearidade, por meio da movimentação do narrador, porém, enquanto Camões busca apresentar os fatos e a história como reais, Gonçalo M. Tavares faz questão de explicitar a ficcionalidade de sua obra. Assim, o narrador camoniano pede inspiração para que possa contar a única e verdadeira versão da história, enquanto o narrador de Tavares sabe-se ficcional, não real. Essa diferença pode ser percebida quando se comparam alguns momentos da narração nas obras. No Canto Terceiro de *Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama conta ao rei de Melinde os feitos da gente portuguesa, o narrador pede inspiração a Calíope, musa da epopeia, para que possa inspirá-lo a narrar o episódio, sendo fiel às palavras de Vasco da Gama. Já o narrador de Gonçalo M. Tavares, no Canto Terceiro de *Uma viagem à Índia*, faz

um comentário metalinguístico e retoma a figura das musas inspiradoras, enfatizando o caráter ficcional da história narrada:

Mas façamos um intervalo.  
 como o carregador de caixotes, o escritor  
 precisa de ajuda. Ninguém descarrega para a terra sozinho  
 uma estação como o Outono.  
 O pensamento aquece o corpo à temperatura de um desastre  
 de automóvel e as palavras, para que possam inventar,  
 exigem apoios místicos, mas que estejam, ao mesmo tempo,  
 no chão como sapatos (TAVARES, 2010, C. III, e. 01, p. 115)

E seguem as ponderações a respeito das dificuldades que a produção de uma obra ficcional interpõe ao escritor:

Empurrado por certas deusas da inspiração,  
 tal como é empurrada a velha camioneta que avariou,  
 o escritor de motor arcaico, primitivo,  
 quer afinal apenas que as frases sejam feitas de uma substância  
 que não evapore lentamente de dia para dia;  
 deseja frases robustas, que pelo séculos  
 avancem. Frases que atiradas ao mar: nadem,  
 E atiradas ao ar, voem (TAVARES, 2010, C. III, e. 02, p. 115)

O narrador de *Uma viagem à Índia* comenta que o romancista, ao escrever, necessita não só de inspiração, mas também de bom senso em seu trabalho com as palavras, já que o escritor cria mundos, personagens, histórias não reais, mas verossímeis. Além disso, o narrador expõe o desejo de todo o autor de que sua obra perdure. Assim, Gonçalo M. Tavares retoma, em sua obra, o papel atribuído às deusas por Camões, em *Os Lusíadas*. No clássico, o narrador camoniano inicia a epopeia pedindo às Tágides, ninfas do Tejo, “um som alto e sublimado,/ Um estilo grandíloco e corrente” (CAMÕES, 1985, p. 76) para que possa realizar com sucesso a missão a que se propôs. Nesse sentido, a preocupação do narrador de *Os Lusíadas*, o qual deseja um estilo sublime, próprio de uma epopeia para narrar a viagem de Vasco da Gama, pode ser vislumbrada nas reflexões do narrador de *Uma viagem à Índia* acerca do momento da escrita de um livro e do anseio do escritor de que suas palavras ecoem por muitas gerações e por diversos lugares.



Quanto ao protagonista de *Uma viagem à Índia*, é um homem comum, um homem do século XXI, um indivíduo imperfeito e inacabado. Para Miguel Real (2010), Bloom não pode ser designado como anti-herói, pois para isso “é preciso ainda acreditar que o heroísmo faz sentido” e não é o caso da narrativa de Gonçalo M. Tavares. Assim, Bloom – cujo nome é uma homenagem ao personagem Leopold Bloom, protagonista de *Ulisses*, obra de James Joyce publicada em 1922, que também pode ser considerada uma espécie de epopeia moderna – representa o homem contemporâneo, com suas fraquezas, dúvidas, escolhas e com a possibilidade de decidir seu próprio destino. Leopold Bloom, assim como o Bloom de *Uma viagem à Índia*, é o protagonista de uma obra que retoma, descontrói e parodia um texto clássico. Além disso, o Bloom de James Joyce também é um homem comum, cujos acontecimentos cotidianos de um único dia em sua vida tornam-se uma “epopeia”. Esse personagem leva o leitor para dentro de sua mente, por meio do uso do fluxo de consciência na narração, e lhe apresenta todas as minúcias, as sensações e os pensamentos que o acompanham ao longo desse dia. Apesar de retomar um herói grego, Ulisses, Leopold não evidencia traços de heroísmo épico, pelo contrário, o protagonista de Joyce mostra uma dimensão bastante humana e corriqueira. Enquanto Bloom de Gonçalo M. Tavares sabe-se ficcional, Leopold Bloom aparenta entender-se real, já que se aproxima insistentemente do homem comum em suas atitudes. Pode-se afirmar que o personagem de Joyce é um sujeito sensível ao mundo, que deseja compreender a si mesmo através das experiências que vivencia com o próprio corpo, as quais são partilhadas detalhadamente com o leitor.

Enquanto Leopold Bloom caminha pelas ruas de Dublin, o personagem de Gonçalo M. Tavares, utilizando-se do relativo poder que tem sobre a sua própria vida, decide fazer uma viagem, mais interior do que física, à Índia, em busca de esquecimento e sabedoria, ou seja, pretende atingir dois grandes e antagônicos objetivos num mesmo movimento e, no entanto, só alcança o tédio e a decepção. A possibilidade de escolha tem um preço a ser pago pelo protagonista do romance: não havendo destino, o futuro é incerto e nem sempre o que se planeja é realizado da maneira como se esperava.

Bloom percebe-se dono de seu destino e de suas escolhas, estando ciente, também, de que suas ações terão consequências e que cabe apenas a ele agir: “eis que desde já Bloom desiste de olhar para o céu/ à espera de acontecimentos humanos ou divinos./ Do céu nada virá que não seja natural e dispensável” (TAVARES, 2010, p. 48). Nesse fragmento, nota-se, ainda, uma retomada irônica de elementos do *epos*, pois o herói épico, que sempre esperou pelo auxílio divino, é ironizado quando se afirma que agora cada indivíduo é responsável por si mesmo e por sua vida, não havendo mais o que esperar dos deuses.

Outra cena que revela o poder de escolha do personagem é a seguinte: “Estava então já Bloom no corredor/ prestes a entrar no apartamento onde os assassinos/ o aguardavam,/ quando qualquer coisa semelhante a um pensamento/ o fez desviar do minúsculo trajecto pré-estabelecido./ Começou pois a descer um a um os degraus/ das escadas do prédio, distraído com o potencial intelectual” (TAVARES, 2010, p. 75). Através dessa decisão, que é influenciada por detalhes observados e, até mesmo, por certa intuição, o protagonista escapa da morte. A cena é encerrada com este fragmento, no qual fica clara a posição do herói romanesco quanto às suas escolhas: “Mas Bloom era levado por si próprio,/ a si próprio mandando e obedecendo./ Aqui vou eu, disse Bloom. E foi.” (TAVARES, 2010, p. 76). O destino do protagonista, assim, não está predeterminado, sendo condicionado por suas decisões e posturas perante os acontecimentos. Ainda com relação ao episódio descrito, o narrador faz a seguinte afirmação: “É assim (e só isto interessa); por vezes o Destino de um homem/ não chega a tempo;/ esse homem arrancou já para outro local/ e o ponto de partida influencia sempre, como se sabe,/ o sítio aonde se exige chegar./ De certa maneira, esta é a situação de Bloom./ Um pouco confusa, enfim; não está onde o seu destino queria” (TAVARES, 2010, p. 79).

As palavras do narrador a respeito do protagonista demonstram que Bloom é um indivíduo capaz de adotar uma postura ideológica, já que assume uma posição perante o mundo e as situações que vive, além de apropriar-se da linguagem para constituir-se como um sujeito que observa e ironiza. Notem-se as observações feitas por Bloom: “No presente século passa-se fome frente/ a certos alimentos caros, enquanto em séculos/ anteriores passava-se fome diante de gastronomias/ menos requintadas./ No fundo, há um conjunto de desgraçados/ para os quais o fantástico desenvolvimento da culinária/ não teve qualquer efeito prático” (TAVARES, 2010, p. 151). O posicionamento de Bloom perante os grandes problemas enfrentados pela sociedade contemporânea revela uma atitude ideológica e extremamente irônica, porém o protagonista sente-se impotente diante do sistema, o qual Bloom entende como corrompido e injusto, já que teve de fazer justiça com as próprias mãos ao assassinar seu pai: “Jamais perdoara o facto de a riqueza ter tribunais/ privados. O pai mandara matar Mary, a sua amada,/ e a lei, que quando é suburbana é implacável,/ mais uma vez se tornara dócil junto ao centro” (TAVARES, 2010, p. 329). No entanto, pior do que sua impotência é a sua apatia diante dos acontecimentos: “(Bloom quer apontar para a vida, mas como tem frio/ não tira as mãos dos bolsos” (TAVARES, 2010, p. 180).

Por fim, é importante ressaltar que Bloom não representa uma nação como ocorre com o herói épico. O protagonista de *Uma viagem à Índia* é um homem que não encontra a si

mesmo e decide empreender uma viagem existencial na tentativa de conhecer-se melhor, porém acaba tornando-se refém de uma melancolia e de um tédio surpreendentes. Da viagem só resta-lhe uma apatia diante da vida e das tragédias. Assim, o protagonista de *Uma viagem à Índia* é um homem perdido entre aquilo que deseja esquecer e aquilo que ignora.

Em vista da análise realizada sobre narradores e protagonistas, pode-se afirmar que Gonçalo M. Tavares desconstrói a imagem épica desses, subvertendo-os radicalmente. Nesse caso, a relação intertextual é especificamente paródica, uma vez que há um grande desvio em relação ao original, além do uso do elemento irônico. Narrador e protagonista são as categorias nas quais se vê, com maior nitidez, a possibilidade de compreender *Uma viagem à Índia* enquanto paródia.

Mikhail Bakhtin (1988), ao estudar as relações dialógicas entre discursos, afirma que essas podem se apresentar de duas maneiras: centrando-se no objeto ou na resposta antecipada do interlocutor. Considerando-se essa teoria, *Os Lusíadas* seriam o objeto para o qual o discurso de Gonçalo M. Tavares se dirige; porém, ao fazê-lo, esse discurso cruza com outros discursos e vozes dirigidos ao clássico camoniano, os quais podem ser outras obras, como *As Quibíricas*<sup>14</sup>, por exemplo. Assim, *Uma viagem à Índia* traz não apenas a voz camoniana em sua constituição, mas também os discursos de outros autores que se aventuraram na resposta a Camões. Segundo Luciene Pavanelo<sup>15</sup>, o poema *As Quibíricas* nega a existência dos deuses, atribuindo ao homem a responsabilidade por suas escolhas, fato que também ocorre em *Uma viagem à Índia*. Além disso, junto ao discurso camoniano, há a voz de uma nação, o discurso daquele que glorifica a história da navegação portuguesa, assim como daquele que reprova, como o velho do Restelo, os sacrifícios e perdas que essa glória trouxe. E é com esses discursos que o romance também dialoga.

Nessa relação de dialogicidade, *Uma viagem à Índia* institui-se como a resposta que estava latente em *Os Lusíadas*. Todo enunciado necessita de uma réplica, até mesmo a prevê, muitas vezes, e Camões já obteve várias respostas desde que produziu sua obra-prima. Em *Uma viagem à Índia*, o indivíduo do século XXI responde ao homem renascentista, relatando que já não há mais conquistas gloriosas a comemorar, tampouco há fé ou salvação para o tédio, pois não há referenciais éticos ou espirituais, apenas um vazio, como argumenta Miguel

<sup>14</sup> Poema épico escrito pelo pintor e escritor português António Quadros e publicado na ditadura salazarista, em Moçambique, no ano de 1972. Propõe-se a cantar a trajetória de D. Sebastião, trazendo uma profunda reflexão crítica sobre a história de Portugal. Ao ser publicado, o poema foi apresentado como uma continuação de *Os Lusíadas*, porém com ênfase para a voz do velho do Restelo.

<sup>15</sup> Ensaio disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/estudos/51-cada-um-faz-a-homenagem-que-pode-as-quibiricas-e-a-satira-burlesca-da-epopeia-camoniana/>. Acesso em: 06 nov. 2013.

Real (2010). Em resposta à coletividade presente na epopeia, instaura-se, no romance, o individualismo.

No entrelaçamento de vozes proposto pelo dialogismo, as relações que se estabelecem entre os enunciados são de transformação, relativização da palavra do outro, o que traz à discussão a noção de paródia em Bakhtin. A obra de Gonçalo M. Tavares pode ser estudada enquanto uma paródia de *Os Lusíadas*, uma vez que é possível constatar a presença da voz de Camões perpassando todo o romance. Quando, em *Uma viagem à Índia*, nega-se a existência de deuses, ali se encontra, implicitamente sugerido, o discurso camoniano, uma vez que essa é a resposta ao destino predeterminado presente em *Os Lusíadas*. Há, latentes, duas intenções, dois sentidos quando Tavares afirma “os deuses actuam / como se não existissem, e assim/não existem, de facto, com extrema eficácia” (TAVARES, 2010, p. 32), pois esse enunciado traz o discurso épico e camoniano da presença dos deuses. Assim, como na carnavalização, a coroação do rei é ambivalente, pois traz em si o destronamento, também no romance de Tavares há ambivalência, uma vez que, para negar a existência dos deuses, é preciso invocar sua figura. O mesmo ocorre quando, ao iniciar a narrativa, Gonçalo M. Tavares comenta sobre o que não irá tratar em sua obra: histórias clássicas, epopeias. Nesse caso, a voz de Camões é o clássico, ao qual Tavares se refere. Quando o narrador do romance tece comentários metatextuais e invoca a figura das ninfas, aí está, implícita, a voz de Camões buscando nas musas a inspiração para contar sua história. Enfim, *Uma viagem à Índia* atualiza o discurso de Camões e de toda uma época, trazendo para a contemporaneidade valores ideológicos, culturais, sociais, literários, a fim de relativizá-los ou negá-los perante os parâmetros da sociedade do século XXI. Para tanto, instaura-se o processo de hibridização, no qual o discurso é duplo e a bivocalidade, presente nesse, retoma a voz camoniana que entra num embate ideológico com o discurso de Gonçalo M. Tavares, havendo um confronto entre ideias de diferentes culturas e épocas.

Desse modo, é possível perceber uma nítida intenção de parodiar por parte de Gonçalo M. Tavares. O efeito codificado que colabora para que sua obra seja entendida como uma paródia de *Os Lusíadas* está posto em cada entrelinha da narrativa e exige um leitor sofisticado para alcançar a plenitude de sentidos latentes. O texto de Tavares apresenta muitas bifurcações que levam ao texto parodiado, cabendo ao leitor percorrê-las ou não. Isso demonstra que a paródia está muito mais relacionada ao processo de produção do texto do que propriamente à leitura desse. Deve-se lembrar que, conforme Hutcheon (1985), mesmo que o leitor não identifique as relações intertextuais presentes na obra, essa continua sendo paródia porque assim foi codificada pelo autor.

O escritor, ao codificar sua intenção, utiliza, entre outras estratégias, a ironia. Em *Uma viagem à Índia*, esse recurso é empregado de maneira bem contundente, apresentando-se de modo explícito em quase toda a narrativa. A ironia exerce um importante papel na construção dessa obra, não só como elemento responsável pela composição paródica, mas também enquanto mecanismo que insere o romance no contexto social e histórico. Esse vínculo da obra de Gonçalo M. Tavares com a sociedade na qual foi produzida é fundamental para que o discurso retomado seja desconstruído e adquira esse novo sentido que o autor busca produzir. Julia Kristeva (2012) atribui ao ideologema a função de inserir o texto na história e na sociedade. Para a autora, o próprio texto é um ideologema, uma vez que, para se constituir, o enunciado entrelaça-se a muitos outros em seu processo de produção e, cada um desses, por fazer parte da cultura, é pleno de valores históricos e ideológicos. Dessa forma, entendendo a cultura como o texto geral, Kristeva afirma que, por meio do ideologema, instaura-se a intertextualidade e, com isso, introduz-se a duplicidade no romance.

Em *Uma viagem à Índia*, são vários os momentos em que a ironia insere o texto na sociedade, tornando-o um ideologema e criando a relação intertextual. Quando Gonçalo M. Tavares traz a imagem de sofrimento e abandono sofrido pelas mulheres durante a guerra, está relacionando a obra à sociedade, além de retomar uma parte importante da história das navegações portuguesas, retratada por outros escritores, como Fernando Pessoa, Cesário Verde e, é claro, Camões:

E são as mulheres que sofrem.

As mães, as irmãs, a bela esposa, agora sozinha,  
que pendurou os afectos como roupa numa corda  
à espera que seque. Morrem menos mulheres  
com a guerra, mas sofrem mais.

(A morte não é acontecimento proporcional à dor,  
uma e outra são variáveis independentes, egoístas.) (TAVARES, 2010, C. IV, e. 26, p. 171).

No Canto Quarto de *Os Lusíadas*, Camões mostra a partida de Vasco da Gama e sua frota em direção à Índia. Nesse momento, descreve a emoção e a tristeza que abalam aqueles que ficam:

Em tão longo caminho e duvidoso  
Por perdidos as gentes nos julgavam,  
As molheres cum choro piadoso,

Os homens com suspiros que arrancavam.  
 Mães, esposas, irmãs, que o temeroso  
 Amor mais desconfia, acrescentavam  
 A desesperação e frio medo  
 De já nos não tornar a ver tão cedo. (CAMÕES, 1980, C. IV, e. 90, p. 309)

As mulheres sempre sofrem mais, mesmo que morram em menor número. A cobiça do homem por poder que o levou a atravessar “mares nunca dantes navegados” e a empreender inúmeras guerras, ironicamente, prejudica com maior intensidade aqueles que, segundo a narrativa, menos têm ganância. Assim, Tavares critica esse sentimento mesquinho do ser humano, destacando que pior do que a dor da morte é a dor da perda. Dessa forma, a imagem feminina, que em Camões se apresenta desamparada e passiva, é retomada por Gonçalo M. Tavares. Contudo, essa atualização, apesar de mostrar a mulher como vítima, a exalta:

A mulher é certamente um elemento humano  
 fora do comum: as casas só não envelhecem porque ela existe.  
 Um cuidado feminino suporta a construção  
 (como o cimento). Uma casa  
 só não cai, se dentro dela existir alguma delicadeza.  
 Mas quanto à guerra: Agosto, por exemplo,  
 é um bom mês para se começar. (TAVARES, 2010, C. IV, e. 27)

A figura masculina, enaltecida por sua coragem e força em *Os Lusíadas*, é ridicularizada em *Uma viagem à Índia*. Assim, a ironia se instala no fato de que os grandes eventos históricos, como a viagem de Vasco da Gama, por exemplo, são realizados por homens, porém são as mulheres que, como esteios, amparam a família, sustentam os filhos, enfrentam duras batalhas enquanto os homens “brincam” de guerra. Além disso, é perceptível uma mudança ideológica com relação ao papel da mulher na sociedade. Nesse sentido, em vez de rezar e se lamentar pelo infortúnio, como na epopeia camoniana, a mulher contemporânea começa a ser protagonista da história. Ao final da estância, o narrador é extremamente irônico ao interromper abruptamente suas reflexões sobre a figura feminina, tornando a falar sobre a guerra, tratando-a como algo corriqueiro, o que reflete o pensamento masculino sobre questões bélicas.

Ainda por meio da ironia, introduz-se na obra a ambivalência e, até mesmo, o riso carnavalescos. Neste trecho de *Uma viagem à Índia*, evidencia-se a relação que o recurso irônico, através da imagem dupla que constrói, estabelece com o humor:

Imagine uma geometria que, além de ter os lados perfeitos,  
ainda libertasse calor – eis Maria E (disse Thom C).  
Maravilhado, assim, com tal descrição do corpo feminino  
- uma geometria com temperatura -, Bloom,  
enquanto caminhava, lembrou-se da velha sabedoria  
de Platão que, à entrada da sua academia, havia escrito:  
“Não entre aqui quem não souber geometria.”  
A filosofia, finalmente,  
entusiasma certos órgãos que não o cérebro  
- ironiza Bloom; e não pôde então deixar de pensar  
como tal frase clássica ficaria perfeita  
pendurada na entrada de um bordel. (TAVARES, 2010, C. I, e. 102, p. 62)

O personagem Thom C utiliza a palavra “geometria”, atribuindo-lhe sentido diferente do tradicional, ao relacioná-la com o corpo feminino. Isso faz com que o termo se torne ambivalente, duplo. Assim, Bloom usa essa nova significação numa frase clássica, situando-a, ironicamente, em um novo contexto, o que provoca o riso. Desse modo, a ironia presente no texto paródico constitui-se da duplicidade de sentidos de um vocábulo, o que pode ou não construir humor.

Por fim, o uso do elemento irônico é tão explícito, que o narrador, ciente de sua ficcionalidade e buscando dar essa consciência ao leitor, cita a utilização da ironia como recurso que será empregado amplamente na obra: “Mas falemos ainda, Bloom, da ironia que muito aplicaremos” (TAVARES, 2010, p. 33). E segue: “De que forma a catástrofe/ traz perturbações ao velho método/ de aplicar uma distância ao mundo?/ Por cima da catástrofe, de um ponto de vista aéreo,/ o homem é capaz de ironizar” (TAVARES, 2010, p. 33), mencionando a distância como modo de ironizar. Nesse sentido, considera-se que o narrador se distancia do objeto, por meio da ironia, para que se constitua a paródia. O texto de Gonçalo M. Tavares busca esse distanciamento da epopeia de Camões para parodiá-la e isso ocorre por meio da ironia que perpassa toda a obra. Logo, no lugar de distanciamento épico, tem-se o distanciamento irônico e crítico e, com isso, estabelece-se uma relação intertextual parodística.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das teorias que embasaram este estudo, é possível afirmar que todo o texto possui certo grau de intertextualidade, ou seja, ao enunciar, o sujeito faz uso do discurso de outrem e é justamente essa relação entre enunciados que permite a compreensão daquilo que se ouve ou que se lê. Quando se trata de obras literárias, essa dialogicidade apresenta-se ainda mais evidente. Como bem afirmou Jenny (1979), sem os laços intertextuais a obra seria incompreensível, pois o leitor não pode entender aquilo que lhe é totalmente desconhecido. Assim, não há possibilidade de uma obra literária estar livre do entrecruzamento de discursos, pois além do dialogismo ser inerente à linguagem – o que pressupõe que todo o texto é dialógico – ainda é possível considerar-se o fato de que todo escritor é também um leitor e que, mesmo de modo inconsciente, os livros lidos influenciarão em suas produções.

A obra *Uma viagem à Índia* apresenta uma grande quantidade de vozes que ressoam em cada estância, provindas não apenas do clássico camoniano, mas também de vários outros textos. Nesse sentido, a narrativa de Tavares é constituída por um entrelaçamento de vozes que ora convergem, ora descontroem umas às outras, produzindo um novo sentido a cada discurso retomado. O processo intertextual que ocorre em *Uma viagem à Índia* não é produto do inconsciente do autor, pelo contrário, parte da intenção de Gonçalo M. Tavares de revisitar os clássicos. No caso específico do romance estudado, Tavares, ao retomar o épico português *Os Lusíadas*, um dos mais importantes textos já escritos em língua portuguesa, traz para o leitor contemporâneo elementos ideológicos e culturais peculiares à época de Camões, reiterando-os, modificando-os ou negando-os e desconstruindo, ora totalmente, ora em parte, os sentidos que construíam na epopeia.

A intertextualidade presente na obra de Gonçalo M. Tavares, na maioria dos casos, está implícita e ocorre tanto com relação à forma, quanto no que se refere ao conteúdo, pois ainda que se trate de temáticas distintas, o autor, antes de desconstruir o sentido da viagem de Vasco da Gama, precisa retomá-la, ou seja, mesmo ao negar o tema, necessita revisitá-lo. Além disso, o processo intertextual acarreta uma série de transformações que podem acontecer tanto com relação ao elemento que é retirado de outro contexto e inserido num novo, quanto no que se refere ao próprio texto que recebe o excerto intertextual. Dessa maneira, constatou-se que os elementos, as imagens e os discursos retomados foram integrados em *Uma viagem à Índia* pelo modo de enquadramento narrativo tradicional, de



modo a manter a coesão e a sintaxe do texto. Já quanto às maneiras como os discursos intertextuais foram assimilados pela obra de Gonçalo M. Tavares, é possível citar os processos de verbalização e linearização, com relação à estrutura; no que diz respeito ao conteúdo, a assimilação ocorreu pelo engaste por isotopia metonímica, por isotopia metafórica e como montagem não isótopa, pois em algumas vezes há relação semântica entre as figuras intertextuais, em outras não há, e ainda, em alguns casos, o elemento que representa o intertexto é retomado e desconstruído. Por fim, as modificações que acontecem com os fragmentos retomados de *Os Lusíadas* são denominadas interversões, que podem ser da situação enunciativa, quando muda o sujeito da enunciação; de qualificação, isto é, dos valores simbólicos, quando a figura ou símbolo retomado tem significação oposta a que apresentava no arquétipo; e da situação dramática, quando se invertem as ações da narrativa. Há, ainda, em *Uma viagem à Índia* mudança de nível de sentido, pois ocorre toda uma ressignificação da viagem de Vasco da Gama, quando essa é refeita por Bloom.

Elementos como os deuses, a guerra, a viagem, assim como narrador e protagonista, ao serem retomados, sofreram profundas transformações, construindo sentidos opostos aos que apresentavam em *Os Lusíadas*, o que encaminha a obra de Tavares para uma recriação parodística. O narrador e o herói épicos são trazidos, por Gonçalo M. Tavares, de modo a romper com o modelo que serviu de base a Camões, ou seja, já não há a distância épica, nem mesmo a simulada, como acontece na epopeia camoniana, mas a da ironia. Além disso, quanto ao herói, no romance, já não representa uma coletividade, sendo apenas um indivíduo. Assim, a epopeia de uma nação, que reinava entre glórias, foi reconstruída na era da técnica, do capitalismo e do consumismo como a saga de um sujeito consumido pela falta de valores éticos, espirituais de uma sociedade vazia e entediante. Todos esses desvios de sentido demonstram em Gonçalo M. Tavares uma intenção de parodiar, o que fez com que o autor codificasse seu intento na narrativa *Uma viagem à Índia*, utilizando-se de recursos como a ironia para afastar-se do clássico camoniano, atualizá-lo e relativizar suas significações. Além disso, a ironia também traz o riso e a ambivalência carnavalescos para dentro da narrativa contemporânea, por meio de trechos nos quais o humor se manifesta com o intuito de criticar, havendo, ainda, a presença da duplicidade de sentido.

De fato, a obra *Uma viagem à Índia* firma-se como uma construção híbrida e bivocal, na qual o dialogismo é exacerbado e se manifesta de modo a extrapolar as fronteiras dos enunciados, expandindo-se para além da obra e emaranhando-se a todas as vozes que já responderam a *Os Lusíadas*, e a outras que dialogam com tantos outros textos presentes no imaginário dos leitores. Gonçalo M. Tavares revisitou o clássico, atualizando seus valores

ideológicos conforme a sociedade contemporânea e mostrando que a voz de Camões permanece viva a ecoar na literatura contemporânea.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos A. (org.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996. p. 21-42.

BORDINI, Maria Isabel da S. Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares: Uma epopeia contemporânea. *Revista Versalete*, v. 1, n. zero, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol1-00/Texto8Bordini.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2013.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

ELIA, Sílvio. Aspecto filológico. In: CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de. *Diálogos com Bakhtin*. Paraná: Ed. da UFPR, 1996.

FIORIN, J.L.; SAVIOLI, Platão F. *Para entender o texto*. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. *Organon*. Porto Alegre, v.9, n. 23, p. 165-176, 1995. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29370/18060>. Acesso em: 09 jun. 2013.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. *Revista USP*, n 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique - Intertextualidades*. Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem no coração do caos. In: TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MANGUEL, Alberto [1948]. “O aprendizado da leitura”. In: \_\_\_\_\_. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: CBP, 1969.

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

