



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Taciane Aparecida Couto

Trajetos literários em perspectiva: entre a épica camoniana e a reescrita contemporânea na obra *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares

Juiz de Fora

2023

Taciane Aparecida Couto

Trajeto literários em perspectiva: entre a épica camoniana e a reescrita contemporânea na obra *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Fois-Braga

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Couto, Taciane Aparecida.

Trajetos literários em perspectiva: : entre a épica camoniana e a reescrita contemporânea na obra Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares / Taciane Aparecida Couto. -- 2023.

215 f. : il.

Orientador: Humberto Fois-Braga

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2023.

1. Intertextualidade. 2. Viagem . 3. Anti-bildungsroman. 4. Os Lusíadas. 5. Uma Viagem à Índia. I. Fois-Braga, Humberto , orient. II. Título.

Taciane Aparecida Couto

Trajeto literários em perspectiva:

entre a épica camoniana e a reescrita contemporânea na obra *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 18 de setembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Humberto Fois Braga - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Membro Titular Interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Lucas Esperança da Costa - Membro Titular Interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino - Membro Titular Externo
Universidade Federal de São João del-Rei

Profa. Dra. Ozana Aparecida do Sacramento - Membro Titular Externo
Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Juiz de Fora, 01/09/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Fois Braga, Professor(a)**, em 18/09/2023, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graça Faria, Professor(a)**, em 18/09/2023, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ELIANA DA CONCEIÇÃO TOLENTINO, Usuário Externo**, em 19/09/2023, às 11:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Esperança da Costa, Usuário Externo**, em 19/09/2023, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ozana Aparecida do Sacramento, Usuário Externo**, em 22/09/2023, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1447669** e o código CRC **CD2630BE**.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais (Angela e Francisco), pelo amor incondicional, apoio emocional e sacrifícios incansáveis que sempre fizeram por mim.

Ao Régis, por ser meu pilar, com sua força, calma e potência. E por pacientemente compreender as longas horas que dediquei a esta pesquisa. Sua presença constante e encorajamento foram fundamentais para eu seguir em frente, principalmente nos momentos mais desafiadores.

Ao meu orientador, professor Humberto Fois-Braga, que gentilmente me acolheu após a partida de dois orientadores. Sua orientação, expertise e dedicação foram essenciais para a conclusão desta tese. Seu auxílio perspicaz e feedback construtivo me guiaram ao longo deste processo.

Ao professor Gilvan Procópio Ribeiro, cuja memória vive em cada avanço que alcançamos, e sua dedicação continua a guiar nossas vidas acadêmicas. Obrigada por sua contribuição e pelo tempo que compartilhamos.

À professora Verônica Lucy Coutinho Lage, pelos passos iniciais desta pesquisa. Sua memória também é uma constante inspiração.

Aos professores e membros da banca de defesa desta Tese, que prontamente aceitaram o convite para participar e contribuir para esta pesquisa, compartilhando comigo um momento ímpar desta trajetória.

Aos amigos que compartilharam comigo os dias de estudo na UFJF, em especial à Graziela Paes e à Alíria Wiura, pelo intercâmbio de ideias, angústias e conversas para além do ambiente acadêmico.

Ao amigo Nilton, seu apoio, ouvidos atentos e precisão nas discussões literárias foram um verdadeiro suporte neste percurso.

Às minhas irmãs e sobrinhos que fazem dos meus dias mais vivos, ajudando-me a acreditar em um futuro melhor.

Aos meus amigos de trabalho Christiane Resende, Evandro Cândido e Beatriz Oliveira pelas constantes trocas acadêmicas, pela preocupação e amparo.

A minha pequena família em Varginha, Fernanda Monteiro e Matheus Monteiro, por trazerem leveza, risadas e companheirismo no dia a dia.

Se na água um açúcar fraco se dissolve,
já num corpo de homem as histórias mantêm-se
num sítio do organismo que guarda as narrativas
(vamos supor que existe).

Nada se perde, nada se ganha: tudo é empate
como nos maus jogos. Porém a memória não é assim
- quem relembra inventa: tudo começa de novo
(Tavares, 2010, p. 116).

RESUMO

A presente tese realiza uma análise da obra *Uma Viagem à Índia* (2010), do escritor português Gonçalo M. Tavares, sob o prisma da intertextualidade e da temática da viagem. O livro resulta das estratégias do autor em revisitar a tradição literária e o cânone, promovendo um jogo intertextual com *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões . É evidenciado que, em *Uma Viagem à Índia*, a viagem se multiplica e se desdobra a partir daquela que teve origem na célebre "Ocidental praia Lusitana", mencionada no poema épico de Camões . A análise aponta que o uso da forma épica também desempenha um papel essencial na construção da história do personagem Bloom que, por si, já traduz o diálogo com a tradição, e que parte de Lisboa rumo à Índia, impulsionado pelo desejo de esquecimento e sabedoria. Deste modo, a tese destaca que a obra se constitui em uma tríplice viagem: primeiramente, uma viagem intertextual por meio da própria literatura, especialmente com a rede intertextual com Camões , que estabelece uma tensão parricida entre romper com a tradição e, simultaneamente, reverenciá-la; em segundo lugar, uma viagem física realizada por Bloom, seguindo uma rota distinta daquela traçada em *Os Lusíadas*, ao passo em que reflete sobre a história narrada por Camões , e por extensão a de Portugal; em terceiro lugar, uma viagem interior ou psicológica, que representa a *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, refletindo os sentimentos do protagonista, que já parte acometido por tal estado da alma. Nessa análise, é observado que a viagem de Bloom se afasta daquela feita em *Os Lusíadas* e aponta para uma espécie de anti-*bildungsroman*, visto que, ao final da viagem, ele não se harmoniza com o mundo, pois Bloom não floresce. Dessa forma, este estudo assinala que, ao lermos o turista (Bloom) pela perspectiva do herói, conforme as conjeturas de jornada do herói de Campbell ([1949], 1995), o texto de literatura de viagem nem sempre se alinha a esse ideário, culminando no desfecho da narrativa com a suspensão ou negação do ritual de transformação.

Palavras chave: Intertextualidade. Viagem. Anti-*bildungsroman*. *Os Lusíadas*. *Uma Viagem à Índia*.

ABSTRACT

This thesis conducts an analysis of the work *Uma Viagem à Índia* (2010) by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, focusing on intertextuality and the theme of the travel. The book emerges from the author's strategies to revisit literary tradition and the canon, promoting an intertextual game with *Os Lusíadas* (1572) by Luís de Camões . It is evident that in *Uma Viagem à Índia*, the travel multiplies and unfolds from the one that originated from the famous "Ocidental praia Lusitana" mentioned in Camões epic poem. The analysis points out that the use of the epic form also plays an essential role in the construction of the character in Bloom's story, which in itself translates the dialogue with tradition and also points out that he departs from Lisbon towards India, driven by the desire for forgetting and wisdom. Thus, the thesis highlights that Tavares' work consists of a triple travel. Firstly, an intertextual travel through literature itself, especially with the intertextual network with Camões , which establishes a parricide tension between breaking with tradition and simultaneously revering it. Secondly, a physical travel undertaken by Bloom, following a route distinct from that traced in *Os Lusíadas*, while reflecting on the history narrated by Camões and, by extension, Portugal's history. Thirdly, an inner or psychological journey that represents *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, reflecting the feelings of the protagonist, who already embarks afflicted by melancholy, as a state of mind. In this analysis, it is observed that Bloom's travel deviates from the one made in *Os Lusíadas* and points to a sort of anti-*bildungsroman*, reflecting that at the end of the travel, he does not harmonize with the world, because Bloom does not flourish. Thus, this study points out that when we read the tourist (Bloom) from the perspective of the hero, following the conjectures of the hero's journey by Campbell ([1949], 1995), the travel literature text does not always align with this ideology, culminating in the narrative's conclusion with the suspension or denial of the transformation ritual.

Keywords: Intertextuality. Travel. Anti-*bildungsroman*. *Os Lusíadas*. *Uma Viagem à Índia*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 UMA VIAGEM À ÍNDIA: TRADIÇÃO E INTERTEXTUALIDADE – NOVOS PERCURSOS	20
2.1 Escrever é sempre reescrever: citação e intertextualidade como viagens	21
2.2 Arquitexto como forma de viagem: o épico e o anti-épico	45
3 A VIAGEM FÍSICA, DESLOCAMENTOS POR UMA GEOGRAFIA EUROPEIA	66
3.1 Cronotopos e trajetos nas viagens	67
3.2 Cronotopos do deslocamento de ida: Lisboa, Voo Lisboa-Londres, Londres, Paris, Alemanha, Viena, Praga, Índia	83
3.3 Cronotopos do deslocamento de retorno: Índia, Paris, Lisboa	107
4 A VIAGEM DE Bloom E O DESENCAIXE EXISTENCIAL	115
4.1 Personagens viajantes, motivações e transformações	116
4.2 Bloom e os Objetos	132
4.3. Bloom e os Outros	149
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	191
APÊNDICES	199
APÊNDICE A: Lista de palavras-chave de <i>Melancolia Contemporânea (um itinerário)</i> , com a classificação por categorias e classe de palavras	199
APÊNDICE B: Classificação de palavras-chave de <i>Melancolia Contemporânea (um itinerário)</i> separada por canto, de acordo com as categorias propostas no Capítulo 4	208

1 INTRODUÇÃO

A viagem à Índia foi para os portugueses a glória da nação lusa. A chegada ao Oriente, no século XV, marcou e inaugurou o tempo em que Portugal destacou-se dos demais países europeus, pois, ainda no século XVI, o poeta Luís de Camões (1524-1580) imortalizou, na obra *Os Lusíadas* (1572), a grande proeza do povo que primeiro chegou a Calicute, solo indiano. O encontro com a Índia marcou não apenas o plano histórico, mas escreveu e inscreveu o pequeno país da Europa na história do Ocidente como o responsável por uma nova geografia, que possibilitava o comércio e a exploração das especiarias indianas. Logo, com a expansão marítima e a frequente mercancia, o país firmou seu poderio.

A partir de tal viagem, Portugal revestiu-se de um passado mítico greco-romano, como delineia Eduardo Lourenço (2013), não somente pelo fato de o herói Vasco da Gama ter aportado seus navios no mar oriental – que, por si, já emanava mitos –, mas também pela exaltação do feito cantado em *Os Lusíadas*, que credita e idealiza o sucesso da viagem e a descoberta da rota marítima à Índia, à bravura do povo português, em meio à intriga dos deuses e a constante proteção de Vênus.

Lourenço (2013) salienta, ainda, que a viagem à Índia é, para os portugueses, a nenhuma outra comparável, pois se inscreveu na memória portuguesa, devido à História e à própria narrativa de Camões. O crítico lembra-nos, também, que a mais onírica das peripécias portuguesas não foi ao Novo Continente à procura de fábulas e de magia, mas, sim, aquela antecessora realizada em direção ao Oriente; por isso, é necessário que o português esteja sempre refazendo-a, para convencer-se de que o encontro com o mundo, que nada tinha a ver com os paradigmas ocidentais, também foi da ordem da crueza e dos desvarios, que ficaram encobertos pela glória de conquistadores.

Ir à Índia, recordar a viagem iniciática ao Oriente, é sempre regressar ao sonho imperialista, é relembrar a dimensão conferida a Portugal, é também visitar o Outro. De tal modo que a singular obra *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares (1970), leva-nos em viagem pelas páginas da ficção que relê o glorioso passado português num exercício de pensar a viagem de outrora e construir uma nova viagem para o português do século XXI.

Uma Viagem à Índia é, então, a viagem escrita pelo português, o autor Gonçalo M. Tavares, que, com uma carreira já consolidada, publica, desde 2001, livros de diferentes gêneros literários. De acordo com a editora Leya, responsável pela publicação da edição no Brasil, à época do lançamento de *Uma Viagem à Índia*, em 2010, estavam em curso cerca de 160 traduções de seus livros, em edições distribuídas para trinta e cinco países. Hoje, o número de países que recebem as obras de Tavares já passa de quarenta. No cenário literário, conquistou diversos prêmios como o Prêmio José Saramago 2005, com o aclamado romance *Jerusalém* (2005), que lhe rendeu elogios do próprio escritor de quem o prêmio recebe o nome.

No livro, que constitui o objeto de pesquisa desta tese, as viagens se multiplicam e se desdobram a partir daquela que partiu da “Ocidental praia Lusitana” (Camões, 2013, p. 7), cantada na obra de exortação máxima da conquista portuguesa, o poema épico, *Os Lusíadas*, de Camões. Deste modo, é também pela utilização da forma épica que Tavares constrói a história do personagem que parte sozinho de Lisboa, em 2003, e só desembarca em território indiano, em 2010. Este personagem é Bloom, cujo nome já se revela uma referência literária, remetendo à *Ulysses* (1922), de Joyce.

Neste cenário, o texto de Tavares revisita a tradição literária, fazendo com que a literatura se apresente como uma forma de produção intertextual, que incorpora tanto temática quanto estruturalmente elementos das obras de outros autores. Essa revisita dá, assim, origem às criações ficcionais caracterizadas no jogo leitura/escrita, pois enquanto leitor voraz, Tavares incorpora conscientemente o jogo da intertextualidade.

Sem esconder sua predileção pelos clássicos, como afirma em entrevista de 2017, ao jornal Imprensa Nacional¹, é autor de livros que também partem da premissa de se trabalhar com obras da tradição literária, como é o caso da coleção *O Bairro* (2002) e do livro *Biblioteca* (2009), o que revela um projeto literário que perpassa o diálogo com escritas alheias.

Há, com isso, em *Uma Viagem à Índia*, um deslocamento pela literatura, que se desvela nas referências intertextuais construídas ao longo do texto. Tal qual o narrador camoniano, o da história de Bloom também recorre às musas para escrever

¹ Disponível em: <https://impresnanacional.pt/goncalo-m-Tavares-em-entrevista/> Acesso em: 10 jun. de 2022.

com entusiasmo a epopeia do século XXI: “Que as ninfas e as musas, e ainda a minha cabeça, me ajudem na escrita, pois escrever assim – epopeias – é exigência de minúcia” (Tavares, 2010, p. 316). Assim, observamos, a partir dessa citação, que, ao entrelaçar referências da tradição literária e ressaltar a importância da inspiração, da mente racional e do trabalho de criação, o autor destaca o processo de escrita de *Uma Viagem à Índia*. Essa abordagem evidencia não apenas a influência das obras anteriores, mas também a originalidade do autor ao adaptar essas influências ao contexto contemporâneo, que entende a obra como uma racionalização criativa, resultando em uma narrativa que transita entre a tradição e a inovação.

Todavia, para além da intertextualidade com *Os Lusíadas*, outros diálogos são construídos com obras de Fernando Pessoa, Goethe, Drummond, Séneca, Sófocles, entre outros. Deste modo, ler Tavares é percorrer a literatura dos autores por ele citados.

Nesse percurso traçado pela escrita da leitura, as histórias de Inês de Castro e Dom Pedro aqui se atualizam com os seus respectivos personagens: Mary e Bloom. E, do assassinato da amada Mary, a mando do pai de Bloom, e da retaliação do filho, que mata o pai, para vingar a morte da amada, surge o desejo de chegar à Índia. Era necessário buscar no Oriente a sabedoria oferecida apenas pelo país onde “a tecnologia é menos desenvolvida que a magia” (Tavares, 2010, p. 293).

Diante desses acontecimentos, Bloom parte com destino à Índia, não pelo mar, como seus antepassados nas caravelas, mas pelos ares, em modernos voos comerciais de companhias aéreas. Daí decorre a viagem física, que começa em Londres, passa por Paris, Alemanha, Viena e Praga. Construindo uma geografia europeia. O que nos chama a atenção é que, com o objetivo de chegar à Índia, o personagem se embrenha Europa, deixando-a apenas após algumas aventuras. Trata-se de uma viagem de fuga, pois, ao cometer o assassinato do pai, foi necessário deixar Lisboa. A partida se dá para a terra onde a fantasmagoria mística e a tranquilidade da alma sempre estiveram presentes, ao menos, no imaginário europeu. “Bloom parte para encontrar a sabedoria enquanto foge; fugir enquanto aprende” (Tavares, 2010, p. 38).

Em Paris, tem início uma outra viagem, a interior, do itinerário da melancolia contemporânea, pois, abatido devido à tragédia acontecida em sua vida, sozinho e cheio de culpa, Bloom quer primeiro “chegar à Índia por dentro [...] construindo o esquecimento da vida anterior como se constrói com paciência um edifício” (Tavares,

2010, p. 228). Deste modo, há um percurso sentimental experimentado durante os locais que percorre, oscilando da culpa ao tédio, do medo ao otimismo, de alcançar a tranquilidade e a sabedoria indianas.

Assim, ao ler Tavares, um leque de viagens se abre, constituindo-se numa importante via de acesso à obra, pois, “a viagem ou o ato de viajar são, indubitavelmente, o elemento central a partir do qual se exploram temas e imagens” (Quinteiro; Baleiro, 2014, p. 10). Ou seja, no contexto em questão, a viagem determina a escrita.

A partir das postulações expostas, a tese terá o seguinte objetivo: compreender como o livro *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, se constitui em uma tríplice viagem: i. a viagem intertextual, pela própria literatura, já que o texto é construído a partir de ecos de mil textos-objetos, como aponta Lourenço (2010); ii. a viagem enquanto deslocamento físico feito por Bloom, de Lisboa à Índia, e os seus respectivos arredores; iii. e a viagem interior ou psicológica, que representa o itinerário da melancolia contemporânea, da alçada dos sentimentos do personagem durante seu deslocamento pelos espaços empiricamente demarcados. Com isso, analisamos que a viagem de Bloom aponta para uma anti-formação, deformação e/ou não-formação.

Ademais, balizamos esse objetivo em três eixos: (i) a tradição literária e a intertextualidade, que estão interligadas; (ii) a viagem enquanto temática recorrente na literatura portuguesa; e (iii) a viagem psicológica, vivenciada pelo sujeito contemporâneo a partir do ato de se deslocar.

No dicionário, tem-se o seguinte verbete para o termo viagem:

- vi·a·gem
(provençal *viatge*, do latim *viaticum*, *i*, provisões ou dinheiro para a viagem)
substantivo feminino
1. O ato de transportar-se de um ponto a outro distante.
 2. [Marinha] Navegação, travessia.
 3. Percurso efetuado.
 4. Relação escrita dos acontecimentos ocorridos numa viagem e das impressões que ela causou.
 5. [Informal] Estado alucinatório provocado pelo consumo de certas drogas. (Dicionário ONLINE Priberam da Língua Portuguesa²).

Buscando analisar o termo "viagem", procuramos trabalhá-lo em associação aos nossos objetivos. Dessa forma, observamos que a definição de número 4 está

² DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Verbetes: viagem. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/viagem>. Acesso em: 16 de jun. de 2022.

diretamente relacionada à viagem intertextual, caracterizada pela exploração de diferentes obras literárias, a fim de identificar as relações entre elas, os acontecimentos narrativos nelas contidos e as impressões que despertam nos leitores.

Por outro lado, as definições 1 e 3 do termo referem-se à viagem física, que consiste no deslocamento de um ponto para outro e na trajetória realizada durante esse percurso. Essas definições enfatizam a dimensão geográfica, logística e corpórea do deslocamento, realizado por diversos meios de transporte.

Assim, embora a viagem interior ou psicológica não apareça com uma definição dicionarizada, pode ser compreendida como uma consequência das definições 1 e 3. A partir das mudanças espaciais, das experiências vivenciadas durante um deslocamento físico, a viagem interior se revela como uma oportunidade de experiências sentimentais.

Em consonância com Quinteiro e Baleiro (2014), as definições 1 e 3 são as mais frequentemente apresentadas. Para as estudiosas, essa é a ideia comum a todas as definições, pois o ato de se deslocar de um lugar ao outro é uma atividade tão antiga quanto a existência da própria humanidade.

É interessante observar como o ponto 2 da definição associa especificamente a ideia de viagem à questão marítima, remetendo ao imaginário das grandes navegações da língua portuguesa. Essa associação histórica da viagem com o universo marítimo está enraizada na cultura lusófona e representa a exploração dos oceanos, a descoberta de novas terras e a conexão/exploração entre diferentes culturas ao longo dos séculos.

No entanto, é válido destacar que Tavares, em sua *Viagem à Índia*, subverte essa associação tradicional da viagem com o meio marítimo. Ele explora outras formas de deslocamento e travessia, em uma viagem já marcada pelos avanços tecnológicos do século XXI. Dessa forma, o texto do escritor não apenas quebra o paradigma da viagem marítima, mas também expande as possibilidades narrativas e simbólicas da experiência de deslocamento via outros meios de transporte (avião, trem etc.).

A partir do objetivo exposto e sua articulação com o verbete “viagem”, é que os capítulos da tese se apresentarão, abarcando as três vertentes supra-comentadas: a viagem intertextual, a física e a interior do personagem Bloom.

Para alcançarmos nossos objetivos, no capítulo da tese intitulado *Uma Viagem à Índia: tradição e intertextualidade – novos percursos* –, iniciaremos a discussão da escrita de Gonçalo M. Tavares enquanto um trabalho intertextual. Para tanto, discutiremos os conceitos de intertextualidade, citação, arquitexto e tradição literária. Afinal, na escrita tavariana, a intertextualidade parte da revisita a autores consagrados. Assim, pautamos nossas considerações a partir dos pressupostos teóricos de Kristeva, em *Introdução à Semanálise* (1984), Thiphaine Samoyault, em *A Intertextualidade* (2008), Gérard Genette, em *Palimpsesto* (2006), e Harold Bloom em *A Angústia da Influência* (1991) e *Cânone Ocidental* (1995), entre outros.

Discutiremos a literatura de viagens e a viagem enquanto temas literários, pois há a necessidade de separar esses dois conceitos, destacando-se a epopeia como uma das bases da literatura de viagens. Neste contexto, recorreremos a Maria Alzira Seixo, em *Poéticas da Viagem na Literatura* (1998), e a Cristóvão, em *Literatura de Viagens: Da Tradicional à Nova e à Novíssima – Marcas e Temas* (2009).

Em seguida, abarcaremos o gênero épico e a forma como ocorre a apropriação deste na construção do livro, sempre em diálogo com *Os Lusíadas*. Para tanto, estaremos ancorados na discussão de Aristóteles, em *Arte Poética* (2003), e em *A Teoria do Romance* (2010), de Lukács, além de Soares, em *Gêneros Literários* (2005).

É mister salientar que o tema da viagem ocupa um caráter universal na literatura. A partir das viagens de expansão marítima, a temática perpassa a literatura portuguesa desde a chamada literatura de viagens:

[..] que se constitui por textos diretamente provindos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidem exprimir por escrito as suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados (Seixo, 1998, p. 17).

O fato é que, ao longo dos séculos, o tema está sempre em voga, como será discutido quando se problematiza a constante presença deste, em diversas obras. A título de exemplo temos o já citado poema épico *Os Lusíadas*. Além de: *Naufrágio de Sepúlveda* (1555) que é republicado por José Agostinho em 1908, *Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa (1934), *Viagem a Portugal* (1981), *A Jangada de Pedra* (1986), *A Viagem do Elefante* (2008), de José Saramago. *Navegações* (1988), de Sophia de Mello Breyner Andresen e *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes.

Os demais diálogos intertextuais dão conta do trabalho da citação, nos termos de Compagnon (1996), por isso, é necessário pensar que essa é também uma viagem intrinsecamente literária por meio do movimento que o escritor contemporâneo faz em direção aos antigos. Sobre essa lógica, é como observa Leyla Perrone-Moisés:

Ora, embora a literatura nasça sempre da literatura, a lógica desse engendramento não é muito clara. Na prática, as relações dos novos com os antigos nunca foram meramente sucessivas, nem unívocas, nem inequívocas. Dante tomou Virgílio por guia, mas é ele quem introduz Virgílio em círculos nunca dantes frequentados por estes. Num momento em que a maioria dos escritores honravam os mestres greco-latinos, Cervantes ajustou suas contas com a mais recente novela de cavalaria: e não pode ser irrisão que a paródia deixa de ser homenagem. A uma distância de séculos, Pessoa será o “supra-Camões” da decadência portuguesa, e Joyce conduzirá seu Ulisses numa Odisseia inglória. Esses exemplos, voluntariamente heterogêneos e complexos, servem aqui apenas como lembretes dos numerosos casos de filiação que complicam a lógica sucessiva das relações do novo com o antigo, na literatura (Perrone-Moisés, 1998, p. 27-28).

Num exercício de memória, Tavares escreve como que debruçado nos ombros de outros escritores. Ao fazer isso, elege aqueles de sua predileção, filiando-se a eles. A partir disso, problematiza seu tempo, colocando-o em paralelo ao plano histórico, como faz em *Uma Viagem à Índia*, quando pensa a viagem de outrora e a no século XXI. Além disso, reflete como essa temática perpassa a própria história de seu país enquanto símbolo da glória e a posterior decadência lusa.

Enfim, neste capítulo, procuraremos demonstrar a recorrência da temática da viagem na literatura portuguesa e a perspectiva que esta adquire, em *Uma Viagem à Índia*. Abordaremos, também, o lugar de Gonçalo M. Tavares na tradição da literatura portuguesa de viagem e a forma como ele se apropria do gênero épico, acreditando, portanto, que essas proposições dão conta de compreender a primeira viagem: a intertextual.

Já o terceiro seguinte: *A viagem física, deslocamentos por uma geografia europeia* será dedicado a uma análise mais aprofundada e descritiva da obra. Trataremos da viagem física de Bloom, apontando os cronotopos e trajetos de Lisboa à Índia. Com esse intuito, pautaremos nossas discussões apoiados em: Foucault, em *Outros Espaços* (2009), Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1989), Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética* (1998), Brandão em *Teorias do Espaço Literário* (2013), entre outros. Colocaremos, em pormenores, o personagem, seu percurso e

como este pode refletir a releitura que o autor Gonçalo M. Tavares faz da história de Portugal, enquanto dialoga com *Os Lusíadas*.

No que concerne à viagem enquanto deslocamento físico, Fois-Braga (2017) pontua que o viajante se constitui na travessia entre os pontos A (de partida) e B (de chegada), assim, o trajeto é analisado em seus mais variados significados, sobrecarregando-o de interpretações:

Nesse âmbito de viagem igualada ao deslocamento, e assim semanticamente presa a um momento de passagem, viajar não tem somente uma conotação física, mas também metafísica, simbólica, alegórica e mística [...]. Percebemos que o ato de viajar, enquanto sinônimo de se deslocar, mescla tempo, delírios, percursos, penúrias e transubstanciação (Fois-Braga, 2017, p. 125).

Entretanto, o autor considera um contrassenso os termos viagem e viajantes serem definidos e localizados exclusivamente no movimento entre os pontos A e B, uma vez que as categorias de viajantes abrangem tipos com comportamentos para antes e depois do momento de trânsito, como aponta a própria lista da Organização Mundial do Turismo (OMT), que coloca no mesmo rol turistas, excursionistas, imigrantes e refugiados.

Em busca de uma definição mais apurada, o intelectual observa que a viagem começa a alinhar-se antes da partida, quando as expectativas já existem, continua durante o deslocamento físico e constrói as situações vivenciadas quando o sujeito chega ao destino aspirado. Já os viajantes "são os sujeitos que percorrem esses momentos de antes, durante e pós-partida, encontrando-se em um estado de desequilíbrio relativo a uma territorialidade definida por eles enquanto lar" (Fois-Braga, 2017, p. 126).

Pautando suas análises nas postulações de Leiper (1979), Fois-Braga compreende que toda viagem se estrutura a partir da zona emissora (o local de partida) as de trânsito (os deslocamentos propriamente ditos de ida e volta) e a zona de recepção (local de chegada, o destino), logo, ela é constituída por três ou quatro temporalidades lineares: (i) o antes da partida, (ii) o estar em trânsito e (iii) a vivência no local de chegada. Quando a viagem é circular, ocorre o retorno ao ponto inicial (o que caracterizaria um tempo-espço iv).

Assim, em *Uma viagem à Índia*, lê-se a viagem circular de Bloom, que, motivado pelas situações que já conhecemos, sai de Lisboa, sua zona emissora, para grandes

centros europeus, tais como Londres, Paris, Alemanha, Viena e Praga (zonas de trânsito) e chega até à Índia (Zona receptora principal), para, por fim, retornar a Paris e, depois, ao ponto inicial (Lisboa). No entanto, enquanto viajante que parte ancorado no binômio fuga-busca, observamos que a sua viagem não é a da formação, com um final moralmente positivo, mas sim a da anti-formação, da deformação e da não-formação, pois, em sua jornada “nosso herói”, como é chamado pelo narrador de *Viagem à Índia*, não se harmoniza com o mundo: “afinal não ser a mesma pessoa que partiu não tem necessariamente que significar ser uma pessoa melhor” (Fois-Braga, 2017, p. 147). Assunto este para o capítulo 4.

Dando continuidade ao debate, no quarto capítulo: *Bloom e o desencaixe existencial*, ocupar-nos-emos de refletir sobre o viajante enquanto herói/anti-herói e a sua jornada, ancorados em Campbell (1995). Pautaremos nossas análises também em Mikhail Bakhtin, em sua obra *Estética da Criação Verbal* (1997), Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000) e Fois-Braga em *Romances de Viagem* (2017), para discutir as questões em torno do *bildungsroman* e destacar que a viagem não se restringe a ele.

Elencaremos a relação de Bloom com os objetos que carrega consigo, considerando o pensamento de Starace, em *Os objetos e a vida* (2015), bem como o papel da alteridade nas viagens, a partir do embate com o Outro e da hospitalidade; nesse caso, recorreremos a Jacques Derrida, em *Da hospitalidade* (2003).

Em suas paragens, bem como em território indiano e no seu regresso à pátria, Bloom é sempre acompanhado do infinito tédio e dos infortúnios que fazem parte da vida. De tal modo que as aventuras de sua viagem resultam em catástrofes ainda maiores com as quais precisa lidar. E, assim, conclui: “Valeu a pena viajar, pensa. Pelo menos percebi que nada adianta” (Tavares, 2010, p. 427).

A viagem constituída tempo-espacialmente ocasiona presenças e ausências. Há um distanciamento de um cotidiano referencial em detrimento a um anti-cotidiano, que se configura como local de novas possibilidades de existência, de modo que é analisada psicossocialmente a partir da ótica do ritual de passagem por alguns autores, como Renato Ortiz (2006).

Em relação aos rituais de passagem, Joseph Campbell (1995) observa que a jornada do herói (herói enquanto viajante) deveria ser circular. Assim, a partida do lar guardaria o potencial de retorno com o elixir, indicando o sucesso da volta. Contudo,

“se pensarmos nas viagens de alguns imigrantes, refugiados e exilados, eles estariam pois em uma situação de retorno suspenso” (Fois-Braga, 2017, p. 128).

Diante disso, Fois-Braga (2017) considera que a crítica se equivoca ao ver como representante da literatura de viagem somente textos que se fundam no seguinte ponto: motivados por diversas questões, um sujeito sedentário deixa sua casa para se deslocar até um determinado destino, nesse local vivencia diversas situações e é capaz de retornar ao local de partida, gerando algum tipo de mudança/transformação no seu modo de ser, ligada a um final feliz. Por essa perspectiva, a literatura de viagem seria também de formação, pois é interpretada em diálogo com a ótica de Campbell ([1949], 1995), em que a viagem adquire conotação ritualística, a qual permite construir uma versão melhorada de si, quando de reingresso ao lar, estando ligada ao ideário de aprendizado e de transformação positiva. Tal (trans)formação só ocorreria porque existiria o Outro, isto é, a alteridade é que confronta o viajante com os seus valores. Todavia, como o pesquisador argumenta, não se pode deixar de lado os textos que subvertem a estrutura da jornada do herói, culminando, ao final da narrativa, com a suspensão ou a negatização no ritual de transformação.

Por isso, discorreremos como a viagem à Índia desloca Bloom de um mundo romantizado, místico, construído pelo Ocidente, para um mundo real, onde os homens são comuns, tão materialistas quanto os ocidentais. Para tanto, recorreremos a Edward Said em *Orientalismo* (2007).

Tendo fundamentado essas questões, discutiremos a viagem interior/psicológica do personagem, bem como a sua melancolia e o definitivo tédio que o acompanha ao longo de sua rota, trabalhando com a *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*, uma espécie de mapeamento do percurso de Bloom a partir de palavras-chave, que se encontram após os dez cantos.

A crítica literária, nesse sentido, oferece um arcabouço teórico e analítico para investigar e compreender as múltiplas camadas de significado presentes em *Uma viagem à Índia*. Por meio dela, é possível explorar as facetas da obra, a construção do personagem e o contexto histórico e cultural em que ela está inserida.

Assim, diante da retomada da tradição literária, da alusão à viagem iniciática que o Velho Continente fez ao Oriente e da leitura que podemos depreender desses aspectos, considerando uma nova viagem que se faz no século XXI, é que se justifica o estudo do livro de Tavares. A partir desses aspectos, a análise da obra torna-se

relevante para os estudos de literatura contemporânea. Se a crítica propõe-se a investigar o papel exercido pelos textos ficcionais na instituição da preservação da memória literária e cultural, avalia-se que a análise da obra aborda a atuação do escritor-leitor, que intenta mais que um projeto literário em torno da tradição literária, mas também uma discussão a respeito do espaço literário construído a partir da perspectiva da viagem, que envolve o ato de transitar pela literatura e, por meio dela, refazer e reinventar a viagem enquanto trajeto físico que se fez em *Os Lusíadas*, ao passo que ironiza e repensa a história de Portugal, tudo isso em meio à construção de um personagem assolado pela melancolia.

A produção literária de Gonçalo M. Tavares tem atraído a atenção de diversos pesquisadores que buscam explorar as intrincadas nuances presentes em suas obras. Nesse contexto, destaca-se a fortuna crítica composta pelas teses e dissertações acadêmicas que se debruçam sobre os aspectos arqueológicos, intertextuais e subversivos presentes nas narrativas do autor.

Uma das teses é a de Júlia Vasconcelos Studart, intitulada *A Literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas de O Reino e O Bairro*. Publicada em 2012, propõe uma exploração da escrita de Gonçalo M. Tavares a partir da perspectiva da literatura como um corpo-dançarino entre a ficção e o ensaio.

Outra tese é a de Liani Fernandes de Moraes, intitulada *Gonçalo M. Tavares e seus Senhores*, também defendida em 2012. Nela, Moraes concentra-se na série "O Bairro" e utiliza a teoria dos Cronotopos de Mikhail Bakhtin como ferramenta analítica.

No que diz respeito à obra *Uma Viagem à Índia*, encontramos a tese de Kim Amaral Bueno, intitulada *Subversões épicas: Gonçalo M. Tavares e os caminhos camonianos da sobrevivência*, defendida em 2017. Nela, Bueno explora a obra do autor português, focando na dupla possibilidade de leitura: uma narrativa versificada de natureza (anti)épica e na evocação de uma temporalidade pós-moderna, pós-figurativa e pós-representativa, resultando em um arranjo estético e temático atual.

Ademais, cabe mencionar o livro *O desejo de esquecer* (2020), de Evelyn Blaut Fernandes, resultante de seu trabalho de pós-doutorado, citado no texto desta tese. Neste livro, a autora propõe uma leitura de interlocução com *Os Lusíadas*, buscando explorar a tradição épica e a inscrição melancólica presente nas dez oitavas dessa obra.

Também encontramos as dissertações *Rumos épicos: a arquitetura intertextual de Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares (2016), de Vanessa Hack Gatteli e *A Voz Camoniana no Romance Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares (2014), de Carindia do Amarante Marques. Ambas as dissertações operam em perspectivas semelhantes, verificando a possibilidade de definir a obra tavariana como uma paródia de *Os Lusíadas*.

Diferente das pesquisas referidas, a presente tese se insere no conjunto de estudos sobre as obras de Gonçalo M. Tavares oferecendo uma abordagem original ao analisar a tríplice viagem presente em *Uma viagem à Índia: a relação com a intertextualidade, o deslocamento físico e a jornada interior do personagem*. Ao explorar a questão do *bildungsroman*, a tese contribui para pensar o texto de literatura de viagem não alinhado com o caráter de formação, tradicionalmente atribuído a esse gênero.

Não podemos negligenciar o fato de que nossas análises serão construídas a partir da perspectiva de um país colonizado por Portugal. Essa condição histórica tem implicações significativas na forma como interpretamos e compreendemos as obras literárias, especialmente aquelas que se originam do cânone literário português.

Ao considerar esse lugar de ex-colônia, é crucial refletir sobre como a História nos foi transmitida e narrada, pois, muitas vezes, ela apresenta vieses e lacunas, privilegiando determinadas narrativas e perspectivas em detrimento de outras. Como pesquisadores, devemos estar cientes dessas complexidades e buscar uma abordagem crítica que leve em consideração as relações de poder, dominação e resistência que também permeiam a produção literária e cultural.

Acompanhemos, então, a viagem de Bloom: “um habitante desse dia preciso: 8 de julho” (Tavares, 2010, p. 203). Embora, séculos depois, a mesma data em que partiram as embarcações de Vasco da Gama rumo à Índia.

2 UMA VIAGEM À ÍNDIA: TRADIÇÃO E INTERTEXTUALIDADE – NOVOS PERCURSOS

Este capítulo tem como objetivo realizar um percurso em relação à escrita intertextual de Gonçalo M. Tavares, examinando sua estreita relação com a tradição literária e a memória. O autor utiliza o texto como um arquivo, no qual reúne a memória histórica de Portugal, trabalhando de forma peculiar com a temática da viagem e reescrevendo a narrativa convencional dos eventos passados, em um texto que se apropria do gênero épico para desconstruí-lo.

Neste percurso, estruturamos o capítulo em dois momentos distintos. No primeiro subcapítulo, intitulado *Escrever é sempre reescrever: citação e intertextualidade como viagens*, observamos os conceitos de citação e intertextualidade, enfocando a obra *Uma Viagem à Índia* em relação à tradição literária. O texto destacará a intertextualidade, apresentando as visões de diferentes estudiosos sobre o tema. Buscaremos elucidar como a citação é um elemento presente na literatura contemporânea, em que o escritor Tavares “joga” conscientemente com referências e citações de obras anteriores. Em síntese, abordaremos a intertextualidade como prática ativa na literatura. Logo, evidenciaremos que a narrativa de *Uma Viagem à Índia* revisita a temática da viagem, tema sempre presente na literatura de Portugal, de forma que Tavares também se alinha e se insere na tradição da literatura portuguesa de viagem.

No segundo subcapítulo, *Arquitexto como forma de viagem: o épico e anti-épico*, evidenciaremos algumas questões relativas ao conceito de epopeia e a forma como o autor Tavares trabalha com esse gênero em uma reescrita que perpassa a história narrada em *Os Lusíadas*, ao passo que narra a história de Bloom, que, por seu próprio nome, já nos remete à tradição. Sendo, então, uma referência literária e acompanhado da própria literatura, ele parte em direção ao Oriente, em uma revisitação da viagem épica que se percebe em Camões. Haverá também a questão em relação à tensão que estrutura a narrativa no campo literário, pois a obra tavariana segue entre o conflito de reconhecer a importância da tradição e, ao mesmo tempo, desvencilhar-se dela.

2.1 Escrever é sempre reescrever: citação e intertextualidade como viagens

Abordar o livro *Uma Viagem à Índia* envolve uma imersão na tradição literária e, por consequência, na memória literária do escritor Gonçalo M. Tavares. Além disso, é necessário explorar as camadas textuais que se constroem a partir de uma perspectiva multifacetada, permeada pela interseção entre ficção, memória e história. Dessa maneira, a obra se revela como uma compilação de outros livros, estabelecendo um diálogo com a tradição por meio de uma estratégia que busca fundamentar o projeto literário do autor português. Diante disso, começamos essa discussão revisitando certos conceitos e abordagens que embasam este subcapítulo.

O argentino Ricardo Píglia, no texto *Memória y Tradición* (1991), discorre sobre a tarefa do escritor ao longo de seu ofício. Píglia, que também é ensaísta e autor de ficção, escreve:

Para um escritor, a memória é a tradição. Uma memória impessoal, cheia de citações, onde todas as línguas são faladas. Os fragmentos e os tons de outras escritas tornam-se lembranças pessoais. Com mais clareza, às vezes, que as próprias lembranças vividas (Píglia, 1991, p. 1).

Assim, a memória é a própria tradição, pois o escritor se apropria das lembranças para construir em seus textos; uma memória ao mesmo tempo impessoal e coletiva. Não se trata, porém, de escrevê-la e, por meio dela, reescrever uma tradição, mas de revistar a tradição a partir do exercício da lembrança de episódios passados que, de alguma forma, deixaram rastros. Por conseguinte, a tradição é construída no presente da lembrança, sendo reinventada e atualizada pelas necessidades e angústias do agora.

Por tradição literária, entende-se: “o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras” (Compagnon, 2014, p. 34). Conforme Ricardo Píglia: “a tradição tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto” (Píglia, 2004, p. 19).

Logo, é importante ressaltar as palavras de T. S. Eliot (1989), que evidencia que o escritor não trabalha apenas com o fluxo de sua geração, mas também com o peso de que toda a literatura, desde seus primórdios. Dessa forma:

[...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence a seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio tempo têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal que reunidos, é que torna um escritor tradicional (Eliot, 1989, p. 39).

Nesta ótica, podemos pensar que “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’ (mesmo que inconscientemente) pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também ‘reescritura’” (Eagleton, 2003, p. 17, grifo do autor).

Conforme Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), escrever é sempre reescrever, já que se trata de transformar elementos separados e descontínuos em um todo coerente: “Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar e colar” (Compagnon, 1996, p. 41). Dessa forma, a citação corresponde também à prática intertextual, já que objetiva a construção textual a partir de referências múltiplas que são inseridas no texto.

Compagnon (1996) observa que os atos de recortar e colar refletem na leitura e na escrita, assim, ambas são os mesmos atos, a prática do texto sendo a prática do papel. E o escritor é o homem da tesoura que recorta e cola, uma vez que escrever é sempre reescrever.

Assim, quando um autor se apropria de outras escritas na composição de sua obra, está, na verdade, citando-as. A partir da publicação de outros autores, o escritor interfere no texto, faz seu grifo, escolhe o fragmento a ser realocado dentro do seu espaço literário e o transforma em uma nova publicação.

É como afirmava Barthes sobre o processo da escrita: “o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariarem-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas” (Barthes, 2004, p. 62).

Portanto, o ato da leitura é a preparação para a citação. O “embrião” da obra literária é a leitura. É como se o escritor fosse até à biblioteca, abrisse um livro e encontrasse uma frase, a sublinhasse e a incluísse na sua narrativa, de modo que ela pertencesse, a partir disso, à sua obra e não mais ao autor do livro que fora aberto. A obra que tivera sua frase recortada e a obra nova firmam um laço eterno – o que nos

faz lembrar do trabalho literário de Jorge Luis Borges³, uma vez que este também trabalha com a prática da citação e que está sempre refletindo sobre o processo de criação a partir do diálogo entre textos.

Assim, vemos Gonçalo Tavares alinhado à escrita de Borges, pois ambos encenam e deixam evidente em suas obras o jogo leitura-escrita, uma vez que elegem aquelas leituras que devem figurar em suas escritas. Como uma colcha de retalhos, as escritas erguem-se na construção de uma literatura permeada por diversas autorias.

Subentendemos que Tavares está atuando dentro da tendência de desconstrução da contemporaneidade. Ele, de fato, utiliza a estratégia de inserir outras escritas na sua, mas dentro da tradição contemporânea, ele deixa claro tal ato, esta é a diferença, a transparência de sua atitude. O elemento que o destaca não é a releitura, mas a visibilidade explícita que ele deixa materializado em sua obra, não escondendo, inclusive servindo como performance de que ele agiu propositalmente/conscientemente com a releitura.

É também importante destacar, como aponta Souza (1999), que a escrita como citação é um ato inerente à própria escrita. O que nos parece ser uma tendência da literatura contemporânea é a visibilidade da ação, a performance do ato que deixa explícito o diálogo entre obras. Apenas como exemplo, vale citar o autor catalão Enrique Vila-Matas, que abarca o processo da obra como citação em seus livros – como *Bartleby e companhia* (2004) e *Dublinesca* (2010), que faz alusão à obra *Ulysses*. Já no título de seus livros, pode-se perceber, respectivamente, o diálogo travado com *Bartleby, o escrivão* (1853), de Herman Melville e *Ulysses* (1922), de

³ De acordo com Eneida Maria de Souza (1999, p. 56): “Não resta a menor dúvida de que Borges representa, na tradição da literatura contemporânea, a teoria da escrita como citação”. Souza recorre a Compagnon (1996), em *O trabalho da citação*, e afirma que a literatura de Borges é vista como uma *bricolage* de textos, já que a escrita como citação compreende e faz analogia aos atos de cortar e colar, entretanto, cortar e colar representam o gesto da leitura e da escrita. Primeiro, compreende-se o texto, em seguida, seleciona-o; depois opera-se as ações de cópia e colagem, que representam a leitura e a escrita. Com isso, tem-se o texto com elementos extraídos, que foram recortados de outras escritas, mas que agora representam um outro todo coerente.

Souza (1999) trata a literatura borgeana como uma biblioteca que contempla múltiplas leituras-escritas e vários saberes, e chama atenção para o trabalho da escrita como citação:

Tecer considerações sobre a biblioteca é constatar a escolha de um saber resultante da prática infinita da citação, do gesto intencional de se eleger este ou aquele autor e inseri-lo no universo pessoal de artifícios e de ficções. Essa tendência não é exclusiva da Literatura de Borges, pois abarca uma das múltiplas vertentes da poética contemporânea (Souza, 1999, p. 42).

James Joyce. Vila-Matas (2011, recurso on-line⁴) afirma: “para mim, a intertextualidade é uma máquina de narrar”.

Nesse sentido, é necessário também apresentar a noção de cânone, uma vez que esse se revela como um espaço privilegiado em que ocorre a seleção e preservação das obras que serão consideradas representativas e dignas de serem lembradas e estudadas ao longo do tempo. No Dicionário de Termos Literários (Ceia, 2009), temos que

O cânone literário é, assim, o corpo de obras (e seus autores) social e institucionalmente consideradas "grandes", "geniais", perenes, comunicando valores humanos essenciais, por isso dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração. Tal definição é válida, quer se trate de um cânone nacional, onde se presume que o povo se reconhece nas suas características específicas, quer se trate do cânone universal (de Homero a...), o que significa de facto, dada a própria origem histórica da categoria literatura, um cânone eurocêntrico ou, quanto muito, ocidental⁵.

O mais influente e certamente um dos maiores estudiosos do cânone é Harold Bloom, que desenvolve em *O Cânone Ocidental* (1995) uma supremacia estética de um conjunto de obras que pertencem a um cânone ocidental perpétuo e centrado em William Shakespeare, de acordo com Bloom, o escritor mais original que até então existira.

Assim, cânone – palavra de origem religiosa – passou ao longo dos séculos, mais precisamente desde o Renascimento, a pertencer ao domínio da literatura, como uma escolha entre textos que lutam entre si pela sobrevivência. Essa escolha pode ser compreendida como realizada por grupos sociais dominantes, instituições educacionais, tradições críticas ou a partir de escolhas próprias, como fez o autor Harold Bloom, na escrita de seu livro, a partir do seguinte critério: “por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais” (Bloom, 1995, p. 28).

É fato que o trabalho de Harold Bloom recebeu muitas críticas por ser considerado, por muitos intelectuais, como um cânone autoritário, uma tentativa de preservação de valores que consolidam barreiras sociais, em vez de ampliar o acesso às obras.

⁴ Disponível em: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfeitasg1.html>. Acesso em: 24 de jun. 2022.

⁵ E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone> Acesso em: 23 de jun. 2022.

Contudo, o conceito de cânone é pertinente, por ser balizador do presente estudo, para demonstrar como é o trabalho intertextual, em *Uma Viagem à Índia*, além de se conjecturar que Gonçalo Tavares também escolhe o seu cânone. E esse também é eurocêntrico, pois o autor fala do ponto de vista português em diálogo com o seu antecessor Camões, na perspectiva de construir uma epopeia do seu próprio tempo, revisitando a história da nação e construindo um novo perfil de um viajante do século XXI. Para Píglia (1996), o escritor não busca ler toda a literatura, mas procura armar uma rede com a qual constrói sua ficção literária, estabelecendo sinonímia, cortes, separações ou enfrentamentos.

Tavares (2010) trabalha com essa articulação/rede e tece sua escrita de forma a construir o novo, o contemporâneo, em relação com o passado, com a tradição. Podemos considerar que essa articulação é o que Julia Kristeva (1984) coloca como intertextualidade.

Partindo dos trabalhos de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo, Kristeva (1984) desenvolve seus estudos e traz a tônica da intertextualidade. Bakhtin (1929) considerava que o autor não é apenas aquele que tece o texto, mas também aquele que reúne e observa outros pontos de vista e os incorpora no seu próprio, criando uma relação dialógica. O diálogo entre textos é, então, formado por diversos pontos de vista, perspectivas variadas que partem de enfoques de outrem e que se encontram. Conforme Kristeva (1984, p. 66): “Todo texto é construído como um mosaico de citações; todo texto é a absorção e transformação de um outro. A noção de intertextualidade substitui aquela de intersubjetividade, e a linguagem poética é lida pelo menos como dupla”.

Kristeva (1984) pontua que a intertextualidade não apenas introduz um diálogo entre textos, mas também acaba por acarretar a inserção do texto na história: ler um texto não é apenas ler palavras, é também ler a sociedade na qual aquele está inserido. Assim, os aspectos linguísticos, sociais e culturais originam uma multiplicidade de discursos trazidos pelo texto.

Em *A Intertextualidade* (2008), Thiphaine Samoyault afirma: “todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade” (Samoyault, 2008, p. 21-22). A autora pontua ainda que, de Bakhtin a Kristeva (ou seja, do dialogismo a intertextualidade), os fenômenos descritos são os mesmos, ela revisita os conceitos desenvolvidos pelos dois teóricos e perpassa

também seus estudos pelas considerações acerca da intertextualidade de Roland Barthes, Michel Riffaterre, Gérard Genette e Antoine Compagnon.

Samoyault (2008) elenca vários pontos acerca da intertextualidade, afirmando que esta deve ser entendida como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos. O que aqui se ressalta é o texto que joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis (implícitos ou explícitos). Isso posto, observa-se a apreciação da intertextualidade como a memória da literatura:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: "trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição" (Samoyault, 2008, p. 47).

Ademais, a intertextualidade salienta que a literatura está atrelada à memória. É, por vezes, um trabalho objetivo, sutil e até mesmo aleatório da escrita da leitura. A literatura joga com referências, citações, com aquilo que já foi dito. Conforme a autora, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem é também substrato para numerosos jogos literários.

O conceito de tradição pensado por Píglia (2004) se assimila muito ao de intertextualidade de Kristeva (1984) e Samoyault (2008), já que estas apontam a intertextualidade como a memória da literatura. Esses dois conceitos se imbricam, se cruzam e revelam a visibilidade da prática da citação como resultado da escrita literária contemporânea.

Na esteira dos estudos da intertextualidade, Gérard Genette preocupa-se não só com o texto em si, mas com o modo pelo qual o percebemos. O pensador aponta que, de maneira consciente ou não, o leitor relaciona um texto numa rede textual que lhe é maior. A partir disso, Genette cunha o termo transtextualidade.

A transtextualidade é um conceito mais amplo, enquanto a intertextualidade dá conta das relações textuais, nas quais há a presença explícita de um texto em outro. O conceito de Genette é descrito por ele como mais inclusivo e ganha corpo em seu

livro *Palimpsesto*, de 1982. Neste, o autor elenca cinco tipos⁶ de relação distintas entre os textos. Aqui colocamos os postulados de Genette apenas para ilustrar outra vertente de estudo, pois optamos por usar e nos pautar no termo e no conceito de intertextualidade elaborado por Kristeva.

À luz das considerações anteriores, percebemos que Tavares faz com que sua escrita atue pela citação, pela prática intertextual. Deste modo, o escritor português está sempre dialogando com a tradição literária, o que faz com que sua escrita seja uma constante revisita a outras, como no trecho a seguir:

Só não foge das grandes tragédias
aquele a quem antes de fugir lhe foge a vida,
escreveu Camões , no século XVI.
O meu pai, John, observaria ainda que
um Bloom só não avança se antes, sobre ele,
tiver avançado a morte
(Tavares, 2010, p. 142).

⁶ 1) Intertextualidade: diálogo entre os textos pela presença de um texto em outro. Ocorre como postulado por Bakhtin e Kristeva, em forma de citação, alusão ou plágio.

2) Paratextualidade: apresenta relação de acompanhamento. Ao paratexto pertencem: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa, e vários outros tipos como errata e autógrafo. O texto em si mantém uma relação com esses “textos externos”, ao leitor cabe a tarefa de identificá-los e perceber como o autor os utiliza.

3) Metatextualidade: os textos estabelecem uma relação crítica seja por comentários ou explicações. Pode ocorrer também mesmo quando o primeiro texto comenta o segundo, se obrigatoriamente referenciá-lo até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo.

4) Hipertextualidade: ocorre pela derivação de um texto (hipertexto) a partir de outro (hipotexto), por meio de paródia, pastiche, imitação etc. Exemplo: O *Ulysses* de Joyce que foi construído a partir da *Odisseia* de Homero;

5) Arquitextualidade: tem caráter taxonômico. Corresponde à estrutura ou forma de enunciação específicas de um dado estilo ou gênero, que faz com que percebamos, através de sua “arquitetura”, a sua categoria (ensaio, novela, poesia, texto jornalístico), sem levar em conta o seu conteúdo.

Para mais, o autor de *Palimpsesto* chama atenção para que não se considere cada uma das relações transtextuais como divisões estanques, pois acredita que essas cinco categorias são aspectos dos textos, podendo ocorrer intersecção e união entre elas. Ademais, pontua:

[...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteyto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais (Genette, 2006, p. 18).

Deste modo, a transtextualidade ou transcendência do texto, como também é chamada, é tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos, de tal modo, que todas as obras literárias são hipertextos, pois é inerente a elas a evocação de uma outra.

É importante notar que essa passagem narrada pelo personagem Bloom coloca no mesmo nível da citação Luís de Camões e seu pai John Bloom. Deste modo, ao passo que chama Camões à cena como uma espécie de patriarca a quem recorre para construir seus versos, também apresenta seu pai, o genitor, que constata e reafirma o que é implícito nos versos camonianos. São diferentes formas de paternidade, mas essas são portuguesas, apesar da origem inglesa do nome John, tal qual o nome Bloom, evidenciado no capítulo 4 desta tese.

Fato é que não só essa citação, mas a obra em si, nos faz lembrar do que escreveu Harold Bloom, em *A Angústia da Influência* (1991): dissertando sobre a poesia, o crítico sugere a existência do que denomina “poeta forte” e de todos aqueles que seguem sob sua égide. De tal modo que os poetas (fortes) geram outros poetas (efebos). Os precursores são os mestres, o paradigma que tutela os novos, e estes devem encarar o “peso” dessa guarda para estabelecer suas próprias criações.

Continuando sua postulação, Harold Bloom (1991) afirma que o sentido de um texto está sempre entre textos, fazendo com que cada texto seja uma imagem para o texto maior, entendido aqui como a tradição. Assim, formula que todo texto é uma leitura de outro e essa é também uma desapropriação (*misprision*⁷). Com isso, as leituras no campo interpoético são sempre contra a influência; e essa, quando envolve dois poetas fortes, ocorre sempre pela desleitura do poeta anterior, gerando uma interpretação desvirtuada.

O crítico, então, afirma que as relações poéticas despontam na angústia da influência, e esta é um processo social, cultural e cognitivo de enfrentamento constante. Para tanto, exemplifica que a poesia do Ocidente, desde o Renascimento, é uma história da angústia, da autoproteção, da distorção e do revisionismo, sem os quais a poesia moderna não poderia existir. Logo, compreendemos que a angústia da influência está na complexidade de estabelecer relações entre textos e poetas, porque também aponta para a intertextualidade. Assim, ao longo da história, os textos são organizados como numa articulação entre passado e presente, tradição e novidade, de tal modo que os escolhidos devem carregar o fardo da influência, sem a observância de uma certa rivalidade, a qual o teórico chama de edipiana, devido à

⁷ Harold Bloom retira o termo *misprision* da poética de Shakespeare. No soneto 87, o eu lírico se despede de um objeto muito valioso para ser possuído e cujos laços entre ambos já estão traçados. Há também o uso do termo no Direito (crime por omissão, em uso na Inglaterra, desde o século XV), como também os significados de erro, confusão e desprezo.

relação paternal entre os ancestrais e os novos. Todavia, devem se atentar a originalidade da imaginação literária, a linguagem figurativa e suas vicissitudes.

O teórico assegura que um novo tropo inventivo sempre parte de um tropo anterior e essa partida traz um desvio ou rejeição sobre a figura anterior. Shakespeare usava Christopher Marlowe como ponto de partida em seus primeiros textos. No entanto, quando escreve *Otelo*, todos os vestígios do seu precursor já haviam desaparecido. Ainda de acordo com Bloom (1991), Shakespeare é um caso único em que seu precursor fica em prejuízo em relação ao seu efebo.

Tavares, ao buscar uma releitura do mestre Camões, abraça a temática da viagem, há muito em lugar de destaque na literatura portuguesa. Por meio dessa temática, Tavares explora a trajetória do personagem Bloom como uma metáfora para pensar a história lusitana, a partir de uma estratégia que não esconde os intertextos com seu precursor Camões, mas que os reatualizam para o contemporâneo.

A viagem representa um itinerário de experiências que podem ser físicas ou sentimentais; também pode representar uma forma interessante para compreender a busca que o homem empreende daquilo que é novo, “real”, Outro e, em alguns casos, místico. *Uma Viagem à Índia* apresenta o deslocamento físico e psicológico do personagem principal. Assim, da viagem física percorrida por Bloom, decorre uma viagem psicológica, “interna” aos seus sentimentos, temas tratados nos capítulos posteriores.

Assim, *Uma viagem à Índia* foge do modelo esquemático dos guias de turismo e destaca uma jornada para além da mera descrição de viagens realizadas. O viajante não mais contempla as glórias e feitos de seu país, pois Bloom, também português, parte de Lisboa e, através da construção de uma anti-epopeia do século XXI, vivencia inúmeras peripécias até chegar a seu destino final, a Índia. Trata-se, portanto, de uma intertextualidade com a tradição literária e especialmente com as viagens empíricas circunscritas na tradição da literatura portuguesa.

Logo, busca-se compreender a viagem como um mecanismo que permite vislumbrar um trânsito pelo espaço geográfico empiricamente demarcado, pelo itinerário sentimental construído pelas afetividades/hostilidades e pelo espaço literário, pela reflexão e pela passagem de um a outro na construção do personagem e do texto. Dessa forma, é importante evocar, antes de apresentar demais aspectos de *Uma Viagem à Índia*, a questão da literatura de viagens e a viagem enquanto tema

literário, pois há a necessidade de separar esses dois conceitos e de destacar a obra de Tavares fora dos parâmetros dos relatos de viagem em 1ª pessoa.

Há que se considerar que a literatura de viagem não se constitui necessariamente de relatos, como exemplo temos os romances de viagem. Destacamos, ainda, que uma das bases da literatura de viagem é a epopeia – que não é em primeira pessoa, mas sempre aborda uma narrativa de deslocamento.

A literatura de viagens é, muitas vezes, vista como um gênero literário híbrido, contendo diversas tipologias textuais. Assim, podem ser agrupados sob essa designação a prosa diarista, os ensaios, a poesia etc. (Reis, 2001). Há também aqueles que questionam se os relatos de viagem constituem ou não um gênero literário. De forma ampla, pode-se dizer que a escrita de viagem “é um texto em que o viajante se mostra apto a traduzir experiências e perspectivas desenvolvidas em lugares diferentes daquele onde vive” (Sacramento, 2011, p. 18). Esse aspecto o diferencia, a princípio, de outros tipos de textos narrativos, pois estabelece uma relação direta com seu tema.

É necessário refletir que a literatura de viagens é proveniente de variados contextos históricos. Despontam, na Europa, entre os séculos XV e XVI, em consequência das viagens marítimas ao Novo Mundo e assume a forma de cartas, diários, registros de bordo, relatos de naufrágio, textos de natureza plural. Neste contexto, é a viagem que determina a escrita, já que esta é aberta para o mundo visto, visitado, imaginado; nela, a realidade tem precedência sobre a ficção. Logo, o que é escrito deveria potencialmente ter correspondência imediata e exata com o que se vislumbra e se apreende durante a viagem (Sacramento, 2011).

A ensaísta portuguesa Maria Alzira Seixo (1998) afirma que o termo “literatura de viagens” é o resultado de textos promovidos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidem exprimir suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados. Vista como um gênero literário, a literatura de viagens é composta por um conjunto de textos que, *a priori*, mantêm uma relação intrínseca com a realidade através de um relato linear e objetivo.

Há também a definição trazida por Fernando Cristóvão (2002, p. 35):

Por Literatura de viagens entendemos o subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos de caráter compósito entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real

ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas. E não só à viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem, pareceu digno de registro: fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã (Cristóvão, 2002, p. 35).

Ao fazer uso dos opostos real/imaginário, Fernando Cristóvão emprega esses termos de acordo com o senso comum. Isto é, o real é o que tem existência verificável, factível, enquanto o imaginário é criado pela imaginação, é a invenção. Sendo assim, o deslocamento, próprio da viagem, pode ser tanto entre lugares geográficos reais, existentes, ou por tempos e locais imaginários, como entre o mundo interior e o mundo exterior, ou ainda entre presente e passado, ou seja, do deslocamento físico ocorre a viagem empírica, e as demais formas se constituem em metáforas e paródias de viagem.

Para Cristóvão, os textos de literatura de viagens são interdisciplinares, pois mesclam outros campos disciplinares como a história e a antropologia. Assim, esses acabam revelando um olhar do viajante que configura uma imagem sobre o espaço e a cultura do outro: “A viagem não é entendida apenas enquanto percurso mais ou menos longo e dificultoso, mas necessariamente inclui o que pareceu digno de registro devido à novidade e ao raro testemunho” (Romano, 2013, p. 38).

Anos mais tarde, Cristóvão, em *Literatura de Viagens – da Tradicional à Nova e à Novíssima Literatura de Viagens* (2002), volta a refletir sobre o tema e classifica as “marcas” que caracterizam três diferentes tipos de textos da literatura de viagens estabelecidos por parâmetros cronológicos: as narrativas tradicionais, a nova narrativa e a novíssima narrativa.

As narrativas tradicionais são as produzidas até o século XIX, caracterizadas por textos longos e pelo uso de figuras retóricas, nas quais havia a recorrente imagem de locais paradisíacos. Eram as narrativas que figuravam no imaginário coletivo e que moviam viajantes na busca de sua confirmação. As marcas dessas narrativas eram “as narrações/descrições que obedecem aos tópicos da grandeza, da abundância e da similitude” (Cristóvão, 2009, p. 27).

As estruturas dos textos das narrativas tradicionais se mantiveram sem grandes transformações desde o século XVIII. Segundo Cristóvão (2009), é nesse século que a ciência ganhou espaço e fez surgir a necessidade de conhecer e catalogar os novos espaços, dando origem a uma nova fase para a literatura de viagem: “Uma nova

mentalidade científica pôs de lado as curiosidades anteriores, substituindo o voyeurismo de passagem pela programação dos textos, até o pormenor da exactidão científica” (Cristóvão, 2009, p. 113).

Essa nova fase da literatura de viagens, séculos XVIII e XIX, é expressa em formas narrativas mais próximas das crônicas; são narrativas mais ligeiras sobre uma época de viagens mais rápidas e mais frequentes. Nessa fase, designada como nova literatura de viagem, Cristóvão afirma a possibilidade de se estabelecer uma tipologia que incluiria as variedades, como as viagens de conhecimento pelo próprio país, a exemplo de *Viagens na minha terra* de Almeida Garret, “relatando de estilo fácil e coloquial uma jornada de Lisboa a Santarém” (Cristóvão, 2009, p. 119), as viagens de exploração colonial, de busca de exotismo, as de reconstituição histórica, de reportagens jornalísticas, as culturais, as de repórter de guerra e as de turismo religioso.

Após tratar da nova narrativa da literatura de viagens, que perdurou até o início do século XX, o crítico reflete sobre a novíssima literatura de viagens. Esse novo período é marcado por textos ainda mais curtos e escritos com uma linguagem mais coloquial e sincopada. A viagem passou, a partir de então, a ser mediada por novas possibilidades tecnológicas. Cristóvão especifica o conceito de literatura de viagens e elenca características dentro do plano histórico a fim de estabelecer parâmetros para ela. Contudo, conforme explica Sacramento, não se pode negar a complexidade em abarcá-las:

A heterogeneidade e intensidade das experiências da viagem produziram uma vasta e diversificada produção textual. Esta pode ser classificada como literatura de viagens, podendo ser tomada no sentido mais restrito e rigoroso de termo, tendo-se sobretudo em vista o deslocamento espacial, ou qualquer outro paradigma relacionado ao próprio conceito de viagem. A narrativa de viagens tem sofrido, ao longo do tempo, profundas alterações e, por isso, não se deixa definir por um padrão. Seja qual for o nosso viés de aproximação – o ponto de vista do receptor, o do enunciador ou seu modo de estruturar-se – encontraremos sempre dificuldades de enquadramento (Sacramento, 2011, p. 28).

Maria Alzira Seixo (1998) considera que a literatura de viagens se difere da viagem na literatura: embora ambos os temas abarquem conceitos dialogantes, eles são distintos. Seixo (1998) aborda essa distinção ao considerar o primeiro termo como resultado de textos promovidos pelas viagens relacionadas a eventos comerciais, descobertas, exploração e pesquisa científica, e as viagens feitas por escritores que

descrevem suas experiências e impressões pessoais em trajetos específicos, como já exposto acima, enquanto o segundo termo relaciona-se a uma “temática ficcional, literária, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização efabulativa etc” (Seixo, 1998, p. 17), presente ao longo da história da literatura.

Assim, o motivo da viagem, associado ou não à literatura de viagens, é: “uma busca do sentido, que passa pela análise do percurso no mundo, dos materiais que vai munido para esse percurso, entre os quais se situa a dimensão do outro, simultaneamente alimento e elemento metamorfoseador” (Seixo, 1998, p. 33). Dessa forma, a viagem pode abranger muitos significados para além do deslocamento espacial, afinal, viajar não é apenas transpor barreiras físicas, pois existem muitas outras formas de viajar; conforme ratifica Octavio Ianni (2000), a viagem pode ser real ou imaginária, filosófica, artística, científica.

Para Fois Braga (2017), é necessário pensar a viagem enquanto uma temática que perpassa diversas obras e se adapta às possibilidades estilísticas dos mais variados gêneros. Refletir sobre a viagem, é também fazer considerações diversas sobre o ato de viajar, pois este também significa embrenhar-se pelo desconhecido, pelo misterioso, seja ele o mistério da vida, da morte, do conhecimento do interior humano ou, conforme proposto neste contexto, a viagem que perpassa pela própria literatura.

A temática da viagem se insere na tradição ocidental, a exemplo de livros como os de Homero, Virgílio, Camões, entre tantos outros. Nesse sentido, a base dos relatos de viagem está na epopeia, sendo essas também literaturas de viagens.

Na *Ilíada* (século VIII a.C.), temos a narrativa da jornada de um jovem herói que deixou sua casa para participar da guerra, alcançando glória (*kléos*) ao custo da perda da sua volta para casa (*nóstos*). Já a *Odisseia* (datada entre os séculos VII a.C. e VI a. C.), também atribuída a Homero⁸, conta a história que se desenrola após a guerra de Tróia, focalizando a viagem de retorno a Ítaca. Enquanto um poema aborda o período anterior, quando Troia ainda estava de pé, o outro se concentra no período posterior, narrando as memórias e os desafios da viagem de Ulisses.

Na *Eneida* (século I a.C.), poema épico de Virgílio, observa-se a saga de Enéas, que também teria participado da Guerra de Tróia em apoio aos troianos e contra os

⁸ A cronologia de Homero não é precisa. Ela pode ser considerada com tempo provável anterior ao século VIII a.C.

gregos. O nome “Eneida” advém de uma espécie de reunião dos feitos e das façanhas de Enéas. A obra é composta de 12 livros, nos quais se transcorrem os eventos desde a derrota de Tróia na guerra contra os gregos, passando pela fuga de Enéas até chegar à Itália.

As viagens de Ulisses e de *Eneias* são interligadas porque resultam da guerra de Tróia, essas acontecem também em um mundo mítico, permeado pela presença de deuses e pelo espaço físico que cada um percorre. Pois “o espaço das viagens de Ulisses e de Eneias não é apenas geográfico e mediterrânico, mas também mítico. A viagem na Eneida [...] liberta o pensamento, através do mito de Enéas, antepassado mítico da raça romana” (LANGROUPA, recurso online)⁹. Também na *Odisseia*, a viagem integra os feitos de seu protagonista e as emoções que domina à sua inteligência artilosa que tudo vence.

Dentro desta tradição de epopeias que possuem a viagem como tropos fundador de uma “raça”, não podemos deixar de mencionar a camoniana, pois *Os Lusíadas* se destacam como uma narrativa de viagem que vai além das simples descrições geográficas e aventuras marítimas. A obra de Camões explora a viagem como uma metáfora da exploração humana, da coragem diante do desconhecido e das ambições de uma nação em expansão. É uma epopeia que celebra os feitos dos navegadores portugueses, ao mesmo tempo em que reflete sobre os desafios e as transformações durante o percurso.

Ao longo da tradição literária portuguesa, a temática da viagem tem sido explorada de forma significativa, abrangendo diversos períodos e gêneros literários. Desde os primórdios até os dias atuais, a viagem tem se revelado como um elemento narrativo rico, capaz de proporcionar uma ampla gama de experiências, reflexões e simbolismos em terras lusitanas.

No período medieval, por exemplo, a presença da viagem é evidenciada nas cantigas de amor e amigo. Nessas composições poéticas, os poetas expressavam seus sentimentos de saudade, amor e desilusão por meio do imaginário da viagem marítima. O mar era frequentemente retratado como um obstáculo a ser superado, e a própria viagem simbolizava a busca pela realização pessoal, pelo encontro com o ser amado.

⁹ LANGROUPA, Helena S. Conceição. A Ideia de Viagem de Homero a Camões. *In*: Revista Broteria. Lisboa: s.e., s.d. Disponível em: https://triplov.com/helena/viagem_01.html. Acesso em: 22 jun. 2022.

A seguir, um exemplo de uma cantiga de amigo, de Martin Cadox, na qual uma mulher entabula uma conversa com as ondas do mar, na esperança de que elas possam trazer de volta seu amado – usado aqui no sentido amoroso, romântico – de volta para casa, uma vez que ele partiu para uma viagem em um navio e ela está preocupada e com saudade:

Ondas do mar de Vigo
 Se vires meu namorado!
 Por Deus, (digam) se virá cedo!
 Ondas do mar revolto,
 Se vires o meu namorado!
 Por Deus, (digam) se virá cedo!
 Se vires meu namorado,
 Aquele por quem eu suspiro!
 Por Deus, (digam) se virá cedo!
 Se vires meu namorado
 Por quem tenho grande temor!
 Por Deus, (digam) se virá cedo!¹⁰

No período romântico, a viagem também desempenhou um papel importante na literatura portuguesa. Autores como Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco exploraram a temática em suas obras, seja como uma jornada física pelos lugares, como em *Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, ou como uma viagem interior e psicológica dos personagens, como em *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco.

Deste modo, na tradição portuguesa de narrativas de viagens, insere-se a obra *Viagens na minha terra*. Optamos por destacá-la devido às leituras comparativas que existem entre ela e *Os Lusíadas*. Nela, Garret narra a viagem que realiza de Lisboa a Santarém, em 1823. A narrativa é composta por digressões políticas, sociais, históricas, econômicas e literárias, além de narrar a história sentimental de Carlos e Joaninha. Entretanto, o narrador não versará sobre as glórias de seu país e tratará de uma Santarém em ruínas:

Em *Viagens na minha terra*, quanto mais o narrador penetra no interior do país, maiores são as ruínas que encontra. Santarém – símbolo da nação – é o espaço da negatividade, apesar de apontar para a grandeza através de seus monumentos. Porém, tais símbolos já não servem para sustentar a nação, pois estão em ruínas. Garrett não pode cantar o canto de glória e acaba mostrando a desilusão frente a um país que não é fiel às tradições, ao

¹⁰ In: SPAGGIARI, Barbara. Um exemplo de edição crítica lachmanniana: as cantigas de Martim Codax. In: B. Spaggiari; M. Peruggi. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. 252:283.

espiritual porque sucumbiu ao materialismo e à ambição representada pela personagem Carlos (Hemilewski, 2005, p. 226).

Nessa perspectiva, tanto Camões quanto Garret viajam no tempo e na história. O livro de Garret é visto pela crítica como uma releitura às avessas de *Os Lusíadas*, pois demonstra que o discurso camoniano é uma idealização da realidade construído a partir da utopia portuguesa que sonhava com a construção de um grande império ultramarino: “Seu discurso visa reformar o país, pois a sociedade já não é o que foi, não pode ser o que era: – mas muito menos ainda pode ser o que é” (Hemilewski, 2005, p. 227).

Observa-se, mais uma vez, com a escrita de Garret, que a prática intertextual é constitutiva do exercício literário. Um texto pode se apresentar como uma síntese de referências que se atualizam e trazem ressonâncias de textos anteriores, seja de forma explícita ou não.

Viagens de Garret apresentam um narrador onipresente e tem epígrafe de Xavier de Maistre, autor de *Viagem à roda do meu quarto*, também citado no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Os dois autores utilizam, em suas obras, diversas referências, aludindo a uma sobreposição de citações que perpassam pela tradição literária. Além de Xavier de Maistre, são citados, tanto por Machado como por Garrett: *D. Quixote*, de Cervantes; *Fausto*, de Goethe; *A divina comédia*, de Dante; *Os Lusíadas*, de Camões; *Odisseia* e a *Ilíada*, de Homero; *Eneida*, de Virgílio, entre outros. O escritor constrói o texto viajando pela literatura – o que também acontece com o livro de Tavares. “O restante mundo, o vasto mundo” (Tavares, 2010, p. 167) da ficção, em alusão clara a Drummond, vai sendo construído a partir da linguagem que fora tomada de empréstimo.

O fato é que, desde os séculos XIV e XV, a partir dos relatos de viagens de navegadores portugueses, as dificuldades enfrentadas e a descrição da natureza e dos homens que encontravam, bem como os motivos que provocavam seus deslocamentos, que a temática da viagem perpassa a literatura portuguesa. Eram textos dotados de um caráter de reportagem, de descrição daquilo que vivenciavam como a própria *Carta* de Pero Vaz de Caminha, conhecida em Portugal como *Carta a Dom Manoel sobre o descobrimento do Brasil*, em 1500.

A título de exemplo, vale mencionar outros textos da literatura de viagens, como *Esmeraldo de Situ Orbis*, de Duarte Pacheco Pereira, escrito por volta de 1505,

publicado apenas em 1892, e os escritos de Dom João de Castro (1500-1548), o famoso vice-rei da Índia, que escreveu três roteiros: *O Roteiro em que se contem a viagem que fizeram os portugueses no anno de 1541 de Goa até Suez*; *O Roteiro da Costa da Índia*, de Goa a Dio, publicada em 1843 por Diogo Köpke; e *O Roteiro de Lisboa a Goa*, publicado em 1882.

Com essas discussões, interessa-nos pensar que, ao longo dos séculos, vários escritores portugueses se valeram da temática da viagem. Desse modo, o intuito não é esgotar todas as produções, sejam elas da literatura de viagens ou da viagem enquanto tema literário, mas sim exemplificar algumas produções e refletir sobre a inserção do tema na literatura portuguesa. Procura-se ainda pensar em como essa questão traz uma reflexão sobre Portugal, como um simbolismo para uma discussão crítica ou gloriosa da nação, assim como a viagem externa ou interna, de ida ou de retorno pelos portugueses em relação à própria história do país.

De acordo com Silva (1999), desde o tempo dos descobrimentos, Portugal está em viagem, com as que se tecia a glória portuguesa, com as da emigração, com as dos retornados dos anos 1970 – aqueles que retornaram principalmente de África após a Guerra Colonial – ou ainda com as que se fazia pelo restante da Europa nos anos 1980. Como exemplo de escritores e suas produções temos:

Francisco Maria Bordalo publica *Eugénio* (1846), cuja temática é a das viagens marítimas e com ele inicia o chamado “Romance Marítimo”, que retoma, e. g., por mão de José Agostinho, em 1908, *Naufração de Sepúlveda*. No século XX, tanto *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, como *Onde a Terra Acaba e o Mar Começa* (1940), de Afonso Lopes Ribeiro, recuperam o pendor nacionalista das viagens marítimas como elemento da identidade, do qual *Os Lusíadas*, de Camões foi, desde o século XVI a expressão mais paradigmática. No século XX, Sophia de Mello Breyner Andresen publica *Navegações* (1988), um livro que foi considerado de evocação nostálgica (cf. Instituto Camões), que os críticos da obra de Sophia consideraram não ter nada de nacionalista (Paradinha, 2013, p. 141).

Destacamos ainda produções como *As Naus*, de Lobo Antunes, publicada em 1988. Nela, o narrador reconta a história de um grupo de homens portugueses que partiram de Portugal em busca de conquistas e glórias para seu país. Transportando esses homens para um tempo presente, o narrador nos apresenta, então, homens que retornam como fracassados em seu objetivo e que, doentes, esgotados e abalados, encontram uma pátria que desconhecem: é Portugal que não mais os enxerga enquanto heróis desbravadores e conquistadores. Esses homens que

retornam são personagens que têm nome dos estimados “heróis portugueses”, como Padre António Vieira, Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Gil Vicente, Diogo Cão, Vasco da Gama, Fernão Mendes Pinto, Manuel de Sepúlveda, D. Sebastião, D. Manuel ou Garcia da Orta.

António Lobo Antunes, escritor já de uma outra geração da história de Portugal, revisita o passado das gloriosas viagens ultramarinas a partir de uma releitura irônica. O retorno desses personagens vindos principalmente de Angola – já independente – caracteriza o retorno a Portugal de uma nova era em que “a imagem do português colonizador sucedeu-se aquela do português emigrante, espalhado pelas diversas comunidades no mundo, muito por conta do fracasso das políticas sociais do Estado Novo” (Muhana, 2006, p. 73). Desse modo, aludindo aos conflitos coloniais e à crise durante a revolução que pôs fim ao período ditatorial português, a história de Portugal se cruza entre o passado glorioso da expansão marítima e o processo de descolonização das colônias portuguesas.

Portanto, a temática da viagem, em Antunes, é retomada num sentido a ler a contrapelo a história de Portugal. A releitura ocorre num exercício de paródia aos viajantes e à época gloriosa da Coroa Portuguesa. Ao promover o encontro entre o século XVI, com as conquistas marítimas portuguesas e o século XX – quando ocorrera a Guerra Colonial que promoveu a independência das colônias em África, nas décadas de 60 e 70 –, Antunes atenta para o fato de que o que resta de tantas viagens, descobertas, partidas, naufrágios, epopeias e poetas é um grupo de doentes que, sentados numa praia qualquer, olham o mar e esperam que dele venha a salvação nacional, pois até Camões é parodiado ao ser retratado amargurado e às voltas com a sua epopeia no Cais de Alcântara (Négrier, 2005).

Também trazemos para essa discussão com José Saramago e a sua *Viagem a Portugal*, publicado em 1981. Este livro resulta do período em que o autor viajou por Portugal a convite da editora portuguesa Círculo de Leitores, nos anos de 1979 e 1980. Da viagem resultou uma obra em que são apresentados, a partir do olhar singular do escritor/viajante, diversos locais de Portugal. Pode-se considerar que o livro é de clara herança garretina, a partir do diálogo com o título de Garrett. Ainda assim, observa-se que

Dedicado a Garrett, mestre de viajantes, esse texto se propõe fundamentalmente a reparar na terra e a incitar a outras viagens, de que não se afasta aquela que pode ser feita no próprio texto-terra em que outros

viajarão, sem serem obrigados a um roteiro imposto, tendo o direito de escolher os fios da meada que lhe aprouverem, porque este é também um livro em que se pode entrar por muitas portas, que deixa o viajante-leitor suficientemente livre (Silva, 1999, p. 16).

Ao sair em viagem, Saramago revela que o seu desejo não é o de construir um guia de viagens ou de turismo, mas sim de construir uma história de “um encontro nem sempre pacífico de subjetividades e objetividades” (Saramago, 2007, p. 20). Há a consciência de que a viagem é também uma viagem por si próprio, pelas suas origens enquanto produto de um país e de uma cultura: “O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si, pela cultura que o formou e o está formando” (Saramago, 2007, p. 20).

Dessa maneira, são várias as viagens que o autor faz em sua *Viagem a Portugal*. A física será mote para a narrativa que perpassa a cultura e os costumes de seu povo. Esta também permite ao autor se embrenhar numa viagem pelas referências literárias. A primeira alusão literária surge logo no primeiro capítulo, em que o autor/viajante alude a Padre Antônio Vieira com *O Sermão aos Peixes*:

Vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no Douro, e vós da margem esquerda que estais no rio Duero, vinde cá e dizeis que língua é a que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas [...] Aqui estou eu, olhando para vós do alto desta barragem, e vós para mim, peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estão duma banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidades de fome e não por enfados de pátria. [...] e desejai-me boa viagem, adeus, adeus (Saramago, 2007, p. 09).

É possível também associar o começo do *Sermão aos Peixes* com a invocação que Camões faz às Tágides:

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no Universo,
Se tão sublime preço cabe em verso
(Camões, 2013, p. 08).

Em Saramago, vemos que a invocação é feita aos peixes a quem saúda e pede a bênção, possivelmente “porque têm eles a sabedoria da comunhão e o descaso pela

divisão artificial das fronteiras” (Silva, 1999, p. 16), referindo-se ao conflito territorial entre Portugal e Espanha:

Dais-me vós, peixes, uma clara lição, oxalá não a vá eu esquecer ao segundo passo desta minha viagem a Portugal, convém a saber: que de terra em terra deverei dar muita atenção ao que for igual e ao que for diferente, embora ressalvando, como humano é, e entre vós igualmente se pratica, as preferências e as simpatias deste viajante (Saramago, 2007, p. 09).

Outras alusões literárias surgem por meio da chegada desse autor/viajante a determinados locais, como acontece quando se evoca Camilo Castelo Branco, ao chegar a Samardã:

[...] esta casa viu-a Camilo deste mesmo sítio onde o viajante põe os pés, o mesmo espaço ocupado por ambos, em tempos diferentes, com o mesmo Sol por cima da cabeça e o mesmo recorte dos montes. Há moradores que vêm ao caminho, mas o viajante está em comunicação com o além, não liga a este mundo, perdoe-se-lhe por esta vez (Saramago, 2007, p. 71).

Se essa é uma trajetória por Padre Antônio Vieira, Camões, Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro, Miguel Torga e tantas outras memórias literárias, é também a viagem que começa por entrar em Portugal, e não por sair de Portugal, “porque viajar pela sua terra é sobretudo uma forma de reconhecimento, que não tem nada a ver com o olhar estrangeiro, ao contrário, é um olhar de dentro e para dentro das tradições e da cultura” (Silva, 1999, p. 18).

Dessa forma, é também a viagem que permite a indagação sobre o seu sentido. O narrador (sobre o qual Saramago afirmou não manter qualquer distanciamento)¹¹ é o próprio escritor/viajante, que se permite refletir sobre o deslocamento espacial realizado pelos homens ao longo da história e que tece uma crítica às viagens de expansão portuguesa:

Esta viagem vai no princípio, e sendo o viajante escrupuloso como é, aqui lhe morde o primeiro sobressalto. Afinal, que viajar é este? Dar uma volta por esta cidade de Miranda do Douro, por esta Sé, por este sacristão, por esta cartolinha, e esta ovelha, e, isto feito, marcar uma cruz no mapa, meter rodas à estrada, e dizer, como o barbeiro enquanto sacode a toalha: “O senhor que se seque”. Viajar deveria ser outro concerto, estar mais e andar menos, talvez até se devesse instituir a profissão de viajante, só para gente de muita

¹¹ “O autor exprime-se por si mesmo, e não através dessa espécie de ecrã que é o narrador. É verdade que existe um narrador onisciente, mas também é verdade que se pode substituir o narrador pelo autor onisciente” (Saramago, 2010, p. 403).

vocação, muito se engana quem julgar que seria trabalho de pequena responsabilidade, cada quilómetro não vale menos que um ano de vida (Saramago, 2007, p. 19).

A temática da viagem também está presente em *A Jangada de Pedra*, publicada em 1986. Nela, Saramago desenvolve a narrativa a partir de um fato imaginário: a separação física entre a Península Ibérica e o resto da Europa. O enredo se desenrola a partir da lenda de que em Cerbère, região dos Pirineus Orientais, os cães descendem do cão de três cabeças, Cérbero. A partir dessa descendência, os cães se tornaram mudos, assim, os habitantes de Cerbère acreditam que, se os cães voltarem a latir, o mundo estará próximo do seu fim. Essa lenda, somada a mais cinco acontecimentos aparentemente inexplicáveis, dá origem à história que transforma a Península Ibérica em jangada, que se desliga do restante da Europa e começa a viajar por outras geografias, sendo uma península solta no mar. Assim, “a imensidão das águas oferece a possibilidade de mudança e a saciedade para a renovada busca do inquieto Portugal que, ao dizer não à Europa, busca, novamente, no caminho marítimo, a possibilidade de resolução de seus problemas” (Pascolli, 2014, p. 56).

Para compreender o enredo de *Jangada de Pedra*, há que se pensar na história de Portugal, pois, na década de publicação do livro e, principalmente, nas anteriores (1960 e 1970), o país se encontrava em grande crise social e econômica decorrente do governo ditatorial de Salazar e do governo posterior a esse, o de Marcello Caetano; ambos defensores da política ultramar. Os conflitos em África já se instalavam e se agravavam ao longo dos anos, tornando a Guerra Colonial extremamente dispendiosa para o governo português. Diante disso, o Estado português não conseguia mais arcar com as despesas impostas pelo conflito. Já não se podia mais assegurar a manutenção dos territórios ultramarinos e, com a Revolução dos Cravos, em 1974, que pôs fim ao governo ditatorial, o processo de descolonização se tornou mais forte.

Assim, vemos na ficção a revisitação à história de Portugal, ainda que não em ordem cronológica, mas de acordo com o “direcionamento que a criatividade do escritor estabelece. No romance, são as implicações sociais e econômicas causadas pelo desgarre da península, que causaram a crise do governo português” (Pascolli, 2004, p. 57). O maior viajante dessa história é a Península Ibérica, que percorre uma jornada atlântica até se manter entre a América Latina e a África – o que, para os críticos da obra de Saramago, simboliza a crença no conceito criado pelo próprio autor, o transiberismo: Saramago acreditava que os povos ibéricos tinham uma

afinidade cultural com os povos do Sul, especificamente com os países da América Latina ou da África, e que essa afinidade os distanciava da Europa. Desse modo, a separação entre a Península Ibérica e a Europa simbolizaria uma nova geografia, reposicionando os países conforme a sua matriz cultural:

Acho que existe uma identidade cultural ibérica que a diferencia claramente do resto da Europa. Trata-se de uma unidade que não anula, mas pelo contrário, une a diversidade cultural própria dos povos peninsulares [...] [*A Jangada de Pedra*] é consequência de um ressentimento histórico. A Península Ibérica, quando parte como uma ilha para o Atlântico Sul, é como se fosse uma espécie de rebocador da Europa para o Sul, para tudo o que implica o Sul, em confronto com o Norte, com a dualidade de riqueza e pobreza, de superioridade e de inferioridade [...] (Saramago, 2010, p. 415-417).

Da viagem empreendida pela Península Ibérica decorre também a jornada dos personagens da história, que se locomovem dentro do bloco, em uma carroça puxada por bois. São três homens, duas mulheres e um cão, que se encontram e avançam para o interior com o destino aos Pirenéus. Contudo, o objetivo traçado visa a abarcar a viagem em direção a Portugal, pela revisitação laudatória do seu passado histórico ou pela releitura de sua história numa revisitação crítica, fazendo com que essa esteja sempre em voga na produção literária portuguesa.

Em uma trajetória oposta a *Jangada de Pedra* está *A Viagem do Elefante* (2008), que se desdobra por terras europeias, mas que nos permite uma reflexão sobre Portugal e também a Europa. A obra narra a viagem de um elefante originário da Índia por terras europeias até chegar ao seu destino final, a Áustria. O elefante Salomão fora oferecido como presente de casamento ao arquiduque Maximiliano II, da Áustria, pela rainha Catarina de Áustria e por Dom João III. A rota é percorrida, então, a pé e de barco de Lisboa até Viena, no ano de 1551.

Apesar de Saramago ter recorrido a registros históricos sobre a viagem do elefante, não há registro das etapas desse percurso. De acordo com Maria Luiza Scher Pereira, a rota, percorrida pela comitiva do elefante, é traçada de modo a ligar Portugal à Espanha, e ambos ao mundo católico contrarreformista:

[...] a viagem, ao passar pelo mediterrâneo, numa ligação direta do porto da Catalunha a Gênova, salta sobre a França. Mas não chega à Áustria sem antes passar pela Itália do Norte e se deter primeiro em Pádua – para o episódio cômico-burlesco do milagre do elefante diante do santuário do milagroso Santo Antônio, que como Santo foi perdido por Portugal para uma

Itália muito mais poderosa – e em seguida, por Trento, onde acontece há seis anos o famoso Concílio (Pereira, 2010, p. 93).

Ao construir essa narrativa, Saramago resgata a história desse elefante da memória portuguesa e europeia; por meio dele, tece uma crítica sobre o contexto europeu do século XVI, perpassado pela Contrarreforma. A narrativa aborda ainda a dominação do Outro feita pela Europa. O elefante é uma alegoria do poderio europeu, pois é tratado a partir da ótica do pertencimento. Subhro, o cornaca, também vindo da Índia, é uma figura colonizada que fala português, mas que, ao longo do itinerário da viagem, revela um discurso crítico ao interpelar a cultura portuguesa e apresentar a sua própria, a partir do hinduísmo. No entanto, o cuidador do elefante está destinado à vontade dos europeus, pois a ele são impostas a cultura e a religião europeia, a cristã. A ironia dessa viagem está em visitar Portugal, Europa e seus dogmas católicos e dominantes.

O elefante e Subhro representam o Outro, sempre dominado, sempre à mercê da Europa – o que fica evidente quando o arquiduque decide pela troca dos nomes:

Mudaram-nos os nomes, agora sou Fritz, e Salomão passou a ser Solimão, Quem fez isso, Fê-lo quem podia, o arquiduque, E porquê, Ele o saberá, no meu caso porque Subhro lhe parece difícil de pronunciar, Enquanto não nos habituamos, Sim, mas ele não tem ninguém que lhe diga que deveria habituar-se (Saramago, 2008, p. 65).

Assim, *A Viagem do Elefante* destaca a dominação da Europa sobre o Oriente. Para Pereira (2010), quando Maximiliano de Áustria rebatiza o elefante e Subhro, ressalta o procedimento arrogante e eurocêntrico de exibi-los aos povos subjugados como uma propriedade conquistada. A arrogância e a ironia também estão no nome Solimão, nome do poderoso Sultão do Império Otomano, grande adversário dos europeus, que tentou por duas vezes conquistar Viena, no século XVI. A travessia do elefante e de Subhro encenam a história da Europa e de Portugal; este país que é “o poder dominador quando recebe o presente exótico dos súditos; é bajulador dos poderosos senhores do Centro, ao oferecer o mesmo presente exótico para conquistar alguma visibilidade frente a esses senhores” (Pereira, 2010, p. 96).

O fim de Salomão/Solimão representa também a utilidade que a Europa legou aos seus dominados: de serem sempre subjugados a papéis menores, dignos de trabalhos braçais ou forçosos, sempre a servir aos seus senhores. Assim, após a morte do paquiderme, este foi:

Esfolado, a Salomão cortaram-lhe as patas dianteiras para que, após as necessárias operações de limpeza e curtimento, servissem de recipientes, à entrada do palácio, para depositar as bengalas, os bastões, os guarda-chuvas e as sombrinhas de verão. Como se vê, a Salomão não lhe serviu de nada ter-se ajoelhado (Saramago, 2008, p. 106).

Viagem é, portanto, um tema caro à literatura portuguesa. Tavares se inscreve também nessa tradição de escritores que retomam a viagem em sua obra, a partir do diálogo com *Os Lusíadas*. Ao mesmo tempo em que a obra tavariana se distancia em relação à nação, como aponta Pedro Mexia (2010)¹², ela tece aproximações além do caráter formal do diálogo *Os Lusíadas – Uma Viagem à Índia*, porque uma obra é o inverso/oposto da outra. *Os Lusíadas* narra o caráter épico da viagem à Índia, dos heróis portugueses e das vitórias alcançadas, ao passo que o personagem Bloom, na sua viagem, é um fugitivo sem qualquer glória durante o seu percurso ou sequer quando chega à Índia.

Dessa forma, ao estabelecer essa inversão de perspectiva em relação à viagem, Tavares questiona os elementos épicos e heroicos presentes em *Os Lusíadas*, subvertendo as expectativas do leitor e apresentando uma visão desafiadora desse tema. Com Bloom, o escritor retrata uma jornada marcada pela ausência de triunfos.

Essa abordagem contrapõe-se à grandiosidade e exaltação, características da narrativa camoniana, evidenciando a crítica de Tavares ao mito da aventura heroica e à construção idealizada da identidade nacional. Nesse sentido, o autor desconstrói o conceito de viagem da épica camoniana, explorando novas perspectivas associadas à trajetória de seu personagem.

No âmbito deste subcapítulo, abordamos a discussão acerca da escrita enquanto citação e prática intertextual, enfatizando essas características presentes nas obras literárias. Evidenciamos que Tavares constrói sua obra por meio dessas estratégias. No entanto, destacamos que sua singularidade reside na clara visibilidade do ato de se valer da tradição para escrever sua releitura.

¹² MEXIA, Pedro. O romance ensina a cair. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-2682> Acesso em: 21 out. 2021.

Além disso, apresentamos uma discussão sobre a literatura de viagem ao longo da história, a forma como tal temática tem sido explorada e que suas raízes remetem ao gênero épico, sem se restringirem a ele.

No contexto específico da literatura lusitana, a temática da viagem assumiu um papel de grande importância, especialmente a partir dos séculos XIV e XV, quando os navegadores portugueses empreenderam suas expedições e descobertas ao redor do mundo. Ao reconhecer a relevância desse tema, é possível constatar a diversidade de formas e abordagens utilizadas pelos escritores ao explorá-lo. Nesse sentido, percebemos que, com sua obra, Tavares se insere na tradição literária da literatura portuguesa de viagem, revelando uma afinidade com a exploração da temática em sua *Viagem à Índia*.

2.2 Arquitexto como forma de viagem: o épico e o anti-épico

A fim de abordar o tema do presente subcapítulo, recorreremos à perspectiva de Genette (2006), que concebe a architextualidade como uma forma de transtextualidade. Nessa relação transtextual, o autor pode deliberadamente omitir a evidência do gênero ao qual sua obra pertence, seja por razões óbvias ou para evitar classificações específicas. Segundo Genette, a determinação do gênero de um texto não é uma atribuição exclusiva do autor, mas sim do leitor, do crítico e do público, os quais podem questionar e rejeitar o *status* genérico reivindicado pelo autor, com base nas informações fornecidas pelo paratexto – elementos que circundam o texto principal, como títulos, prefácios, capas, entre outros.

Nesse contexto, o architexto, de acordo com Genette (2006), desempenha um papel essencial na compreensão da estrutura narrativa, abrangendo normas, convenções e modelos que orientam a criação e a recepção de textos literários. Essas normas e convenções podem abranger elementos como gênero literário, estilo e estrutura narrativa e são compartilhadas dentro de um contexto literário específico, estabelecendo um conjunto de referências comuns entre os textos.

Ao identificar os elementos do architexto em um texto, como as estruturas citadas, os leitores podem perceber influências de outras obras presentes na obra em questão. Essas influências podem se manifestar de maneira explícita, por meio de citações diretas ou alusões evidentes, ou de forma mais sutil, via referências

temáticas, estilísticas ou estruturais. Tal particularidade proporciona uma experiência literária na qual o leitor é convidado a explorar as relações entre os textos, descobrir camadas adicionais de significado, expandindo sua compreensão da obra analisada.

O conceito de arquiteyto proposto por Genette (2006) é aplicado neste momento para analisar o gênero epopeia, considerando a relação entre as obras *Os Lusíadas* e *Uma Viagem à Índia*. Nessa ótica, o arquiteyto é entendido como uma forma de viagem transtextual que conecta essas duas obras.

Logo, procuramos destacar que a composição em forma de epopeia do texto de Tavares atenta para o diálogo com os grandes feitos do plano histórico narrados pela epopeia camoniana. Com essa perspectiva, pensa-se também o livro como um arquivo que mescla a necessidade da conservação da memória da nação portuguesa e procura reler a narrativa convencional dos eventos históricos relatados em *Os Lusíadas*.

Falar de memória é retomar o seu sentido mais comum, o de passado, de volta à origem de um *fiat lux*. Esse é também o sentido de arquivo, pois a memória nos leva até eles. Assim, essa remete à *arkfté*, raiz do termo arquivo, relativo à lembrança ou escavação, busca do tempo perdido no passado e que gostaríamos, de forma consciente ou não, de resgatar. Memória e arquivo são, então, interligados: “trata-se de conjuntos complexos de traços, de marcas, verdadeiras inscrições que vão se complexificando com o tempo, mas que não se apagam jamais” (Coracini, 2010, p. 130).

De acordo com Derrida (2003), a memória está ligada ao jogo do poder, sendo assim uma invenção, ficção, que se constitui a *posteriori* do acontecimento. O teórico afirma: “a memória, ou o arquivo, segue as mesmas leis do inconsciente, que, através de recalcamientos, de internalizações da(s) lei(s), faz o que o poder quer; este leva à apropriação de um documento, à sua detenção, retenção ou interpretação” (Derrida, 2003, p. 07). O poder representado por uma parcela da sociedade, quer na figura de intelectuais, governantes ou os próprios arquivistas, age para que tenhamos acesso a alguns documentos e desprezemos (esquecemos) outros.

Dissertando sobre *Mal de Arquivo*, de Derrida, Coracini (2010) afirma que o poder faz com que valorizemos um arquivo e não o outro, com que interpretemos desta e não daquela maneira. Se isso se dá na constituição dos arquivos de informação, ocorre também com os arquivos que vamos constituindo internamente, seja sobre nós mesmos ou sobre os outros.

A memória, então, está para o lugar da falta e, dela, o arquivo se vale, na tentativa de preenchê-la. “É no lugar da *falta* originária e estrutural da chamada memória que o arquivo tem seu lugar” (Derrida, 2003, p. 22). Nesse sentido, diz ainda Coracini (2010), o arquivo resultaria daquilo que, internalizado na memória, parecia impossível de organização, apenas fragmentos, por vezes desconexos e embaralhados.

O arquivo resulta do investimento de um trabalho sedutor, remédio para o tão temido desaparecimento da memória. Mas, paradoxalmente, a pulsão de morte ameaça todo desejo de arquivo, ou melhor, mina por dentro o arquivo, constitui o próprio arquivo, na medida em que este tenta fixar o passado, estabilizar os dados, estancar a memória (Coracini, 2010, p. 130).

Ao mesmo tempo em que o arquivo está ligado ao desejo de permanência, de completude da memória, também está, conforme Derrida (2003), perpassado pela pulsão de morte, o desejo de sua eliminação, destruição, impossibilitando o seu porvir. Ao tentar conservar os dados que constituem os acontecimentos, “o arquivo os destrói, os corrompe, porque os classifica, modifica, hierarquiza, transforma e, sobretudo, paralisa, destrói, mata” (Coracini, 2010. p. 133). Assim, sofre-se o que o argelino chama de “mal do arquivo”, pois há o desejo de retenção da origem e do vivido e a consciência de sua impossibilidade. A ideia de mal de arquivo carrega em si essa possibilidade de anarquivização. O próprio arquivo se anarquiva a partir da ideia de sua destruição.

Nas palavras de Derrida

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aqui o mais grave, além ou aquém deste simples limite a que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Ora, esta ameaça é in-finita: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação. Digamos melhor: ela abusa (Derrida, 2003, p. 32).

Sendo assim, observa-se que o desejo de arquivo não se configura apenas como aquilo que exterminaria a memória, mas seria também a força necessária à sua formação. De tal modo que se tem não só a faceta de apagamento do arquivo, mas de acontecimento, pois o arquivo surge situado como aquele que “deveria pôr em questão a chegada do futuro” (Derrida, 2003, p. 48).

Se falar sobre o arquivo é falar sobre a sustentação de contrários, é tratar do contrapelo; se o arquivo é, ao mesmo tempo, apagamento e acontecimento, não se trata apenas de fazer uma revisita aos arquivos antepassados, mas sim de trazê-los para o presente, para que o acontecimento, pertencente à ordem do por vir, exista para a reflexão. Gonçalo M. Tavares recoloca, de forma crítica, a história da nação portuguesa para escrever, por meio da literatura, o Portugal no século XXI. Como não há dúvida de que estamos diante de um escritor que confessa suas leituras prévias, vemos nessa escrita a literatura que caminha rumo a si própria, pois há a constante referência a outros textos, outros autores etc., como é o caso de *Uma viagem à Índia*.

Nos versos abaixo, podemos observar a alusão ao poeta francês Arthur Rimbaud

Claro que para os bons advogados a lei
 não tem menos obscuridade que certos versos
 de Rimbaud,
 podendo significar algo ou o seu contrário
 (Tavares, 2010, p. 125).

A obscuridade, presente nos versos de Rimbaud, é evocada por Tavares em comparação às leis. Se a poética rimbaudiana está para a obscuridade a partir do insólito, da evasão e da subversão, como afirmam os estudiosos da obra do poeta, as leis interpretadas por bachaReis também têm seu lado sombrio, podendo ser compreensíveis de maneira ambígua ou dúbia com o intuito de favorecer ou desprestigiar.

Assim, imbuído dos exemplares que lera na biblioteca do pai¹³, o escritor português constrói, a seu modo, suas obras. É no livro *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, lançado em 2004, na seção que abre o livro, *A Perna Esquerda de Paris*, que vemos a primeira aparição do nome Bloom, dessa vez, atribuído à personagem principal, uma mulher. No entanto, essa escolha não se trata de uma simples seleção, pois está diretamente conectada a Molly Bloom, a personagem icônica do romance de Joyce. Na trama, a protagonista Maria Bloom

¹³ “Na biblioteca do meu pai havia várias coleções de clássicos. E é engraçado porque associo os clássicos também a um percurso do corpo. Uma dessas coleções estava no primeiro andar, outra estava no piso abaixo. Eu tinha de chegar até lá. Associo muitos clássicos a lugares muito específicos da biblioteca do meu pai. Recordo-me que no início lia alguns clássicos universais em traduções não muito boas. Só mais tarde é que comecei a ter o cuidado de escolher as traduções boas. Sim, existe esse contexto familiar na minha relação com os clássicos” (Tavares, 2017, recurso on-line). Disponível em: <https://impresanacional.pt/goncalo-m-Tavares-em-entrevista/>. Acesso em: 18 de set. de 2022.

surge como uma versão contemporânea de Molly Bloom, embora carregue particularidades singulares. Enquanto Molly Bloom ficou imortalizada por seu envolvimento com a leitura e o erotismo, Maria incorpora esses elementos de forma distinta, na cidade de Paris.

A ocorrência do nome surge ainda em *Biblioteca* (2009), livro que apresenta nomes de escritores mundialmente conhecidos. Estes são dispostos em ordem alfabética e transformados em verbetes, nos quais se podem perceber aspectos relacionados às suas respectivas obras. Sobre ele, o autor afirma:

O ponto de partida deste livro é a obra dos autores – nunca aspectos biográficos. Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto. Mas cada fragmento segue o seu ritmo próprio (Tavares, 2009, p. 08).

Ao todo, os 296 verbetes do livro remetem às produções intelectuais de escritores que, de fato, existiram, mas que enquanto verbetes são representados pelos seus aspectos literários, suas peculiaridades narrativas, sendo homenagens de Tavares a esses. Seus nomes não lhes pertencem mais, pois resultam da leitura/escrita e passam a pertencer à *Biblioteca* do escritor português. E nessa *Biblioteca* percebemos, no verbete James Joyce, uma clara referência à obra *Ulysses* (1922), no qual encontramos a menção a Bloom.

James Joyce

James Joyce desceu num autocarro em Berlim e disse: esta não é a minha cidade. Não vejo Bloom. Há escritores que moram em personagens como há putas que moram em esquinas. James Joyce era um homem que morava em Bloom. De resto, havia um amigo de todos que era o homem mais lento do mundo: demorava mais de seiscentas páginas a percorrer um dia. Homem meio inteligente, meio parvo, mas que só atuava com metade de si (Tavares, 2009, p. 78).

Há, no verbete “James Joyce”, o entrelaçamento entre autor e personagem, fazendo com que Joyce e Bloom sejam um. Bloom se refere a Leopold Bloom – o Ulisses de Joyce. Depois de um dia particularmente atribulado, 16 de junho de 1904, o personagem retorna à sua casa, onde deita ao lado de sua mulher, pedindo que, na manhã seguinte, lhe sirva café. Nas mais de seiscentas páginas do romance, acompanhamos unicamente os acontecimentos ocorridos na data referida, daí a ironia do verbete em demorar centenas de páginas “a percorrer um dia”.

O nome Bloom também aparece no verbete sobre o escritor espanhol Enrique Vila-Matas.

Enrique Vila-Matas

O osso interno das mulheres bonitas é um tecido com perfumes. Digo-te Bloom faz bem em baixar-se quando a bala vai direto à cabeça, e faz bem em manter a cabeça firme quando o beijo vai direto aos lábios. Admiro Bloom por saber distinguir, com perfeição, a bala do beijo. Bom Bloom, esperto Bloom, não-a-largues Bloom (Tavares, 2009, p. 41).

A obra do escritor espanhol, que aqui toma corpo, é *Bartleby e Companhia*, lançada no Brasil, em 2004. Nela, Vila-Matas cria um diálogo com o conto de Melville (*Bartleby, o escrivão – uma história de Wall Street*) e toma emprestada a frase “prefiro não fazer” do personagem escrivão do conto para rastrear “Bartlebys” da literatura, ou seja, aqueles escritores que negaram a criação literária. Nesse caminho, Vila-Matas descreve vários escritores do “não”, dentre os quais Hoffman, Walser, Rimbaud, Juan Rulfo, Musil, Chamford, Salinger, Valéry, entre tantos outros desconhecidos e até mesmo inventados.

Há, portanto, em *Bartleby e companhia*, uma associação explícita entre tradição e cânone literário, pois o verbete “Enrique Vila-Matas” parece trazer a figura de Harold Bloom enquanto escritor/crítico literário, tendo em vista que o verbete traz um Bloom esperto, capaz de distinguir entre a bala e o beijo – afinal, o critério de escolha é tema relevante para o crítico Harold Bloom, conforme o livro *O Cânone Ocidental*.

Dessa maneira, Tavares parece transpor para o verbete “Enrique Vila-Matas” a figura do crítico Harold Bloom como um personagem, um escritor que poderia ser descrito pelo romancista espanhol como tantos outros que ele descreveu e criou. Ainda assim, a incerteza quanto ao Bloom figurada no verbete referente a Vila-Matas perdura, mas resulta na interligação entre o personagem de Joyce e o crítico Harold Bloom, em *Biblioteca*. Ressaltamos, com isso, que o nome Bloom é presença marcante na produção literária de Tavares, pois ele é também personagem principal de *Uma Viagem à Índia*: “Falaremos de um homem, Bloom” (Tavares, 2010, p. 27).

Gonçalo Tavares chama atenção para o fato de que o leitor lê uma ficção quando fala em entrevistas sobre o personagem Bloom, de *Uma Viagem à Índia*. Segundo o escritor português, o nome Bloom é uma homenagem ao personagem Leopold Bloom, protagonista do romance do século XX, *Ulysses* (1922):

É uma homenagem ao personagem ficcional do Joyce, mas é quase uma escolha sonora. Tem o som de uma personagem lúdica, e o próprio nome Bloom é já um nome ficcional. É como se disséssemos logo pelo nome da personagem; atenção isso é uma ficção (Tavares, 2011, recurso on-line)¹⁴.

Mesmo que Tavares diga explicitamente que o nome Bloom é inspirado em *Ulysses*, pensamos na possibilidade de leitura que pode transcender a mera homenagem ao protagonista Leopold Bloom, de James Joyce. Há uma dualidade desse nome sugerindo também uma conexão potencial com o crítico literário Harold Bloom, cujas ideias sobre o cânone e a seleção de autores e obras influentes ecoam em várias camadas da narrativa pela ideia da angústia da influência e pelo fato de Tavares já ter utilizado o nome Bloom em *Biblioteca* com alusão a Harold Bloom. Essa dualidade intriga os leitores, convidando-os a explorar uma dimensão na qual o nome pode refletir tanto o caráter fictício quanto as teorias críticas, adicionando assim um elemento de intertextualidade que amplia a discussão sobre a influência e o legado literário.

Retirado das páginas de uma ficção, Bloom é o nome que carrega consigo uma herança literária entre a revisitação da obra joyciana e o paralelismo que o autor traça com o épico *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Desse modo, Bloom é duplamente personagem e se expande da citação para uma série de citações que compõem a narrativa de *Viagem à Índia*. A sua ficção multiplica o sentido do nome Bloom, pois “Ulysses não só empresta o nome da sua personagem, como traz implícita a alusão fundacional da Odisseia” (Fernandes, 2020, p. 13). Essa alusão, da qual nos fala Fernandes, está presente em toda a estrutura narrativa de *Viagem à Índia*, que se constrói sobre uma rede de referências e citações que evocam tanto a *Odisseia* quanto *Os Lusíadas*, a partir da viagem, embora em situações e motivações distintas, como veremos.

Em sua *Poética*, Aristóteles compreende a arte poética como mimética e categoriza a epopeia como uma das artes de imitação. Dessa forma, o filósofo ([sec. IV a.C], 2003, p. 4) afirma:

A epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia dítirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação. Contudo há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar.

¹⁴ Tavares em entrevista ao programa Entrelinhas de 20 de jun. de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yuYXhionwAw0>>. Acesso em: 18 de jun. 2022.

Assim, Aristóteles (2003, p. 31-32) postula: “Entendo por épica a que enfeixa muitas fábulas, por exemplo, como se alguém quisesse incluir numa tragédia todo o assunto da *Ilíada*”. Aristóteles pontua ainda que a mimese épica é de uma ação única, ou seja, de enredo único, mas é menos unitária, podendo-se extrair dela outros gêneros. Dessa forma, a epopeia se assemelha à tragédia na medida por ser a imitação metrificada de homens virtuosos – mas, por ser em metro e por ser recitada, difere dela. E ainda pela extensão: enquanto a tragédia empenha-se para não exceder o tempo de uma revolução solar, ou pouco se distinguir disso, a epopeia é indefinida quanto ao tempo, e por isso difere.

A poesia épica, segundo Aristóteles, aloca sua narrativa numa temporalidade indefinida, tratando sempre de narrar ações de “homens elevados”, porém, sem ser cantada ou encenada num palco. A narrativa pode conter muitas partes, de forma que o poeta se dedique a compor belas narrações. O poema épico necessita de coerência entre as suas partes; é possível mostrar em conjunto vários acontecimentos simultâneos, os quais, se estiverem bem relacionados ao tema central, o tornam mais grandioso.

As epopeias são, portanto, de acordo com a classificação dos gêneros, “uma longa narrativa literária de caráter heroico, grandioso e de interesse nacional e social” (Soares, 2005, p. 37). São narrativas que apresentam acontecimentos históricos passados em um cenário maravilhoso que reúne mitos, deuses e heróis; o texto se apresenta em versos. O metro primitivo das epopeias, como as de Homero (metro homérico por excelência) é o hexâmetro dactílico – composto por seis medidas semelhantes ao dedo, uma sílaba longa e uma breve. Conforme Aristóteles, Homero vale-se do metro heroico (o mesmo que metro homérico), pois, de todos “é o que possui maior gravidade e amplidão, sendo por isso o mais apto a acolher glosas e metáforas, e também neste particular a imitação pela narrativa é superior às outras” (Aristóteles, 2003, p. 42).

É na *Odisseia* que vemos Ulisses como o arquétipo do guerreiro que enfrenta os deuses e passa por provações para, ao final da sua odisseia, retornar a Ítaca e encontrar esposa e filho – não podemos esquecer que a palavra “odisseia” foi consagrada como sinônimo de trajetória, peregrinação, luta. O nome de Ulisses atravessou os séculos como sinônimo de coragem e força, pois, ainda hoje, no século XXI, como nos lembra Hartog (2014, p. 13), existe uma exaltação à figura do herói

grego “como se pela reativação do velho nome se quisesse suscitar alguma mitologia moderna ou reciclar antigos mitos”. Seu nome aparece enquanto união de passado e futuro, como se sua tarefa principal fosse deixar sua identidade na história da humanidade, fazendo com que suas conquistas e seus ardis não sejam esquecidos pela posteridade. Sua odisseia na humanidade é se manter “junto à marca do passado e o projeto do futuro [...] tornar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de tornar-se” (Calvino, 2013, p. 19).

Deste modo, na *Odisseia*, vemos a narrativa ser construída a partir dos feitos heroicos de Ulisses, que se lança em aventuras pelo mundo da mitologia, pois a obra consiste em uma espécie de narrativa heterogênea repleta de elementos míticos, em que podemos encontrar:

Circe, Calipso, os argonautas, Cila e Caribe, Polifemo, as Sereias constituem outros tantos mitos e episódios, que se incorporam definitivamente ao patrimônio cultural de todos os povos, competindo a Odisseia em popularidade com as criações literárias de aceitação Universal: O Dom Quixote e As Mil e Uma Noites (Nunes, 2017, p. 16).

Os gregos passaram então a ver em Ulisses a figura do herói ideal, sendo, até seus defeitos, exaltado. A ele eram atribuídos os adjetivos astucioso, resistente, forte e sofredor. Ulisses pertencia, então, “a uma raça superior que nem de longe poderia ser comparada aos homens de seu tempo” (Nunes, 2017, p. 10). Desse fato decorre também a condição primordial para a criação da epopeia: a consciência de um passado mítico em que as personagens são cobertas por uma atmosfera de heroísmo. Portanto, a epopeia de Homero cria a Grécia histórica, tendo sido de grande influência em toda a cultura ocidental, reverberando também em terras lusitanas.

É Camões quem constrói o grande épico português – *Os Lusíadas*, baseado em dois grandes planos narrativos: a ação histórica que apresenta a viagem de Vasco da Gama e os fatos importantes da história de Portugal, ou seja, uma viagem geográfica (deslocamento de Vasco da Gama) e temporal (história de Portugal); e a ação mitológica, que apresenta a luta entre Vênus, a protetora dos portugueses, e Baco, o adversário dos navegantes. É a intervenção dos deuses, favorecendo ou colocando obstáculos à viagem dos tripulantes, que promove a unidade ao poema: “Sem a intriga dos deuses, *Os Lusíadas* ficaria reduzido a episódios soltos” (Hemilewski, 2005, p. 226).

Vista como a principal obra que narra a exaltação do povo português, *Os Lusíadas* dá conta da história do descobrimento do caminho às Índias, tendo Vasco da Gama como comandante da tripulação marítima que partiu em 1498. Esse descobrimento levou Portugal a obter vantagens sobre os demais países europeus, pois a nova rota fazia com que o país chegasse mais facilmente à Índia com menos custo de viagem, ampliando, assim, seu poderio mercantilista.

Nesse cenário, Camões associa o plano histórico da descoberta da Índia a um ato de heroísmo e bravura do povo que partiu da ocidental praia lusitana:

O tom panegírico d'*Os Lusíadas* de Luís de Camões corresponde ao mais alto reconhecimento oferecido à nação portuguesa pela aventura marítima e, simultaneamente, por toda a sua História, desde a fundação do reino de Portugal (Paradinha, 2013, p. 139).

Essa exaltação reflete o orgulho nacional e a importância atribuída às conquistas marítimas, enfatizando o papel dos portugueses como protagonistas destemidos em busca de novos horizontes. Por meio da utilização de uma linguagem majestosa e eloquente, Camões consagra os feitos portugueses e contribui para a construção de uma identidade nacional baseada no espírito de heroísmo e coragem.

No entanto, no épico camoniano, observamos a substituição do hexâmetro pelo verso decassílabo ainda longo e narrativo com tom expressivo e solene, características próprias do gênero épico. Observamos, ainda, a estrutura fixa apresentada pelas epopeias: como ação principal, temos a viagem de Vasco da Gama à Índia, na qual o protagonista – o próprio Vasco da Gama – é o herói e representa a bravura que caracteriza os portugueses. Também em relação à estrutura, para Angélica Soares (2005, p. 39):

Toda epopeia deveria constituir-se de cinco partes que, ainda em *Os Lusíadas*, são assim distribuídas. 1ª) Proposição (estrofes 1 a 3) – feitos portugueses; 2ª) Invocação (estrofes 4 e 5) – às ninfas do Tejo; 3ª) Dedicatória (estrofes 6 a 18) – a D. Sebastião; 4ª) Narração (dividida em: complicação, tendo Baco como divindade perseguidora, e solução, com a proteção de Vênus; 5ª). Remate, epílogo ou desfecho.

A viagem, na epopeia camoniana, representa a vitória do povo luso, e as descobertas marítimas comprovam os méritos do homem que enfrenta os labirintos inimagináveis do desconhecido. Antônio José Saraiva (1976) aponta que, na epopeia, os homens se comportam como deuses e os deuses, como humanos. Os argonautas

portugueses são probos e olímpicos descritos à semelhança de Vasco da Gama, que é forte; já os deuses portam-se como mortais, vítimas dos próprios sentimentos.

Logo, a epopeia de Camões não enfatiza o aspecto gratuito da viagem, o da curiosidade simples pelo que lhe é diferente, pelo outro. “É o desconhecido que instiga o seu saber. Camões insiste, pelo contrário, na finalidade expansionista e colonizadora da viagem” (Santiago, 1989, p. 190). Em contrapartida, a *Odisseia* difere significativamente nesse aspecto. No épico atribuído a Homero, a viagem de Ulisses é motivada principalmente pelo desejo de retornar ao seu lar. Ele não busca colonizar novas terras ou estabelecer domínio, mas sim encontrar o caminho de volta para casa, enfrentando desafios e superando obstáculos ao longo do percurso.

Saraiva reflete também que *Os Lusíadas* se enquadra no conceito de poema épico de imitação:

A história épica converte-se num esquema que o poeta tenta acondicionar, com arte retórica, a história e a ficção, quadros descritivos e quadros humanos. O estilo engrandecedor talhado nas epopeias à medida dos heróis e dos deuses, torna-se uma forma retórica e convencional de encarecimento (Saraiva, 1976. p. 150).

No entanto, Pereira (2000) prefere tratá-lo como narrativa épica moderna, tendo em vista que moderna é a obra de arte que marca a defasagem entre o sujeito e o mundo (o objeto), que ele já não pode mais abranger na sua totalidade:

A relação entre o sujeito cognitivo e o objeto é, a partir de então, necessariamente mediada pelo discurso. Por isso “a forma retórica” de que fala A. José Saraiva é tão significativa na épica moderna. A articulação do discurso sobre o mundo que só se apreende através da representação de fragmentos – ou a relação entre as “palavras e as coisas” é o ponto fundamental para a literatura da modernidade (Pereira, 2000, p. 194).

Desta forma, ainda que a epopeia esteja associada ao mundo antigo, é propositivo que *Os Lusíadas* se classifique como tal, pois o seu princípio está na motivação histórica das grandes navegações. Em contrapartida, as crises, também concretas, vividas pelo homem renascentista, determinam que o poema não possa já ser escrito como na época das “sociedades fechadas”, como afirma Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000). Naquela época, a relação “canto/mundo fazia-se de maneira direta, com ênfase no *narrado* e não no *narrador* ou no *modo de narrar*” (Pereira, 2000, p. 194, grifos da autora).

Em *Os Lusíadas*, a noção de discurso se sobrepõe ao fato. Neste sentido, pode-se dizer que, já no século XVI, o plano especificamente literário, a oratória ou a retórica tomaram conta da forma épica: “O ‘como narrar’ assumiu mais importância do que o narrado. O herói camoniano não é o homem que só age, mas é o que também, e principalmente, fala” (Pereira, 2000, p. 197). Ainda de acordo com Saraiva, o encadeamento discursivo é a grande motivação de *Os Lusíadas*:

Ora, em certo sentido, a oratória é o avesso da epopeia [...]. Na oratória em lugar da ação há um encadeamento discursivo. Na epopeia, ao contrário, o desenrolar da ação torna impossível qualquer encadeamento discursivo (Saraiva, 1976, p. 193-194).

Considerando *Os Lusíadas* como epopeia cujo jogo discursivo é sua grande motivação, chegaremos à afirmação paradoxal de que, segundo de Saraiva, estamos diante de uma “impossível epopeia”; nesta grande contradição reside a chave da obra ou a sua inquestionável modernidade.

A partir das postulações de Saraiva sobre a substituição da epopeia pela retórica, observa-se que, por esse motivo, *Os Lusíadas* é uma obra moderna e que, enquanto tal, se insere no reino dos discursos, expressando a multivocidade¹⁵ própria do jogo discursivo. No épico camoniano, temos diversos narradores (Vasco da Gama, Tétis, Paulo da Gama etc.), mas todas as narrações convergem para a afirmação da glória dos feitos lusitanos, o que contraria a afirmação segundo a qual a epopeia não permite a presença de diversas vozes na sua construção.

Diante do exposto, procuramos pensar nos aspectos que caracterizam a epopeia e percebemos, a partir de uma leitura crítica de *Uma Viagem em Índia*, um esvaziamento do tema épico dando lugar à história de um único homem do século XXI, com sua viagem em direção à Índia; homem esse que se encontra melancólico e vê no propósito da viagem uma solução para seus problemas pessoais. Consequentemente, não há nenhum evento grandiloquente a ser narrado; não haverá o plano histórico que envolve os feitos de um herói em prol de uma nação, mas, sim, a história de Bloom, que não é o símbolo da bravura que poderia caracterizar uma nação. Além disso, as unidades conciliadoras, os deuses, não exercem mais função, pois vão atuar como se não existissem.

¹⁵ Termo utilizado por Teresinha Scher Pereira (2000), para discutir os vários discursos presentes em *Os Lusíadas*.

Conforme Lukács (2000, p. 68), “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre, considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”. Ainda para Lukács, além de estar sempre a serviço de uma coletividade, a epopeia se volta a um tempo anterior ao da consciência individual, o que também não se percebe no livro de Tavares; escrito de 2003 a 2010, pauta-se na narrativa do homem do século XXI – mesmo século da escrita da história.

Assim, na proposição, o narrador afirma que não abrangerá os grandes feitos, não haverá invocação aos deuses, mas sim uma espécie de negação do que deve conter nessas partes. Com isso, ainda com a ação principal – a viagem de Bloom até a Índia e o protagonista, o próprio Bloom caracterizado como homem comum e apresentado como herói da história –, percebemos um jogo narrativo esvaziado da exaltação da humanidade e da invocação dos deuses.

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,
Onde Omphalus – umbigo do mundo –
Para onde deves dirigir o olhar,
por vezes os passos
sempre o pensamento

Não falaremos do Três Vezes Hermes
Nem no modo como em ouro se transforma
O que não tem valor
- apenas devido à paciência,
à crença e as falsas narrativas.
Falaremos de Bloom
E de sua viagem à Índia.
Um homem que partiu de Lisboa.

Não falaremos dos heróis que se perderam
Em labirintos
Nem na demanda do Santo Graal.
(Não se trata aqui de encontrar a imortalidade
Mas de dar um certo valor ao que é mortal)
Não se abrirá uma cova para encontrar o centro do mundo,
Nem se procurará em grutas
Nem em caminhos da floresta
As visões que os Índios idolatravam
(Tavares, 2010, p. 25).

Esse discurso de negativas encontra respaldo na negação ao próprio arquitexto, nesse caso, a epopeia. Alegando não utilizar de matéria épica, o escritor acaba trazendo-a para o texto quando cita vários elementos da esfera mítica e

grandes feitos do homem; desse modo, não citando, Tavares cita. A anáfora, repetida nas 9 primeiras estrofes do canto I, evoca fatos grandiosos do passado e questiona se o século XXI é apto a oferecer matéria épica “[...] capaz de uma epopeia que justifique que algo possa se chamar épico. Apesar de a ação desempenhar-se num determinado tempo e espaço, a construção do nosso herói desobedece aos preceitos da epopeia” (Fernandes, 2020, p. 16).

Deste modo, a epopeia de Camões apresenta um comportamento mais humanizado dos deuses, em que transparecem os mais diversos sentimentos, enquanto o homem por ele representado assume uma postura mais racional em suas ações. A presença do deus Baco e da deusa Vênus, principais personagens pagãos, mostra a já mencionada caracterização humana dos deuses e suas interferências. Os deuses, em alguns episódios, demonstram sentimentos de ira, mentira e inveja, a exemplo de Baco em relação aos portugueses, enquanto a deusa Vênus, devido às ameaças de Baco, teme perder seu direito de conquistar a vitória junto aos portugueses.

Já em *Uma Viagem à Índia*, o fundo mitológico está presente a partir da afirmação de que “os deuses actuam como se não existissem” e nessa narrativa, eles, de fato, existem, mas não com “extrema eficácia”, pois são comparados a trabalhadores braçais:

Os deuses actuam
Como se não existissem, e assim
Não existem, de facto, com extrema eficácia.
É verdade que entre os deuses
existe uma hierarquia
exatamente como entre os brutos
numa carpintaria
ou entre os carregadores de mercadorias
de certos portos da Europa,
(Tavares, 2010, p. 32).

Dessa forma, Gonçalo M. Tavares se afasta da epopeia de Camões, pois o narrador apresenta ao leitor o protagonista em um cenário cujas evoluções dos séculos permitem um olhar crítico sobre o passado e sobre o seu próprio tempo. A épica camoniana atua para immortalizar o seu herói Vasco da Gama e o povo luso, construídos à imagem dos deuses. Já Gonçalo M. Tavares quer dar valor ao que é mortal: “Não se trata aqui de encontrar a imortalidade, mas de dar um certo valor ao que é mortal” (Tavares, 2010, p. 25).

Pela leitura da obra tavariana, portanto, podemos observar que o autor reúne um tipo de matéria não-épica para tratar da viagem que tem Portugal como ponto axial. Apesar de se apropriar da estrutura da epopeia camoniana, ele se afasta do tom épico. E é por tal motivo que Eduardo Lourenço, no prefácio de *Uma Viagem à Índia*, afirma:

O dispositivo de uma viagem à Índia é o de um poema provocante 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 pelos ecos de todas as peripécias que lhe são como mar inacessível à plácida superfície do seu poema, total e totalizante (Lourenço, 2010, p. 13).

O épico camoniano se reveste de um passado glorioso, já a anti-epopeia de Tavares se pauta na individualidade do tempo presente, a contemporaneidade do século XXI. Por essa perspectiva, Bloom é também o homem comum. Além disso, precisamos considerar que, em um mundo onde tudo possui um valor monetário, não há mais espaço para o heroísmo: ele se tornou “improvável e inverossímil” (Hansen, 2008, p. 17). Tal perspectiva será abordada nos capítulos subsequentes, em relação aos desdobramentos da viagem de Bloom e da sua própria postura diante dos acontecimentos narrados.

Eduardo Lourenço (2010) lembra-nos ainda que a obra de Tavares faz uma revisita mitológica e literária do Ocidente por meio de um argumento intrinsecamente literário – a viagem –, tendo como fundo o modelo de *Os Lusíadas*:

Este prosaico poema, antipoema e hiper-poema, com consciência aguda de sua ficcionalidade, navega e vive entre os ecos de mil textos-objects do nosso imaginário de leitores. Como todos os grandes livros, e este é um deles. As peripécias das aventuras dramático-burlesca de Bloom – referência hiper-literária, só existe em diálogo com outras de *Os Lusíadas* (Lourenço, 2010, p. 9).

A relação intertextual entre *Os Lusíadas* e *Uma viagem à Índia* é construída a partir do tema da viagem, da direção da rota e da narrativa de Camões no arquitexto da epopeia. Apesar do livro de Tavares repetir a estrutura da epopeia camoniana (o seu arquitexto), os decassílabos heroicos e as estruturas da oitava rima dão lugar aos versos livres que cantarão a viagem de Bloom. Essa liberdade poética pode refletir uma postura mais aberta à experimentação e à desconstrução de formas tradicionais, indicando uma quebra de paradigma em relação à composição poética de Camões .

A intertextualidade é também reforçada pela “longa e lenta digressão em direção ao Oriente” (Fernandes, 2020, p. 24), mas é, ao mesmo tempo, uma releitura da viagem rumo ao Oriente, que oferece um novo itinerário, pois a rota cheia de perigos e percalços enfrentada pelos marinheiros lusos é substituída por um trajeto constituído de elementos já modernos – como o avião e mapas que cobrem praticamente todo o território mundial, pois Bloom parte em 2003, assunto este para o capítulo 3.

A Lisboa de que Bloom parte já não é mais aquela cantada em *Os Lusíadas*, com glórias e um passado mítico, mas apenas mais uma cidade entre tantas das quais um viajante poderia partir. Porém, ao fazer com que Bloom, o “nosso herói”, parta para à Índia, Tavares evoca toda uma tradição ligada ao movimento de se deslocar até a Índia e, conseqüentemente, à estrutura épica camoniana. Assim: “Gonçalo é herdeiro de Camões no sentido estabelecido por Harold Bloom: Every poem is a misinterpretation of a parent poem. E ainda na tradução de Arthur Nestrovsky: ‘todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai’” (Fernandes, 2020, p. 23).

O motivo da razão da viagem de Bloom encontra respaldo no episódio de Inês de Castro, em *Os Lusíadas*. O pai de Bloom mandou assassinar a sua amada Mary, por motivos de ordem aparentemente social e financeira. Depois de suplicar pela vida, “terá tentado despertar a piedade” (Tavares, 2010, p. 154), mas, como Inês de Castro, Mary acaba por morrer a mando do próprio sogro. Assim, em Camões, vemos, no canto III, o episódio narrado por Vasco da Gama ao Rei de Melinde, já na costa africana. Logo, em *Uma Viagem à Índia*, também no canto III, Bloom narra ao amigo que fizera em Paris, cidade em que chega ainda no canto II, Jean M, a história da trágica morte de sua amada: “O pai zangado com a escolha amorosa do filho/ pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom, decidiu contratar três criminosos, especializados em matar mulheres de nome Mary” (Tavares, 2010, p. 154).

O paralelismo da história de Bloom com o fato relatado por Camões remonta à história de amor de Inês de Castro, membro da importante família castelhana Castro, com o príncipe Dom Pedro, herdeiro do trono de Dom Afonso IV, de Portugal. Inês era dama de companhia da princesa Constância, esposa de Dom Pedro. Com o falecimento da princesa Constância, Dom Pedro casou-se “clandestinamente” com Inês de Castro e com ela viveu uma grande paixão. Contudo, a ligação entre ambos não foi bem vista pelo rei Dom Afonso IV, que temia pelo envolvimento do filho com

as famílias pro-Castela e de Castro, na época de grande influência na Espanha e capazes de intervir no reinado de Dom Afonso IV.

O rei optou, então, por ouvir seus conselheiros e mandou matar Inês de Castro, quando o jovem príncipe estava fora do reino, o que motivou um grande conflito entre pai e filho e a posterior morte dos algozes de Inês. Em relação a esse paralelismo, em *Viagem à Índia*, lê-se:

Bloom mandou matar os assassinos de Mary, caro Jean M.
A tradição mantém-se: os homens sofrem –
um a seguir ao outro.
Nenhuma causa se perde do seu efeito.
Nenhum efeito esquece a sua causa
(Tavares, 2010, p. 158).

A tradição é aqui lida no plano da narrativa, pelo fato de os homens Dom Pedro e Bloom sofrerem a perda da mulher amada, e pela presença desse paralelismo em *Viagem à Índia* capaz de manter a tradição literária na escrita tavariana.

Por tal motivo, Bloom queria chegar à Índia, para esquecer, por meio da nova vida, que esse país poderia proporcionar-lhe a dupla tragédia que o abatera.

Porque Bloom queria esquecer uma primeira tragédia
que o mundo colocara sobre ele:
o próprio pai tinha mandado assassinar a mulher
que ele amava
e queria ainda esquecer uma segunda tragédia
que ele próprio, Bloom, colocara no mundo
e que só agora revelava. Bloom matara o próprio pai.
Por isso a urgência em sair do sítio
onde o mundo tinha existido demasiado.
Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia
(Tavares, 2010, p. 188).

Esta ideia do pai/país/Camões é recorrente. E aqui temos ainda o parricídio – também uma alegoria para o "misinterpretation of parent poem" e "desvirtuamento" anteriormente citados. É necessário correlacionar esse desvirtuamento no campo literário e a angústia em carregar o "peso" de seguir sob a tutela do pai, nesse caso, Camões, como pai/ precursor de Tavares. Ao mesmo tempo em que a obra de Tavares dialoga com a de Camões, obtém uma nova roupagem, evocando-a e, ao mesmo tempo, afastando-se dela na construção de uma anti-epopeia do século XXI.

Essa luta entre reverenciar a tradição e, ao mesmo tempo, libertar-se dela é uma tensão central na construção da obra de Tavares. Ao matar o pai (Camões), o

autor busca desvincular-se das convenções literárias do passado e evitar o simples seguimento do que já foi feito. Nesse sentido, a relação edipiana e parricida reflete a ambivalência que sustenta a obra tavariana, que tenta trabalhar a necessidade de ruptura com o passado e, ao mesmo tempo, reconhecer a inevitável influência exercida por este na construção da própria obra.

Bloom, então, se torna um “habitante desse dia preciso: 08 de Julho” (Tavares, 2010, p. 203), mesma data em que os portugueses saem de Portugal em direção à Índia, que encontramos o mar como elemento central do canto, sugerindo uma aproximação das dificuldades enfrentadas pelas embarcações lusas no trajeto até à Índia, em especial na passagem pelo Cabo das Tormentas. Durante a primeira etapa da viagem, que Bloom faz por via aérea, ele reflete sobre o mar e sua representatividade: “De qualquer maneira, Bloom, em pleno ar, lembrou-se do mar” (Tavares, 2010, p. 209).

A mitologia da coragem que existe à volta de um marinheiro
 é certamente justa. O tripulante de um avião
 é um técnico, bem ou mal preparado,
 enquanto um homem que entra num barco
 de pés descalços para pescar não é apenas um homem hábil
 e de mãos grossas a sustentar-se no dorso do mar:
 é, em homem, aquilo que de mais corajoso se pode ser
 sem competir com os Deuses
 (Tavares, 2010, p. 209).

O excerto acima pode se aproximar da superação pelos portugueses do medo do mar tenebroso e da exaltação da nação que, primeiramente, colocou suas embarcações “Que da ocidental praia lusitana/ por mares nunca dantes navegados, passaram além da *Taprobana*/ Em perigos e guerras esforçados/ Mais do que prometia a força humana” (Camões , 2013, p. 07). Além disso, pensou Bloom ainda no avião: “Se o mar não é feito para nos elevar, então que nos eleve” (Tavares, 2010, p. 209). E foi o mar que elevou Portugal como potência marítima e que, por muitos anos, “sustentou” a glória portuguesa e sua desenfreada busca pela expansão do Império e difusão da fé cristã. Há, também, o sentido adquirido pelo verbo elevar, de voltar-se para o alto, erguer-se, fazer subir, no seu sentido de fazer com que Portugal possa ser elevado, voltando a ser uma grande potência.

Uma viagem à Índia pode, então, ser percebido como um mapa de releituras da épica camoniana. Nesse sentido, a teia intertextual também ocorre por movimentos de rupturas, de afastamento, no sentido de que a obra tavariana dá lugar à história do

personagem Bloom, sob a narração da história de Portugal. Encontra-se o itinerário de um personagem que passa por “catástrofes cotidianas inerentes à condição humana” (Fernandes, 2020, p. 21). Ainda de acordo com Fernandes (2020, p. 23): “Este livro de Gonçalo M. Tavares demonstra que não só uma epopeia no século XXI não pode ser igual às epopeias clássicas, como constrói um emparelhamento ao mesmo tempo próximo e desviante do modelo camoniano”.

O desejo de chegar à Índia é conservado vivo, assim como nas viagens inaugurais da literatura. A Índia ainda ocupa o imaginário do país espiritual, do ambiente mítico de onde podem-se extrair riquezas, nesse caso, a sabedoria, pois a “Europa não tem parte mística” (Tavares, 2010, p. 226).

Assim, a releitura de Tavares é semelhante à que encontramos nas também releituras *os lusíadas*¹⁶ (1977), de autoria conjunta de Alface (pseudônimo de João Carlos Alfacinha da Silva) e Manuel da Silva Ramos, quanto em *As Quibíricas* (1972), de António Quadros, pois as duas obras apresentam-se como epopeias, mas empregam recursos estilísticos que desafiam as convenções literárias associadas ao gênero épico.

No primeiro texto, os autores adotam uma perspectiva surrealista e desconcertante, lançando mão de uma linguagem desordenada e referências camonianas para desconstruir a trama narrativa. A estrutura do livro, com sua errata que propõe correções fictícias, contribui para essa desconstrução, permitindo uma abordagem subversiva do enredo. Ademais, há uma mescla de figuras mitológicas com ícones nacionais e referências contemporâneas, característica que, segundo Teresa Carvalho (2016), afasta a obra dos padrões épicos estabelecidos, questionando a circulação da história portuguesa.

Por sua vez, o segundo texto, *As Quibíricas*, poema escrito por António Quadros, com 11 cantos e 1180 estâncias, propõe uma reinterpretação crítica de *Os Lusíadas*, distanciando-se igualmente do conceito tradicional de epopeia. Ao explorar o conteúdo imperialista da obra camoniana e criticar a interpretação reducionista difundida durante o regime salazarista, Quadros busca revelar a faceta obscura da aventura expansionista portuguesa. Por meio do uso de recursos satíricos e burlescos, o poeta questiona a grandiosidade da nação e denuncia os equívocos e

¹⁶ *os lusíadas*, escrito em letras minúsculas, publicado pela editora Assírio & Alvim. Romance inaugural de uma trilogia, genericamente denominada *Tuga*, que constitui uma espécie de meditação ficcional sobre Portugal, de acordo com Teresa Carvalho (2016).

horrores cometidos no passado imperialista de Portugal. Essa abordagem subversiva e crítica distingue *As Quibéricas* do modelo tradicional de epopeia, além de incitar uma reflexão ética e filosófica acerca da história do país.

O escritor Jorge de Sena, intelectual português, que prefaciou a 1ª edição do livro, chamou o poema de anti-epopeia, abordando que esse deveria ser considerado uma reflexão crítica sobre a história de Portugal e o destino do país, sendo um epitáfio do Portugal que sucumbiu na batalha de Alcácer-Quibir.

Dessa forma, ambas as obras constituem releituras de *Os Lusíadas* que se afastam da concepção convencional de epopeia. Lançando mão de um enredo que enseja a subversão das convenções literárias da epopeia e da crítica à história e cultura portuguesas, essas obras propõem uma reflexão acerca do passado e do presente de Portugal, oferecendo perspectivas alternativas e provocativas sobre a narrativa épica original.

Uma Viagem à Índia traz uma viagem por um projeto literário que se desdobra entre o deslocamento empírico ficcional de Bloom e pelas metáforas produzidas a partir da memória do autor em diálogo com a tradição literária. Desse modo, partimos para a Índia junto a Bloom. Assim, as relações intertextuais continuarão a se apresentar ao longo deste trabalho, pois a viagem, em Tavares, coincide com o movimento de trânsito pela literatura.

Em suma, nesta seção, abordamos os aspectos do architexto – gênero épico. À vista das considerações feitas temos que a *Odisseia*, uma epopeia tradicional, concentra-se no plano da história, enquanto *Os Lusíadas*, uma epopeia moderna, destaca-se no plano do enunciado. Por outro lado, a epopeia contemporânea *Uma Viagem à Índia* concentra-se no plano da enunciação, procurando estabelecer um diálogo explícito com a tradição, a fim de desconstruí-la e interrogá-la por meio da confessa intertextualidade.

Apresentamos os dois textos que se articulam de forma mais explícita, *Os Lusíadas* e *Uma Viagem à Índia*, e percebemos que, enquanto aquele enaltece o glorioso passado de Portugal e seu herói Vasco da Gama, este lida com elementos mortais e contemporâneos, buscando também uma reflexão sobre a história de Portugal.

Portanto, a relação intertextual entre as duas obras é estabelecida por meio do tema da viagem, da direção da rota e do architexto. No entanto, Tavares se afasta do tom épico de Camões ao apresentar uma narrativa que aborda a individualidade do

tempo atual. Além disso, a obra de Tavares é também uma releitura da viagem ao Oriente, substituindo a rota perigosa dos marinheiros portugueses por um trajeto com elementos modernos da aviação civil.

3 A VIAGEM FÍSICA: DESLOCAMENTOS POR UMA GEOGRAFIA EUROPEIA

Este capítulo apresenta uma abordagem descritiva, uma vez que seu propósito é retomar e apresentar aspectos de *Uma Viagem à Índia*, objetivando realizar uma leitura intertextual com *Os Lusíadas*. A partir disso, esta seção também explora as postulações teóricas acerca do espaço e do conceito de cronotopo na teoria literária, destacando sua relevância para a discussão do enredo da narrativa de Tavares.

Nesse contexto, o capítulo visa, além disso, a analisar o trajeto físico de Bloom, cuja viagem vai de Lisboa à Índia para, posteriormente, retornar a Portugal. A ênfase recai sobre a distinção daquela realizada pelos nautas em *Os Lusíadas* e a traçada pelo personagem de Tavares, construindo-se uma geografia europeia. Assim, o capítulo apresenta os cronotopos da rota percorrida por Bloom pela categoria de zonas de viagem.

Diante disso, para a análise, subdividiremos o presente capítulo em 3 subcapítulos. O primeiro subcapítulo, 3.1., intitulado *Cronotopos e trajetos nas viagens*, apresenta uma discussão teórica acerca do espaço e sua importância na literatura. Para tanto, recorreremos a Gaston Bachelard (1989), Michel Foucault (2009), e Mikhail Bakhtin (1998), com a teoria do cronotopo, a fim de embasar a relação cronotópica nas narrativas literárias e, posteriormente, entrelaçá-la à leitura de *Uma Viagem à Índia*.

Transpondo a temática tempo-espacial para o contexto da obra em estudo, no subcapítulo 3.2., intitulado *Cronotopos do deslocamento de ida: Lisboa, Voo Lisboa-Londres, Londres, Paris, Alemanha, Viena, Praga, Índia*, iniciaremos a apresentação da viagem física de Bloom, marcada pela fuga-busca, pois ele procura escapar do tédio de sua vida cotidiana, ansiando encontrar um ânimo novo. Apresentaremos ainda os cronotopos de ida, pela ordem das zonas de viagem, e as situações vivenciadas por Bloom em cada uma delas; ao mesmo tempo, procuraremos traçar intertextos com *Os Lusíadas*.

Por fim, construiremos o subcapítulo 3.3. *Cronotopos do deslocamento de retorno: Índia, Paris, Lisboa*, de forma semelhante ao subcapítulo anterior. Dessa maneira, apontaremos os cronotopos de retorno, destacando os acontecimentos ocorridos e abordando a diferença da rota de Bloom e Vasco da Gama.

3.1 Cronotopos e trajetos nas viagens

O espaço, na geografia, conforme Eliseu Sposito (2004), refere-se à dimensão física e social onde ocorrem as interações entre os elementos naturais e humanos. É uma categoria central de análise utilizada pelos geógrafos para compreender a organização, a distribuição e a dinâmica dos fenômenos geográficos. Ainda para Sposito (2004), o espaço não é apenas uma entidade estática, calcada no território, mas sim um conceito dinâmico e em constante transformação. Dessa forma, é influenciado por fatores históricos, culturais, econômicos e ambientais que geram desigualdades, conflitos e desafios para a sociedade.

Cada campo de conhecimento contribui para a compreensão do espaço de acordo com suas próprias abordagens teóricas e metodológicas. Por exemplo, a filosofia investiga questões ontológicas e epistemológicas, a sociologia examina as dinâmicas sociais e espaciais e a arquitetura explora o espaço construído. Em conjunto, essas áreas contribuem para a compreensão abrangente do espaço, abordando diferentes aspectos e perspectivas:

[...] depende, naturalmente, de se reconhecer que o conceito de espaço atua como elemento importante em vários campos do conhecimento. É mais adequado, pois, se falar que o espaço possui distintas histórias, dependendo do campo que se enfoca, mesmo que, frequentemente, haja cruzamentos entre campos e, como consequência, intercessões das histórias, o que demanda uma abordagem transdisciplinar (Brandão, 2005, p. 117).

No âmbito da teoria literária, o espaço é um dos elementos essenciais para a investigação da obra, pois há a indagação: é possível construir uma obra sem espaço? O estudo espacial deve levar em consideração não só a relação estabelecida pelos personagens com os lugares que aparecem na narrativa, mas também com aspectos como deslocamentos, objetos e o próprio tempo.

Conforme Moisés Massaud, o espaço é mais um ingrediente da narrativa: “a frequência e a intensidade e a densidade com que o lugar geográfico se impõe no conjunto de uma obra ficcional está em função de suas outras características” (Massaud, 2007, p. 107). Assim, se a história ocorre em cenário urbano, no mesmo será predominantemente aquele construído pelo homem, como os interiores de casas,

lojas, avenidas e demais ambientes da vida citadina. Se a história for regional ou sertaneja, o espaço será a própria natureza e seus arredores.

A relevância do lugar varia, ainda para Massaud (2007), de acordo com o gênero literário em questão, como no caso do romance introspectivo e do existencialista, ou ainda no conto. Assim, o espaço pode ser visto como uma espécie de projeção do personagem ou o local ideal para o conflito. Sendo muitas vezes não só pano de fundo, mas possuidor de força dramática, que participa da tensão psicológica entre os participantes do enredo.

Pensamos, portanto, que o espaço é, em termos gerais, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se o enredo é psicológico, ou se a ação narrativa se detiver em poucos fatos, haverá menos variedade de espaço. Já se a narrativa estiver perpassada por acontecimentos ou peripécias, ocorrerá uma profusão de espaços. Logo, estes adquirem funções entre as quais estão situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, “quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (Gancho, 2014, p. 17).

Na esteira do pensamento de Massaud (2007), Gancho (2014) discorre que o espaço é caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos ou em referências diluídas na narração. De tal modo que é possível identificar suas características, como espaço aberto, fechado, urbano, rural e assim por diante.

Na busca por esboçar, aqui, a importância do espaço na literatura, recorreremos não apenas às definições abarcadas pelos manuais de teoria literária, mas também a pensadores que se dedicaram a tal vertente, como é o caso do francês Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1958). Nela, Bachelard discorre sobre os espaços nos modos de habitar do ser humano. O poeta sugere que espaços residenciais como o quarto, o porão, o sótão, ou lugares onde depositamos os objetos como gavetas, cofres e armários são íntimos e abrigos ocasionais. Para o autor, é na casa que as nossas lembranças estão guardadas. E, se esta tem porão, cantos e corredores, nossas recordações apresentam refúgios ainda mais profundos, revisitados durante toda a nossa vida por meio de nossos devaneios.

O poeta considera que: “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (Bachelard, 1989, p. 208). Ela, a casa, apela para nossa consciência de verticalidade; imaginá-la como um ser vertical, que se eleva, é atentar para a sua arquitetura de opostos: sótão x porão.

A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo infernava e do sol (Bachelard, 1989, 208).

O porão, em contrapartida, “é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (Bachelard, 1989, p. 209). O sótão está para a representação da zona racional, remetendo aos projetos intelectualizados do homem. Já o porão alude ao ser apaixonado que o adentra para escavar suas profundezas. Lê-se, então, a casa enquanto um espaço íntimo, um “canto” do homem que se perfaz com áreas de segurança (teto/sótão) e mistério, medo (porão).

Voltando nossa atenção para as postulações de Bachelard (1989), cabe ressaltar que o espaço é basilar em cada página de sua *Poética*. Fenomenologicamente, é o espaço como dimensão do ser. Vários são os espaços e suas acepções: “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios” (Bachelard 1989, p. 203). Os pequenos espaços se tornam “ninhos” do homem, nos quais as diferentes formas de ocupá-los começam no lar e se expandem para o mundo.

Em síntese, por meio de imagens poéticas dos espaços íntimos da casa, que trazem reflexões filosóficas e psicológicas, Bachelard (1989) nos leva a indagar sobre as complexas relações entre homem e espaço, fazendo-nos pensar o papel e a influência que o espaço exerce no homem que o habita.

Ainda nessa ótica, o filósofo pontua que a palavra poética constrói o seu espaço e este converge para um conjunto de particularidades. Pode-se dizer que a forma de abarcar o espaço é uma das marcas da literariedade de um texto. Em busca de uma explicação fenomenológica, Bachelard afirma que a imagem poética é o acontecimento psíquico. Buscar uma atribuição na ordem da realidade sensível ou determinar seu papel na estrutura do poema é tarefa de segundo plano, pois a primeira questão é a “imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou

às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam espaços de linguagem que uma topoanálise deveria estudar”¹⁷ (Bachelard, 1989, p. 190 -191).

Conforme Bachelard, um psicanalista deveria dar atenção a essa localização das lembranças e dá o nome de topoanálise¹⁸ ao estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. Dessa forma, o espaço geográfico adquire uma nova representação, já que não se limita àquilo que vemos, mas também ao campo da memória, da imaginação e dos afetos (in)conscientes. Nesse sentido, uma topoanálise abrange não apenas a relação personagem e espaço, como também a construção de imagens poéticas em relação à constituição do espaço no texto.

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (Bachelard, 1989, p. 202).

Fica já evidente o entrelaçamento entre o tempo e o espaço no pensamento de Bachelard, além do fato de se trabalhar com a ideia de que a memória não se situa apenas no tempo, mas também em espaços providos, por sua vez, de um determinado tempo. Uma topoanálise não se restringe ao campo psíquico da psicanálise ou da psicologia, mas busca interações com outras áreas, como a filosofia, a história e a teoria literária no âmbito da estrutura narrativa. A partir da topoanálise, a compreensão do espaço de uma obra se abre para além da mera descrição de cenários e ambientes, porque considera importante a poeticidade que surge na construção desses espaços.

Pensa-se, com isso, que a topoanálise no campo dos estudos literários, ou seja, o exame dos espaços de uma obra, pode caracterizar mais uma forma de auxílio para

¹⁷ Bachelard (1989) defende que o ato de sentir é mais significativo e relevante do que o processo de racionalização do espaço. Ele argumenta que a experiência sensorial e emocional que temos ao interagir com o espaço é fundamental para compreendermos seu significado. Para ele, a racionalização do espaço é uma tarefa da topoanálise, um método que busca explorar as camadas psicológicas e imaginativas que se manifestam nos espaços habitados. Por outro lado, a fenomenologia, segundo o autor, concentra-se na análise das experiências subjetivas e na percepção imediata dos fenômenos, sem se aprofundar na análise racional do espaço.

¹⁸ Conforme definido por Bachelard (1989), a topoanálise é uma disciplina que está relacionada à natureza da imagem poética, focando principalmente nas formas de estruturação de um "ambiente" poético, o qual chama de "espaços de linguagem". Em outras palavras, a topoanálise busca analisar a maneira como os elementos espaciais são utilizados na poesia, explorando as relações simbólicas, as metáforas e as representações poéticas presentes no texto. É uma abordagem que visa compreender como o espaço é construído e organizado de forma a criar um ambiente rico em significados e emoções poéticas.

sua interpretação e apreciação. Neste viés, a topoanálise estaria sempre interligada a outros tipos de análises e investigações da obra literária, como ocorre com o próprio tempo. Espaço e tempo são representações em diálogo na apreciação dos textos.

A partir do pensamento de Gaston Bachelard, surgem reflexões relevantes sobre as tendências humanas na relação com o espaço, especialmente considerando que várias emoções estabelecidas em espaços íntimos se reproduzem nos espaços sociais. Uma dessas reflexões é proposta por Borges Filho (2008). Em suas análises, o autor constrói uma extensão da definição do conceito de topoanálise para abranger o estudo do espaço na literatura, argumentando que:

Apesar de aceitarmos a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, divergimos do pensador francês em relação à definição. Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural (Borges Filho, 2008, n.p.).

Dessa forma, obtém-se um conceito mais abrangente que engloba a relação entre o espaço em sua totalidade e a obra literária como um todo. Esse conceito se estende do âmbito íntimo ao social: inicialmente, pensa-se o espaço do lar como representante de um refúgio íntimo e familiar, onde as pessoas estabelecem raízes e constroem a base de suas identidades. É costumeiramente nesse ambiente que as normas, os valores e as relações afetivas são cultivados, desempenhando um papel crucial no desenvolvimento individual e social. No entanto, a existência humana também se expande para além dos limites do lar, levando as pessoas a explorarem o espaço dos deslocamentos mais longos. Essa expansão envolve a interação com outros espaços, como a rua, o bairro, a cidade e até mesmo o mundo por meio de viagens. Essa progressão nos espaços é acompanhada pela abertura a novas experiências, encontros com diferentes culturas, perspectivas e modos de vida.

Ao ser apresentado dessa maneira, o conceito de topoanálise adquire uma amplitude maior, na qual Borges Filho (2008) afirma que a criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos, sendo difícil separar e classificar todos eles. Contudo, Borges Filho prossegue seus estudos destacando algumas funções do espaço, tais como a caracterização das personagens, influência em suas ações, propiciação de eventos, localização geográfica, representação de sentimentos, bem

como estabelecimento de contrastes, antecipação de eventos futuros da narrativa, entre outros.

Já Michel Foucault (2009) afirma, em texto intitulado “Outros Espaços”, publicado em 1984, que o século XIX foi marcado pela obsessão da história. Já o tempo atual de escrita do texto, o século XX, configura-se como a época do espaço. “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta” (Foucault , 2009, p. 411).

É preciso notar, entretanto, que o espaço em questão não é nenhuma inovação. A história do Ocidente, por si, já traz a noção de espaço, não sendo possível desconhecer seu entrecruzamento com tempo. Desde a Idade Média, esse era um conjunto hierarquizado de lugares pautado em opostos sagrado/profano, protegidos/expostos, urbanos/rurais, celestiais/terrestres, de modo que esses conjuntos binários de lugares formavam uma hierarquia acabada, indicando o espaço medieval, o espaço de localização (Foucault , 2009, p. 412).

Com Galileu e a sua inovadora teoria do heliocentrismo o espaço de localização teve seu início, pois o lugar da Idade Média “se encontrava aí de uma certa maneira dissolvido, o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto em seu movimento” (Foucault , 2009, p. 412). Ocorre, assim, a partir de Galileu, no século XVII, a substituição da extensão pela localização. E ainda no século XX, o posicionamento ou alocação substituiria a extensão e a localização, sendo definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos, descritas como séries, organogramas, grades.

Discorrendo sobre o posicionamento, Foucault (2009) aponta que um dos problemas está na demografia, já que não se resume em saber se haverá lugar suficiente para o homem no mundo, mas sim em saber quais serão as relações de vizinhança, de circulação, estocagem e localização, bem como as relações de classificação dos elementos humanos para se chegar a determinados fins. Afirma crer que a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço; sem hesitar, reafirma a importância do espaço sobre o tempo, concluindo que: “o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço” (Foucault , 2009, p. 413).

Não se pode negar uma dessacralização teórica do espaço, processo iniciado com a obra de Galileu; entretanto, o filósofo aponta que, talvez, não tenhamos chegado a isso. Assim, nossa vida ainda é comandada por algumas oposições que

admitimos como inteiramente dadas, por exemplo: entre o espaço privado e o público, entre o espaço da família e o social, o cultural e o útil, o lazer e o trabalho – todos ainda movidos por uma sacralização oculta.

Aludindo à obra de Bachelard, Foucault afirma que os fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas em espaços repletos de qualidades. Todavia, as análises fenomenológicas referem-se ao espaço interior, e Foucault propõe-se a falar do espaço do exterior:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexões. Vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos (Foucault , 2009, p. 414).

Assim, entre os vários posicionamentos possíveis de serem descritos e analisados pelas características que lhes são próprias, Foucault se debruça naqueles que têm a propriedade de estar em relação com os demais de um modo que suspendam, neutralizam ou invertam o conjunto de relações por eles designadas, sentidas ou pensadas. Esses espaços são de dois grandes tipos e se opõem.

O primeiro: as utopias, são os posicionamentos sem lugar real, que mantêm com a sociedade uma relação de analogia direta ou inversa; e o segundo: as heterotopias, definidas por lugares reais e localizáveis, delineados dentro da própria instituição da sociedade, nos quais todos os outros posicionamentos são representados fora de todos os lugares, espécie de utopias efetivamente realizadas. Nestas, os posicionamentos reais no interior da cultura estão representados, contestados e invertidos.

O termo heterotopias é introduzido para designar uma espécie de espaço que não é o da esfera medieval, nem o espaço de extensão imaginado com as postulações de Galileu, nem os espaços usuais da sociedade, relativos à vida cotidiana. A palavra heterotopia se origina da junção de hetero (diferente, outro) e topos (lugar). Embora já utilizado em outras áreas, para Foucault, é um termo que surge da percepção e da necessidade de nomear um novo conceito, exemplificado na experiência do espelho.

Argumenta-se que espelho é uma utopia, pois é um lugar sem lugar, no qual me vejo, e não estou, um espaço irreal que nos permite uma visibilidade ausente. No

entanto, é também uma heterotopia, pois o espelho realmente existe, e é nele que me descubro ausente no lugar em que estou, pois me vejo lá, por isso, o espelho é uma heterotopia. Ele faz com que o lugar ocupado por uma pessoa, no momento em que se olha no espelho, seja “ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe” (Foucault , 2009, p. 415).

O olhar no espelho consiste em pensar tanto na utopia quanto na heterotopia, o que configura uma experiência dupla, qual seja: o lugar do reflexo ou o sem lugar daquilo que é refletido e a existência real do espelho e do espelhamento.

Ao longo do texto, o filósofo continua a discorrer que não há cultura que não se constitua de heterotopias, contudo estas assumem formas muito variadas e, talvez, não se encontrasse uma forma universal. Desta maneira, classifica-as em dois grandes tipos: as heterotopias de crise e as de desvio, sendo as primeiras representadas por lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, reservados aos indivíduos em estado de crise em relação à sociedade a que pertencem. E as segundas representam os lugares destinados àqueles cujo comportamento se desvia em relação à norma exigida – a exemplo das casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões, os asilos para idosos. Estes últimos, os asilos, estão no limite entre as heterotopias de crise e as heterotopias de desvio, pois a velhice é, ao mesmo tempo, uma crise e um desvio em relação à norma.

Para Foucault (2009), as heterotopias funcionam de diferentes modos no curso de suas sociedades ao longo da história, como é o caso do cemitério, sempre presente na cultura ocidental, a despeito das transformações, alcançando, no século XIX, os terrenos exteriores à arquitetura das igrejas. Nesses espaços, inicialmente, as pessoas eram enterradas; com o tempo, os sepultamentos passaram a ocorrer em áreas periféricas das cidades. Outro exemplo de heterotopia é o jardim, que tendo se originado na antiguidade, é encontrado em diferentes épocas e lugares sob formas distintas, mas sempre com o potencial de ambiente feliz e universalizante.

No final do texto, surge o termo “heterocronias” para explicar que as heterotopias estão intimamente relacionadas a recortes temporais, pois, nestas, o tempo se distingue do tradicional. Um exemplo é, novamente, o cemitério, representativo da perda da vida. Não obstante, há também as heterotopias de

acumulação do tempo, como museus e bibliotecas, além daquelas associadas ao aspecto festivo, como feiras, mercados e cidades de veraneio.

O filósofo francês cita, ainda, as heterotopias que apresentam um sistema de abertura e de fechamento, que, ao mesmo tempo, as isola e lhes permite entrada, pois existe a necessidade de permissão para ingressar ou de cumprir ritos e purificações, como os lugares de purificação religiosa ou não, além das que o indivíduo é obrigado a entrar, como a prisão.

O último traço das heterotopias é que elas têm em relação ao espaço restante, uma função, seja criando um lugar de ilusão, mais ilusório do que um espaço real: é o caso dos antigos bordéis; seja criando espaços reais tão organizados e perfeitos que fixam os demais espaços como confusos e desordenados, são as heterotopias de compensação. Como exemplos destas últimas, temos as colônias puritanas fundadas na América do Norte e as colônias jesuítas na América do Sul, nas quais a vida cotidiana dos colonos não era governada pelo apito da fábrica, mas sim pelo toque dos sinos.

Para concluir, coloca o navio como a heterotopia por excelência, alegação que muito nos interessa, lembrando da releitura que o objeto desta tese faz em relação às viagens marítimas de Portugal e do fato de o personagem utilizar tal embarcação em uma das etapas de seu percurso. O navio é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, fechado em si, que se lança ao mar, ancorando de porto em porto, para procurar novas colônias suas riquezas. Ele é visto não apenas como instrumento de desenvolvimento econômico, que desponta sua magnificência no século XVI, mas como propulsor da imaginação. “Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários” (Foucault, 2009, p. 422).

Para ambientar a discussão em torno do espaço, tem-se os estudos do professor Luís Alberto Brandão (2013) sobre a história do espaço na literatura. Ele busca trabalhar com a questão “O que é o espaço?”, percorrendo várias áreas do conhecimento; levanta também a questão de que, por se relacionar a outros campos do saber, o espaço é comumente referenciado como “lugar, campo, ambiente, setor universo, paisagem, sítio, extensão, área, faixa, domínio, zona, território etc.” (Brandão, 2013, p. 50).

Apresentando a abrangência do termo, Brandão (2013) destaca textos de grandes pensadores e alude ao próprio Foucault no que tange à possibilidade ou à

relativa ideia de que os espaços “reais” sejam representáveis em textos literários. Isso remonta às heterotopias e à vocação “heterotópica” da literatura, pois a escrita é capaz de configurar-se como um espaço que se desloca dos lugares comuns, constituindo um espaço outro.

Brandão (2013) segue afirmando que o campo literário está para o espaço da linguagem assim como a palavra é também um espaço, porque

é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão do tátil do signo verbal (Brandão, 2013, p. 64).

Elemento notório na Poesia Concreta, devido ao uso da linguagem de forma estrutural, concatenando seu aspecto de significado e significante, ao trazer, no cerne de sua construção, sons, formas gráficas, tamanho e cores.

Enquanto perpassa estudos de diferentes intelectuais, o pesquisador destaca as análises de Mikhail Bakhtin (1998), que, inspirado na teoria da relatividade, formula o conceito de cronotopo para demonstrar a indissolubilidade de espaço e de tempo para operar como uma categoria conteudístico-formal da literatura – conceito ao qual por ora nos atemos.

O filósofo afirma: “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa “tempo-espaço”)” (Bakhtin, 1998, p. 211). A introdução deste conceito busca uma forma de investigar a relação do homem com o tempo e o espaço, por meio dos textos literários, pois, para Bakhtin, na literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico ocorre de forma complexa e intermitente. Nesta ótica, pode-se entender o cronotopo como uma ferramenta que auxilia na análise de como, em um certo período histórico, época, gênero, texto etc., os indissociáveis “tempo e espaço”, são percebidos pela sociedade. No cronotopo artístico-literário, observa-se a correlação do espaço-tempo num todo coerente e concreto:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 1998, p. 211).

O conceito se faz fundamental para os gêneros literários, porque estes e as suas variedades são determinados pelo cronotopo. Na literatura, o fio condutor do cronotopo é o tempo. Bakhtin destaca que, nela, o cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina significativamente a imagem do homem; essa imagem sempre é “fundamentalmente cronotópica”. É por essa teorização que o russo estuda os personagens perante o tempo/espço no qual estão inseridos e as transformações às quais são submetidos.

Ao analisar as considerações Bakhtinianas, Marília Amorim (2013) defende que o conceito de cronotopo diz respeito a uma produção da história e se refere a um lugar coletivo, espécie de matriz tempo-espacial de onde as várias histórias se contam ou se escrevem; está relacionado aos gêneros, formas coletivas típicas que encerram temporalidades típicas e, por consequência, visões típicas do homem.

Para ela, Bakhtin mostra que a visão do sujeito individual e privado corresponde ao tempo individualizado, o tempo de cada um em suas múltiplas vivências. Já na esfera da vida social, o homem como sujeito público se relaciona ao tempo coletivo e único, que pode ser partilhado em atividades comuns. Assim, se conseguimos identificar o cronotopo, por exemplo, em uma dada produção textual/gênero, podemos dele inferir uma determinada visão de homem.

A autora segue afirmando que a compreensão de tempo “traz consigo uma concepção de homem, e assim cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade” (Amorin, 2012, p. 103). Não se pode esquecer que o tempo é visto como movimento, ou melhor, como a dimensão do movimento, da transformação. Por vezes, ao longo de seu trabalho, Bakhtin analisa as transformações às quais o herói é submetido no romance.

O filósofo elege, então, o romance como *corpus* para construir o conceito em questão. Assim, dá início ao desenvolvimento de suas “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance”, em *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance* (1998), a partir do romance grego, concluindo com o romance de Rabelais. Este gênero sempre foi objeto central na obra de Bakhtin por representar o dialogismo no seu mais alto grau. Uma das formas que o teórico utiliza para estudá-lo é delinear a representação do tempo-espço.

O estudo Bakhtiniano do cronotopo tem início com a afirmação de que, já na antiguidade, foram criados três tipos fundamentais de unidades do romance e, com

isso, três cronotopos diferentes que, de acordo com Fiorin (2006), ainda sobrevivem na tradição literária. São eles: o romance de aventuras de provação, o romance de aventuras e de costumes e o romance biográfico. Como exemplos do primeiro tipo temos: *A Novela Etíope* ou *Etiópica*, de Heliodoro, *Leucippes* e *Clitofontes*, de Aquiles Tatiús, *Chereas* e *Callirhoé*, de Chariton, *As Efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso, *Dafnes e Chloé*, de Longus.

Os enredos desses tipos de romances centram-se em um casal de jovens, o herói e a heroína, em idade de casamento, dotados de extrema beleza que se encontram inesperadamente e de forma repentina se apaixonam. Entretanto, o enlace entre eles é impedido por uma série de entraves: a discordância dos pais, falsas acusações, mortes fictícias, guerras, viagem, naufrágio, tempestades no oceano, entre outros. O casal é separado, se reencontra, novamente se perde, mas, ao final, tem a sua união selada e vive feliz para sempre.

A história se desenrola em uma geografia ampla e variada, passando por alguns países, descritos em minúcias e frequentemente separados por mares. Aparecem temas filosóficos, políticos e científicos, com destaque para o discurso dos personagens, sempre atentos às regras da retórica convencional.

Todos os elementos mencionados não são novos, pois foram desenvolvidos em outros gêneros da literatura clássica: os de amor, na poesia de amor helênica, tempestades, naufrágios e guerras, na epopeia clássica, os temas descritivos, no romance geográfico clássico e nas obras a exemplo de Heródoto. Contudo, eles se fundiram e se ligaram “numa nova unidade específica de romance, cujo elemento constitutivo é o tempo do romance de aventuras. Num cronotopo completamente novo – um mundo estrangeiro no tempo de aventuras” (Bakhtin, 1998, p. 215).

A pergunta a ser feita é: qual a essência do tempo nesse tipo de romance? O princípio é o encontro e a paixão repentina entre o casal; e o ponto de chegada, o matrimônio. As ações ocorrem entre esses dois pontos, polos da ação do enredo que indicam os acontecimentos essenciais na vida dos heróis; porém, o romance não é construído sobre esses eventos, mas no que se realiza entre eles. Nas palavras de Fiorin, “é como se entre a situação inicial e a final nada tivesse acontecido, como se o casamento tivesse sido realizado no dia seguinte ao encontro” (2006, p. 135-136).

Percebemos, assim, um hiato extratemporal nos dois momentos do tempo biográfico, uma vez que a paixão inicial entre os heróis não se altera, não se fortalece, aumenta ou diminui. O casal não fica mais adulto ou passa a se conhecer melhor.

Nem mesmo a passagem física do tempo é levada em consideração; casam-se jovens e bonitos como quando se conheceram.

O tempo, no decorrer do qual eles vivem uma quantidade das mais inacreditáveis aventuras, não é medido nem levado em conta no romance; simplesmente, esses dias, noites, horas, instantes, são medidos tecnicamente apenas nos limites de cada evento particular (Bakhtin, 1998, p. 216).

O ocorrido em um dado tempo poderia ocorrer em outro, pois não é determinado historicamente: nada se modifica nem no mundo, nem na vida dos heróis. A articulação da trama não é temporal, o que faz com que sua sequência seja infinita, “porque o tempo de aventuras não se torna tempo real na vida humana” (Fiorin, 2006, p. 136).

Todos os momentos do tempo infinito de aventuras são governados pela casualidade, pois há a intrusão das forças irracionais ou não na vida humana: destino, deuses, demônios, magos, vilões etc. Sendo assim, o verdadeiro homem de aventuras é o do acaso, ele não age, apenas reage aos acontecimentos nos quais ingressa.

A esse tempo do romance de aventuras corresponde o espaço mensurado pela relação proximidade/distância, pois, se existe um tempo para o acaso agir, é necessária também a existência do espaço. Por exemplo, no caso de viagens, é preciso de países, cidades, bairros, logradouros, no caso de naufrágio, mares. Todavia, como as aventuras não influem no caráter dos heróis e no desfecho da trama, podem ocorrer em qualquer tempo histórico e em qualquer espaço. Com isso, “o tempo de aventuras do tipo grego tem necessidade de uma extensividade espacial abstrata” (Bakhtin, 1998, p. 224). As particularidades do espaço não se inserem no acontecimento como sua parte constitutiva, o lugar representa um prolongamento abstrato na aventura.

Embora indique a descrição detalhada de lugares e fenômenos, Bakhtin argumenta que com a abstração do espaço, as descrições do romance grego são feitas de forma isolada, excepcional, única. Não se encontra a descrição de um país no seu todo, suas características, diferenças em relação aos outros. São descritas apenas construções isoladas sem ligação com o todo circundante; assim também se comporta em relação aos usos e costumes de seus habitantes.

Ademais, podemos observar que:

A imagem do mundo nesse cronotopo é de um lugar estranho, onde tudo é indeterminado, desconhecido. Os heróis estão nesses lugares pela primeira vez e não mantêm qualquer ligação substancial com eles ou com os costumes dos que os habitam. Tudo é estranho. Por isso, as descrições retratam elementos isolados, independentes. O homem é passivo, um brinquedo do destino, sua identidade é imutável [...] o equilíbrio inicial rompido pelo acaso, restabelece-se (Fiorini, 2006, p. 138).

O cronotopo no romance de aventuras de provações revela uma ligação abstrata entre o tempo e o espaço. Nele, encontramos os heróis providos de identidades inalteráveis, passando por aventuras governadas pelo acaso.

Buscando uma compreensão sobre os motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances, tais como encontro, despedida (separação), perda, obtenção, buscas, descoberta, reconhecimento, não reconhecimento, o filósofo argumenta que esses são característicos também em obras de outros gêneros literários (épicos, dramáticos e líricos). Acrescenta que são cronotópicos por natureza (de modo diferente nos variados gêneros) e se detêm no que considera o mais importante: o motivo do encontro.

A explicação acerca do encontro decorre da inseparabilidade da definição temporal (num mesmo tempo), da definição espacial (num mesmo lugar). E no motivo negativo (não se encontram), (se separam) –

a cronotopicidade é mantida, mas um outro membro do cronotopo é dado como um signo negativo: não se encontram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes (Bakhtin, 1998, p. 222).

O motivo do encontro está sempre presente como constituinte do enredo e da unidade concreta de toda a obra; logo, inclui-se no cronotopo que o engloba. Nas diferentes obras, adquire conotações distintas como desejado ou indesejado. É comum que, na literatura, sirva como nó, clímax ou desfecho do enredo.

O encontro é elemento ímpar e um dos mais antigos acontecimentos formadores do *epos*. Seu entrelaçamento com motivos como separação, fuga, reencontro e perda se assemelham pela unidade das definições tempo-espaciais.

Há, ainda, a relação encontro e estrada, garantindo a estreita ligação entre o cronotopo da estrada com os vários tipos de encontros possíveis pelo caminho. Dessa forma, lê-se o motivo do encontro como um dos mais universais não apenas na literatura, mas em outros campos da cultura, pois, na esfera social pública ou privada, os encontros acontecem.

Assim, embora Bakhtin concentre sua teoria no que chama de grandes cronotopos do romance, afirma que cada um deles pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo – “os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas” (Bakhtin, 1998, p. 357).

Essa relação de coexistência e entrelaçamento é bem explícita entre encontro e estrada, pois é na “grande estrada” (Bakhtin, 1998, p. 349), que, em um único ponto espacial e temporal, os caminhos dos mais diferentes indivíduos se cruzam.

Ao citar a obra de Balzac, quando apresenta o cronotopo do salão-sala de visita, Bakhtin afirma que esse não é o único, mas apenas um dos lugares presentes, pois existem ainda nos escritos do francês vários outros como: casas, ruas, cidades, paisagens rurais, de tal forma que “a capacidade de Balzac ver o tempo no espaço era excepcional” (Bakhtin, 1998, p. 353).

Ao cronotopo do encontro também se associa o da soleira – descrito como o cronotopo da crise e da mudança de vida. A explicação vem da própria palavra soleira, que denota, junto ao seu significado metafórico, o momento da mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar. Está, por isso, qualificado como um cronotopo de grande valor emocional.

Nas obras de Dostoiévski, o limiar e o cronotopo da escada, da antessala e do corredor junto aos cronotopos da rua e da praça são os lugares nos quais os acontecimentos de crises e grandes decisões ocorrem. “Nesse cronotopo o tempo é, em suma, um instante que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico” (Bakhtin, 1998, p. 354).

Já em Tolstói, as crises, quedas ou regenerações estão associadas ao tempo biográfico, como é o caso de Ivan Ilitch, em que a crise e a clarividência o acompanham durante todo o último estágio da doença, só cessando com a morte. É claro que o cronotopo da soleira também está englobado em um maior, conferindo à trama encadeamento e a interliga a vários outros.

Foi com base no que se convencionou chamar de romance de aventuras e de costumes que Bakhtin apontou o cronotopo da metamorfose. A metamorfose (transformação) ganha destaque porque:

Com base na metamorfose é criado o tipo de representação de toda a vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de crise: como um homem se transforma em outro. São dadas imagens radicalmente diferentes de um único homem, nele reunidas conforme as diferentes épocas, as diferentes etapas de sua existência. Não há aqui um “dever” em sentido estrito, mas sim crise e transformação (Bakhtin, 1998, p. 238).

Nisso reside a diferença entre o romance grego e o de aventuras e de costumes. Tomando a obra *O Asno de Ouro*, de Apuleio, como exemplo do segundo tipo, o russo explica que os acontecimentos na obra de Apuleio determinam a vida inteira do herói. Assim,

representada desde a infância até a velhice e a morte. Por isso não temos uma vida biográfica no seu todo [...] são representados apenas um ou dois momentos que decidem o destino da vida humana e que determinam todo o seu caráter (Bakhtin, 1998, p. 238).

Nesse tipo de romance, não se tem mais o tempo do romance grego, pois ele deixa no homem uma marca profunda por toda a sua vida. Paralelamente, é um tempo de aventuras, de acontecimentos excepcionais e fora do comum regidos por uma lógica do acaso de um jeito diferente. Por exemplo, em *O Asno de Ouro*, após se transformar em asno, o personagem Lúcio é salvo pela deusa Ísis que lhe indica caminhos para retomar a forma humana. Dessa maneira, ela não surge ao acaso (como no romance grego), mas como guia que o conduzirá à purificação.

No cronotopo da metamorfose, as aventuras vividas pelo herói não terminam com a confirmação de sua identidade, mas conduzem à construção de um herói purificado e regenerado. Para tanto, é necessário que as aventuras sejam regidas pela série culpa-castigo-redenção-beatitude, conferindo à metamorfose um caráter individual, pois o quadrimônio acima é problema particular de cada homem. Isto nos aproxima da discussão sobre o herói em sua jornada, de Campbell (1995), como abordaremos no capítulo 4.

Segundo Bakhtin, seu estudo abordou apenas os grandes cronotopos, mas esses são inúmeros, por isso, a arte e a literatura são permeadas por valores “cronotópicos de diversos graus e dimensões” (Bakhtin, 1998, p. 349). No final de seu trabalho, ele afirma o significado temático dos cronotopos analisados: são os organizadores dos principais acontecimentos do romance, é neles que o enredo ganha corpo e se desenvolve.

Sublinha, ainda, a entrada do autor-criador e do ouvinte-leitor, salientando a estrutura dialógica dos cronotopos. Em relação ao primeiro, aponta a importância de

nos perguntarmos: “de que ponto espaço-temporal observa o autor os acontecimentos por ele representados”? (Bakhtin, 1998, p. 360) e toda a complexidade em torno de sua figura. Sobre o segundo, somente afirma que toda obra literária é dirigida a eles e, em muitos casos, antecipa suas possíveis reações.

Essa discussão, até aqui delineada, objetiva pensar a importância do espaço na literatura e suas aplicações e ocorrências nas obras literárias. Assim, cotejamos o espaço para além da função de mera contextualização da obra, observando que, muitas vezes, estabelece com os personagens e os nós do enredo uma interação indissociável, capaz de influenciar pensamentos, emoções e atitudes, analisando ainda a interação tempo-espacial.

Procuraremos, a partir de agora, tendo por horizonte as considerações apresentadas, traçar, ao longo deste capítulo, algumas das possíveis trilhas de leitura de *Uma Viagem à Índia* sob a perspectiva dos espaços, trajetos e cronotopos encontrados na obra de Tavares. Para tal, a partir das discussões estabelecidas, tomaremos como diretrizes categorias que chamaremos de cronotopos das zonas de viagem.

Este tipo de cronotopos inclui a zona emissora, representada por Lisboa, dividida em pré-viagem e pós-viagem. Além disso, consideraremos as zonas de trânsito, que abrangem o voo Lisboa-Londres, Londres, Paris, Alemanha, Viena, Praga e Índia, com as seis últimas se caracterizando também por zonas de chegada e partida, devido aos acontecimentos e ao tempo dedicado pelo personagem em cada uma delas. Por fim, examinaremos a zona de chegada principal, a Índia, o trampolim para o início da viagem de volta a Portugal.

3.2 Cronotopos do deslocamento de ida: Lisboa, Voo Lisboa-Londres, Londres, Paris, Alemanha, Viena, Praga, Índia

Não é novidade que a partida para ambas as viagens: a de Vasco da Gama, em Camões, e a de Bloom, em Tavares, ocorre no mesmo lugar: Lisboa. Essa escolha nada aleatória ou gratuita de uma cidade portuária já revela Portugal firmado como um local de partida dos homens.

Assim, não estamos diante de um ponto de partida qualquer. Há toda a história da nação portuguesa, ponto de partida de Lisboa. O tecer mítico e o desenrolar simbólico que as narrativas dos séculos XVI e XXI, cada qual a seu modo, simbolizam,

nos levam a revisitar a cidade, levando em conta o contraste entre passado/presente, de acordo com o enredo oferecido por cada obra.

De qualquer forma, vale lembrar do mito de que Lisboa teria sido fundada por Ulisses, em meio a sua viagem de retorno à Ítaca, logo após a guerra de Troia. Apesar de tal história se constituir em um mito, visto que Ulisses é um personagem homérico, reza a lenda que ele deu seu nome à cidade. Tal história se popularizou em Portugal e alcançou também páginas de escritores como Fernando Pessoa, em *Mensagem* (1934), que comenta no poema “Ulisses” a fundação mítica de Portugal pelo personagem da *Odisseia*.

No entanto, no período do Classicismo português, muitos autores relembrou o mito fundacional para enaltecer as glórias marítimas lusas, associando a imagem dos portugueses a do destemido herói. Em *Os Lusíadas*, Ulisses é exortado no canto VIII, quando Paulo Gama, já na Índia, explica ao mouro Catual o significado histórico das bandeiras presentes nas embarcações portuguesas.

Ulisses é, o que faz santa casa
À Deusa que lhe dá língua facunda
Que, se lá na Ásia Troia insigne abrasa,
Cá na Europa Lisboa ingente funda
(Camões, 2013, p. 281).

A referência a Ulisses no contexto em que Paulo da Gama está longe de casa, da terra portuguesa, remonta à temática do *nóstos*, pois a história de herói homérico, em a *Odisseia*, é um relato do *nóstos*, ou seja, a vontade de retorno para a casa após uma guerra e a conquista. Então, associar Ulisses a Lisboa e aos viajantes, é colocar em evidência, mais do que a viagem de descoberta, a vontade de retorno para casa e para o lar. Enfim, Lisboa não é apenas o ponto de partida, é a casa e a esperança do reencontro após a aventura terminada.

Contemporaneamente, entre os escritores portugueses, é Teolinda Gersão quem retoma o mito, em *A cidade de Ulisses* (2017). No livro tem-se que:

Segundo a lenda, Ulisses dera a Lisboa o seu nome, Uliseum, transformado depois em Olisipo através de uma etimologia improvável [...] O que dava à cidade um estatuto singular, uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada, portanto, pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas (Gersão, 2017, p. 43).

Na obra de Gersão (2017), os dois protagonistas tentam criar uma exposição sobre a cidade de Lisboa e, enquanto mantém um relacionamento amoroso tal qual

Penélope e Ulisses, buscam, no mito, uma direção para a montagem da exposição constatando que:

Ulisses parte para a guerra e para o mar, deixando para trás a mulher e um filho. Ao longo dos séculos também nós [portugueses] vivemos essa história de mulheres esperando, sozinhas, e de filhos crescendo sem pai. Foi assim nas cruzadas, nos Descobrimentos, na guerra colonial, na emigração, até ao século XX (Gersão, 2011, p. 39-40).

Essa citação apresenta o ponto de vista daqueles que esperam, das mulheres solitárias e dos filhos crescendo sem a presença paterna. No entanto, é válido considerar também a perspectiva daqueles que partem e sua vontade de retornar. Assim, como comentamos acima, associar a figura de Ulisses aos viajantes marinheiros é também tratar do desejo de retornar ao lar e às famílias, tendo em vista a empreitada do herói até seu regresso à Ítaca.

Nesta ótica, no excerto acima, a história de Ulisses é posta ao lado da nação portuguesa, no que concerne à partida do lar, ainda que para alcançar grandes feitos. Ratifica também a saída realizada sempre por homens, enquanto às mulheres cabiam a espera e a vida do lar.

Por ora, o intuito é notar que a figura de Ulisses permeia o imaginário português a partir desse mito fundacional, e que a figura do herói da *Odisséia* é lembrada e associada à bravura do povo que primeiro chegou ao Oriente.

Destarte, cá estamos no nosso ponto de partida – Lisboa. Em viagem estão Bloom e Gama, ambos em direção ao Oriente. Cabe agora indicar o percurso e analisar os trajetos, apontando os grandes cronotopos da obra tavariana.

Iniciemos, então, por um endereço; Portugal, Lisboa, Rua Actor Isidoro, n.º 31, 1º direito, local de onde Bloom afirma ter partido, provavelmente sua residência na cidade. Fato apresentado no canto III. Na busca pelo endereço, o encontramos no famoso bairro dos artistas, assim descrito por nosso protagonista:

É um bairro simpático,
Com uma mercearia em cada esquina,
Mesmo estando no centro da cidade, barulhenta
E com fumos de carros,
Se tens laranjas e maçãs na tua rua
Então estás praticamente no campo
(Tavares, 2010, p. 122).

Bloom destaca ainda a localização do bairro, pois “dois lados dão para a terra, dois lados para o mar” (Tavares, 2010, p. 122). O ano da partida é 2003, o que se confirma não apenas nas páginas que introduzem os cantos, mas também no canto

IV quando o narrador da história, se referindo ao início da viagem, afirma “estamos em 2003” (Tavares, 2010, p. 189). A data da partida se encontra no canto V, 8 de julho, de forma que Bloom, um habitante desse dia preciso, parte séculos depois na mesma data que Vasco da Gama saiu em viagem.

O cenário da despedida no livro de Tavares se concretiza no aeroporto, uma zona de embarques e desembarques que, tendo o avião como forma de locomoção, dá celeridade às viagens, em comparação, por exemplo, às navegações. Esse meio de transporte trouxe consigo uma nova dinâmica de deslocamento, encurtando distâncias e aumentando a acessibilidade a diferentes destinos. A indústria do turismo e as companhias aéreas aproveitaram essa mudança, desenvolvendo um mercado turístico globalizado e facilitando o fluxo de pessoas ao redor do mundo. Contrastando muito com a época das navegações, em que se viajava para explorar, sendo necessário enfrentar os perigos de alto mar em longos períodos de tempo.

Podemos também associar o aeroporto ao cronotopo de crise e mudança, descrito por Bakhtin (1998), devido à sua natureza se pautar na ideia de transição e movimento. Nele, ocorrem despedidas e reencontros, caracterizando momentos diferentes na vida de cada indivíduo. A incerteza, a indecisão e a possibilidade de outros encontros também contribuem para criar uma atmosfera carregada de valor emocional, e esses são fatores que influenciam as experiências vividas nesse espaço, tornando-o propício a reflexões. Além disso, ele pode se configurar como um ponto central em que se pode dar início às transformações pessoais.

Na despedida de Bloom, não é o povo português que está a acenar, saudando o início da sua viagem, mas sim a sua mãe que chega ao aeroporto chorando. Assim, no canto IV, tem-se a descrição da cena:

Porém, mesmo antes da minha partida surgiu
A minha mãe, no aeroporto, a chorar.
Perdera o marido e agora o filho partia,
Com escala em Londres, para a Índia
(Tavares, 2010, p. 193).

Mais uma vez, é uma mulher que chora a partida de um homem, e essa mulher, a mãe, chora por dois motivos: a perda do marido motivada pela tragédia familiar executada pelo próprio filho, e o afastamento deste, que agora se dirige à Índia. No desenrolar do encontro, num gesto de individualidade, Bloom sobe rapidamente as escadas de embarque sem sequer levantar os olhos para os olhos da mãe “para não ver quem lá em baixo ficava e sofria” (Tavares, 2010, p. 195).

As escadas, nesse contexto, assumem um significado simbólico importante. Elas representam o limiar entre o espaço da mãe, lá embaixo, que sofre com a partida do filho, e o espaço de partida de Bloom em direção à Índia. Essa passagem pelas escadas é como atravessar o degrau entre dois mundos, dois estados emocionais. Para Bloom, subir as escadas é uma decisão que poderá mudar sua existência, e esse momento carrega um valor emocional intenso, de forma que também podemos associar as escadas ao cronotopo de crise e mudança, o da soleira, neste caso, denotando, junto ao seu significado metafórico, o momento da escolha de Bloom em partir em busca de renovação.

É interessante notar que o desejo de regresso a Lisboa, acompanha o personagem desde antes de sua partida. Em algumas passagens fica nítido que Bloom se expressa de forma afetuosa no que diz respeito à cidade, mantendo, assim, o desejo de retorno: “Pela janela efêmera que o avião sustenta no ar, espreita para a excelente Lisboa” (Tavares, 2010, p. 204). E no momento que tem com a mãe no aeroporto afirma: “Mas voltarei, mãe; e voltarei sábio e limpo” (Tavares, 2010, p. 122). Em outro ponto da narrativa diz ainda: “Gostava de um dia regressar a Lisboa, claro, mas já com a alegria reencontrada e com uma mulher” (Tavares, 2010, p. 122).

Logo se vê pelas falas de Bloom, citadas acima, que a viagem adquire tons de purificação, de ir até o Oriente para benefício próprio, ratificando o individualismo e deixando de lado a viagem que se fez em prol da nação portuguesa. É como se Bloom fosse até o Oriente em busca do elixir, daquilo que seria seu remédio, cura para seus problemas, ou, como afirma Christopher Vogler, “o verdadeiro elixir, que tudo cura, é a conquista de uma mudança interior” (1998, p. 144).

Assim, a motivação para a partida passa a ser extremamente pessoal, os fatores que a influenciam são: a morte da amada Mary planejada pelo pai e a morte do pai, efetuada pelo próprio Bloom, o que o torna um assassino. Há, com isso, a necessidade de fuga não apenas do país devido ao parricídio, mas a necessidade de deixar o aqui para buscar uma alegria no lá. E este lá é justamente o país que levou Portugal a se consolidar como potência do velho mundo, ou seja, é ainda para este lugar que o português do século XXI se dirige no desejo de obter algo a seu favor. O que ele encontrará lá abordaremos no cronotopo Índia.

Há, portanto, a formação típica do binômio fuga-busca que estrutura grande parte dos relatos tradicionais de viagem, pois aqueles que viajam querem escapar da

rotina e do “inferno” que os cercam, em direção a um “paraíso” concebido como o local de salvação ou de felicidade plena.

Foi em meados do século XIX, com o romantismo, que o tema da viagem pendeu para a subjetividade, numa guinada em busca de lugares distintos ou distantes, seja física ou simbolicamente, em virtude da necessidade de fuga da rotina imposta pela modernidade sufocante.

De acordo com Fois-Braga (2017), naquele momento do romantismo, a literatura de viagem voltou-se para as vontades particulares do viajante. As partidas dos viajantes românticos estavam relacionadas ao não suportar o mal-estar opressor de seus locais de residência. Nesse sentido, viajar era renovar-se enquanto sujeitos que almejavam se livrar da opressão que os cercava, em busca de

um contato mais feliz, prazeroso e original consigo mesmo, o que lhes permitiria retornar com o prazer renovado e com o cotidiano reencantado, abastecidos de uma energia libertadora e fresca que eles, os viajantes regressos, foram buscar longe de casa (Fois-Braga, 2017, p. 141).

Dialogando com *A jornada do herói*, de Campbell, a viagem assume conotações ritualísticas e míticas. Se tomarmos o viajante como herói, a motivação para a partida seria um chamado, que, no final das aventuras, proporcionaria modificações à sua vida, por isso, a literatura de viagem poderia ser vista também como de formação, pois o viajante pensa estar desenvolvendo aprendizados capazes de transformá-lo, fazendo-o reencontrar seu lugar no mundo.

Contudo, a transformação experimentada só ocorre graças “a alteridade do visitado que se impõe com sua força de real-imprevisto e reposiciona o viajante em determinados valores” (Fois-Braga, 2017, p. 141). Assim, não se pode esquecer que, à luz da jornada do herói, a viagem é sempre circular, o retorno é garantido, fazendo com que o reingresso ao local de onde se partiu deva ocorrer já com o elixir. De tal forma que o desfecho da viagem aponta para um final feliz e satisfatório, pois, ao longo do percurso, as aprendizagens se fizeram essenciais para o retorno em paz consigo, ou seja, para a posse do elixir.

Observa-se, a partir das considerações apresentadas, a viagem de Bloom atrelada à fuga-busca, e o que ele procura é uma transformação em si mesmo, uma ressignificação de sua existência, proporcionada pelo processo de deslocamento, quando de sua volta ao lar. Todavia, não se pode assumir apenas o aspecto positivo do deslocamento, como se esse levasse o herói à superação ou ascensão. É preciso

considerar aqueles sujeitos que não retornam e até mesmo os aspectos negativos que resultam em descobertas sombrias, muitas vezes contribuindo para a não harmonização entre mundo e viajante.

Portanto, o final da viagem também pode se revelar em queda, afinal, não ser a mesma pessoa que partiu não significa ser uma pessoa melhor – tema a ser discutido posteriormente, quando apresentarmos o *nóstos* de Bloom e as questões relativas ao *bildungsromans*.

Já cientes do regresso, atenhamo-nos novamente à partida de Lisboa, de onde Bloom não parte feliz, pois sua tragédia o acompanha. O tédio que sente em relação a sua vida embarca com ele no avião que pousará no seu próximo destino: Londres.

Antes de o avião levantar voo, Bloom lembra-se de uma velha tão pujante que “não poderia estar menos acompanhada do que por deuses” (Tavares, 2010, p. 203) e os seus dizeres “Os cães têm maior aptidão para a amizade/ Que a maior parte dos homens” (Tavares, 2010, p. 203), um prenúncio ou metáfora dos vínculos de Bloom quando de sua estada em Londres, Índia e mesmo de toda a sua viagem, como veremos mais adiante.

Enquanto Bloom ainda está na primeira etapa de sua viagem, essa lembrança que o assalta nos remete a cenas da *Odisseia*, mais especificamente ao *nóstos* de Ulisses. Após enfrentar inúmeras aventuras e provações ao longo de muitos anos, Ulisses finalmente retorna, disfarçado de mendigo, à sua terra natal. Ao chegar, Penélope, sua esposa, dá a ordem para a velha serva lavar os pés do estranho, um gesto tradicional de hospitalidade nas antigas histórias. Cumprindo a ordem, a escrava começa a lavar os pés do mendigo desconhecido. No entanto, ao tocar em uma cicatriz, a velha Euricleia, ama de Ulisses, percebe que aquele mendigo é, na verdade, o seu tão esperado senhor. Esse reconhecimento é um testemunho não apenas de sua perspicácia, mas também do vínculo especial entre ambos.

Outra cena trata do reencontro entre Ulisses e Argos. Quando regressa a casa, o herói encontra, na soleira da porta, seu fiel cão, Argos. Embora envelhecido e fraco, o animal reconhece seu amado dono. Emocionado, Ulisses o acolhe em seus braços, abraçando-o cheio de afeto, mesmo com a fragilidade do animal. Nesse momento, Argos parte deste mundo, como se estivesse aguardando somente o reencontro com seu dono.

A fidelidade de Argos e o reconhecimento de Euricleia destacam-se como dois pilares de amor e lealdade na vida de Ulisses. Ambos personagens desempenham

papéis fundamentais em sua história porque o esperam lealmente durante os anos de afastamento e o acolhem em seu regresso. Por meio do cão e da ama, Ulisses encontra conforto e a confirmação de sua verdadeira identidade.

A memória da figura da velha, logo no momento da partida de Bloom, chama atenção nos faz lembrar também do Velho do Restelo, que, em *Os Lusíadas*, surge na praia, quando as embarcações estão a zarpar. O velho levanta a voz para fazer oposição à viagem, condenando-a, pela justificativa de se basear na busca de poder, dinheiro e fama.

Assim, o episódio do “Velho do Restelo” (canto IV, estrofes 94 -104) aponta a ida para as Índias como uma aventura desnecessária, na qual se enfrentaria perigos desconhecidos, deixando as demandas urgentes de seu país. A fala demonstra preocupação com as possíveis consequências da viagem e até mesmo antevê um futuro sombrio para a pátria, advindo da ambição expansionista.

O desconhecimento da rota e a incerteza do que estava por vir ecoam na fala do velho “que perigos, que mortes lhe destinas?” (Camões, 2013, p. 172). A ambição do português que partia poderia levar Portugal ao abandono. Mais adiante, ele amaldiçoa aquele que inventou a primeira nau, pois esta incita o desejo de descobertas e fama, representativas da glória movida pela vaidade.

Os Lusíadas descreve o episódio como a consciência crítica de Camões em face de sua obra. As estrofes que correspondem à fala do ancião fazem um contraponto à glorificação das navegações, ao mesmo tempo que apontam para o pessimismo e o insucesso dessa aventura.

No mais, cabe ressaltar essas duas figuras (a velha e o velho) que nos evocam o momento da partida. Enquanto o episódio do Velho do Restelo se situa no final do canto IV, em *Uma Viagem à Índia*, a figura da velha surge na primeira estrofe do canto V.

Nota-se, no discurso de ambos, um tom sombrio e, talvez, de alerta para o que virá no decurso da viagem. Enquanto O Velho do Restelo destaca o empreendimento com preocupação em relação ao futuro da nação, os dizeres da velha carregam uma espécie de aviso: Bloom deveria ficar atento às suas amigas e à forma de se relacionar, pois isso ditaria os acontecimentos. A velha questiona, inclusive, se o personagem estaria apto à amizade, dado seu histórico pregresso.

Em retrospectiva à fala da velha, conjectura-se que da relação entre cães e homens associam-se adjetivos positivos: confiança e lealdade, por exemplo. Já da

relação entre homens, na maioria das vezes, pode-se depreender embates e cobiça. Assim, resta-nos observar os relacionamentos de Bloom ao longo da viagem, seu modo de agir e interagir com o próximo.

Ademais, o valor simbólico das figuras anciãs associa-se à sabedoria, à autoridade de quem acumula experiências, com um “saber só de experiências feito” (Camões, 2013, p. 171) transmite uma mensagem. Suas falas, cada qual em seu contexto, assemelham-se a oráculos: exprimem pessimismo e estão imbuídas de presságios.

Mesmo que o discurso do Velho ofereça motivos plausíveis para a desistência da expedição das naus, as embarcações seguem mar adentro e retornam vitoriosas a Portugal. Contudo, do ponto de vista histórico, do império ultramarino, restou apenas a exaltação épica de Camões que, escrevendo já com distanciamento de anos, não deixou de observar que a ambição desmedida pode levar à decadência.

É certo que Portugal se beneficiou da descoberta do caminho marítimo, extraindo grandes riquezas da Índia. Entretanto, conforme Chaudhuri (1998), com o surgimento das Companhias Inglesa (1599) e Holandesa (1602) das Índias Orientais, a concorrência comercial e militar foi bastante desfavorável aos portugueses. Isso provocou a perda gradual e contínua de muitas colônias e feitorias estabelecidas no período anterior à chegada nas Índias, o que impulsionou o declínio luso.

Já a reflexão acerca da fala da velha atravessa a questão individual, pois a história de um único homem que parte desacompanhado de sua terra natal aponta para a fragilidade de suas relações.

Nessa ótica, tem-se o individualismo de Bloom, que percorre a narrativa pensando apenas em si próprio e no seu autobenefício. Logo, todos os seus relacionamentos serão uma forma de usufruir e desfrutar do Outro, sem reciprocidade. Por esse motivo, Bloom é um homem sem aptidão para amizades. O seu individualismo na empreitada da sua viagem culminará no seu retorno solitário, sem ter alcançado seus objetivos (mulher e sabedoria). A sua volta não revelará sua ascensão, e sim uma decadência maior que aquela na qual se encontrava, devido aos acontecimentos abordados ao longo dos demais cronotopos.

É ainda durante o voo que Bloom, em pleno ar, lembra-se de já ter visto uma tempestade no mar, e um turbilhão de pensamentos tal qual uma tempestade inundado. Mais uma vez, na ótica comparativa aqui abordada entre os textos de Camões e Tavares, a viagem aérea nos convida a refletir sobre a relação entre os deslocamentos

realizados pelo mar e pelo ar, bem como a distinção entre a imersão visual proporcionada pelo mar e a perspectiva aérea.

O mar, tradicionalmente, é um espaço que convida ao mergulho, à imersão total, onde o viajante se encontra rodeado por uma vista horizontal, em contato direto com a água salgada e sua imensidão. No entanto, ao adotar a perspectiva aérea proporcionada pelo avião, ocorre uma mudança de paradigma. A visão de cima oferece uma nova forma de apreender o mundo, destacando a distância vertical entre o mar e a cidade de Lisboa.

Essa alteração na perspectiva traz implicações não apenas no âmbito visual, mas também nas sensações e percepções corporais. Enquanto o corpo do marinheiro está ativamente envolvido na experiência, movendo-se e interagindo com o ambiente (porque, muitas vezes, está em pé na proa/convés), o corpo de quem viaja de avião é encapsulado e inerte, confinado a uma cadeira pequena. Essa dicotomia entre movimento e imobilidade ressalta as diferenças entre as vivências desses dois modos de viajar.

Bloom reflete também sobre a amizade e afirma: “em muitos homens, a amizade é processo que não funciona”. Em seguida, “ainda em voo, torna-se melancólico até os ossos” (Tavares, 2010, p. 215), essas citações já indicam o sentimento de solidão que o acompanhava no momento de sua partida.

Partindo, assim, melancólico e com a lembrança da tempestade, é curioso notar que, ao seu lado no avião, acorda sobressaltado um velho que o assusta:

Acorda, entretanto, sobressaltado, o velho de boca negra,
dentes amarelos, que dormia no avião
ao lado de Bloom. Bloom pensa em animais pendurados
pelo pescoço, numa corda que sai pela janela de uma família distraída.
Pensa em crianças que brincam na rua
e na televisão que anuncia uma tempestade
que mudará o essencial.
O mundo é violento, mas só a cara do velho assusta Bloom
(Tavares, 2010, p. 217).

Em um paralelismo que corresponde à estrofe (39) do mesmo canto (V), o texto nos leva à representação do Gigante Adamastor, episódio de *Os Lusíadas*, narrado por Gama ao rei de Melinde, ocorrido no momento em que a frota passava pelo temido Cabo da Boa Esperança, em África.

Não acabava, quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura;

O rosto carregado, a barba esqualida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena e pálida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos;
(Camões, 2013, p. 189).

Não é menos importante apontar que, apesar da analogia ocorrer no mesmo ponto do texto, em *Uma Viagem à Índia*, a imagem que nos remete ao Gigante Adamastor está no princípio da viagem, no deslocamento inicial. Já em *Os Lusíadas*, as embarcações estão no meio da rota, tendo passado por algumas ilhas e pela Angra de Santa Helena quando alcançam o Cabo da Boa Esperança, personificado em Gigante Adamastor.

Neste conhecido episódio, os tripulantes têm de lidar com a ira de Adamastor que esbraveja infortúnios “E da primeira armada que passagem/ Fizer por estas ondas insofridas/ Eu farei de improviso tal castigo, Que seja mor o dano que o perigo” (Camões, 2013, p. 190).

Analisando o discurso de Adamastor, Viera (1987) afirma que há nele nuances proféticas quando se refere a naufrágios, perdições e má sorte: “Se é verdade o que o meu juízo alcança, Naufrágios, perdições de toda sorte, Que o menor mal de todos seja a morte” (Camões, 2013, p. 191). Essa passagem se refere ao desaparecimento de Bartolomeu Dias, desbravador que primeiro chegou ao Cabo das Tormentas e desapareceu durante uma tempestade. Já o caráter de agouro conferido à fala do Cabo vale-se da prosopopeia para avisar que aqueles que por ali passarem na aventura ultramarina, pautada pela ambição da descoberta, encontrarão tormentas desmedidas.

No mais, Viera ratifica que o gigante é, ao mesmo tempo, “a projeção do temor do futuro enquanto desconhecido, e do passado, enquanto resíduo de experiências traumáticas” (Vieira, 1987. p. 240), vide a consequência da história de amor pela deusa Tétis, que levou-o de titã a Cabo.

Assim, enquanto os portugueses ouvem ameaças e advertências vindas de Adamastor, que agita uma tempestade e os acusa de terem ultrapassado os limites impostos aos mortais, o velho ao lado de Bloom permanece em silêncio, gerando apenas susto. O seu acordar em sobressalto parece anunciar a “tempestade” e o “mar bravio” que o personagem encontrará em seu percurso.

Esse “novo” velho não precisa falar para que Bloom se inquiete, seus pensamentos dão conta disso, lembrando de seu flagelo familiar e das imagens da

estrofe: “Bloom pensa em animais pendurados/ pelo pescoço, numa corda que sai pela janela de uma família distraída [...] e na televisão que anuncia uma tempestade que mudará o essencial” (Tavares, 2010, p. 40). Tais imagens trazem perturbações e obscuridade à cena; ao mesmo tempo, remetem à tragédia do lar, talvez por extensão, ao próprio drama familiar, que desorganizou as relações.

A tempestade, por definição: “agitação violenta do ar acompanhada geralmente de chuva e trovões”¹⁹, pode se associar à fúria de Adamastor e à imagem do sobressalto. Ao mesmo tempo, também contrasta com o silêncio do velho, que não precisa falar para gerar medo. Afinal, é apenas um desconhecido, presente no mesmo voo de Bloom, e o desconhecido amedronta.

Por fim, assim como “desfez-se a nuvem negra” (Camões, 2013, p. 197) e as naus seguiram viagem, esse velho não aparece mais, e logo Bloom está em sua primeira parada, Londres.

“Eis agora Bloom na primeira etapa da sua viagem à Índia, em Londres, só e sem dinheiro e sem ninguém conhecer” (Tavares, 2010, p. 40). O que foi procurar em Londres, o nosso herói? Amizade ou “outra coisa”, como questiona o narrador da epopeia, que ao nos apresentar os pensamentos de Bloom, afirma: “talvez um meio de lá [Índia] já chegar seja a amizade” (Tavares, 2010, p. 43, grifo nosso). E é desse ponto, no canto I, estrofe 45, que a narrativa da viagem espacial se desenrola, *in media res*, em tradução, no meio da ação, recurso característico do modelo clássico da epopeia.

Em terras londrinas, três homens aproximam-se de Bloom que, ignorando sua aparência estranha, decidem almoçar com eles. Em conversa, o personagem afirma estar de passagem, em busca de coisas belas que lhe restaurem a saúde. Não tardou para que oferecessem hospedagem a Bloom, e este “em fuga e sem apoio em Londres, cidade onde o chão não tem chão para estrangeiros, não teve alternativa: aceitou o convite” (Tavares, 2010, p. 45). Todavia, a aparição, ao acaso, daqueles homens, grandes no tamanho, mas mínimos na cabeça, fez com que a agilidade mental de Bloom fosse redobrada e com cautela assegurou-se de que deveria “esconder a inteligência como se esconde um objeto”. Como afirmou Camões e reafirmou Tavares: “Ser leão entre ovelhas é fraqueza” (Tavares, 2010, p. 49).

¹⁹ DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Verbetes: tempestade. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/viagem>. Acesso em: 13 de abr. de 2023.

Logo, a tensão do encontro aumenta, quando o pai dos três homens, um velho senhor, junta-se aos filhos e, assim, começam a planejar o roubo da mala de Bloom, descrita pelo narrador como “preciosa”. Dessa forma, Bloom estava em risco, já que esses homens pensavam em “quem sabe, matá-lo” (Tavares, 2010, p. 56).

Tão espontânea foi a astúcia de Bloom que, percebendo o perigo na aparente bondade daqueles que lhe ofertaram hospedagem, decidiu atacar primeiro, desferindo brutalmente o primeiro soco, que de imediato, fez com que um deles ficasse com a face destruída.

No entanto, “derrubar um de entre quatro significa não derrubar três” (Tavares, 2010, p. 57), mas como se acometido por uma força descomunal, aplicando um soco em cada homem que restara, faz com que eles se acovardassem, recuando do plano inicial.

Não satisfeito com a situação, Bloom parte novamente em direção aos homens que, àquela altura, já estavam em fuga e consegue apanhar o pai que é “espancado pormenorizadamente” (Tavares, 2010, p. 58). Como se não bastasse a drástica cena, um dos filhos, na tentativa de acertar uma pedra em nosso herói, acaba por acertar em cheio a cabeça do velho pai. Em meio à tamanha confusão, aqueles homens dali fogem amedrontados. Todavia, em seguida já pensavam em vingança, contratando Thom C.

Em Londres, então, “ponto de passagem para quem, como ele, queria esquecer e aprender” (Tavares, 2010, p. 60), Bloom encontra com Thom C, com quem ingenuamente simpatiza e pede informação sobre algum “sítio cujos hábitos fossem sedutores” (Tavares, 2010, p. 50). Tal fato nos remete ao espaço constituído como uma forma de heterotopia, como nos lembra Foucault (2009), ao tratar dos bordéis. O atual desconhecido logo se predispõe a ajudar, já como parte do plano, que constituía em levar Bloom a um apartamento nos subúrbios da cidade, onde os três homens aguardavam para dar cabo de sua vida.

Assim, persuadindo Bloom a acompanhá-lo até a casa de uma prima repleta de erotismo, Thom C. dá andamento ao plano. A aparição da mulher, de nome Maria E., logo no início do canto II, transporta Bloom para a melhor região de Londres, pois ali só se concentrava na beleza da moça, que contrastava com a fumaça saída das fábricas.

A pequena biblioteca de Maria fez Bloom desviar por instantes seus pensamentos sensuais. Todavia, ao verificar a temática dos livros - gastronomia -

perdeu o interesse. A noite adentra e Maria faz o convite para que durmam no prédio, num apartamento ao lado, local em que se encontravam os inimigos.

Assim, Bloom estava prestes a entrar naquele recinto, “quando qualquer coisa semelhante a um pensamento o fez desviar do minúsculo trajecto pré-estabelecido. Começou a descer um a um os degraus das escadas do prédio” (Tavares, 2010, p. 75). Da janela do apartamento, os inimigos acompanhavam seus passos, e ao o avistarem ao lado de um policial, que como por milagre aparecera nas escadas, pensaram que Bloom teria descoberto a armadilha e estava denunciando-os. Por isso, todos fugiram pelas escadas de serviço, deixando Bloom estupefato com o que via.

Nosso protagonista instalou-se, em seguida, em uma pensão de baixo custo, cuja aparência hostil e pobre contrastavam com a imagem de sofisticada associada a Londres. Nesse cenário, ele sonha estar na capital francesa. “Paris era uma festa, e, no entanto, as pessoas estavam felizes” (Tavares, 2010, p. 93), era para lá que se dirigiria.

Neste momento, torna-se evidente o diálogo com o texto póstumo de Ernest Hemingway, intitulado *Paris é uma festa*, publicado em 1964. Essa obra apresenta as memórias do renomado escritor americano durante sua estada na capital francesa. Durante esse período, ocorreu uma efervescência cultural marcada pela presença de inúmeros artistas, poetas, escritores e intelectuais que escolheram a Cidade Luz como seu lar, onde se reuniam, colaboravam de maneira recíproca e intercambiavam ideias acerca de suas criações artísticas. Paris é retratada como uma entidade viva, pulsante e de relevância significativa na formação não apenas de Hemingway, mas também de outros grandes nomes que despontaram a partir da década de 1920.

Retomando nossa discussão, é evidente a semelhança entre as duas histórias, a tavoriana e a camoniana, no canto I, no local de chegada: mesmo em rotas diferentes, cada personagem vivencia na sua primeira parada adversidades decorrentes do encontro com o Outro.

Enquanto, já em viagem pela costa africana, os portugueses se deparam com mouros na pequena ilha de Moçambique, Bloom está ainda na Europa. Sua incursão pelo continente europeu leva-o primeiramente à ilha britânica, país que à época de seu expansionismo, ainda nos anos de 1870, procurou apoderar-se de alguns territórios portugueses, como foi o caso da ilha de Bolama e regiões adjacentes ao continente africano.

Assim, em *Uma Viagem à Índia*, a experiência de Bloom em Londres foi um tanto conturbada: recebido por sujeitos que queriam roubá-lo, defendeu-se como pode. Em *Os Lusíadas*, os portugueses também precisaram se defender dos mouros, já que, logo depois de aportarem em solo moçambicano, recebem a visita do xeique, insatisfeito com o fato de os portugueses serem cristãos, não partilhando das mesmas convicções de seu povo.

Logo, o xeque ficou odioso em relação àquela gente estranha. No Olimpo, Baco, o opositor dos portugueses decide aproveitar-se do ódio do xeque e, disfarçado de sábio da ilha, convence o governante que aqueles homens oferecem perigo. Portanto, os mouros deveriam destruí-los com uma emboscada na surdina quando desembarcassem para buscar água ou pelas mãos do piloto.

A emboscada é malsucedida. Os portugueses saem vitoriosos do confronto com os mouros, que de súbito perdem a coragem diante da morte dos seus. Não satisfeita, a frota de Gama ainda destrói e incendeia o povoado. Apesar disso, restava ainda aos mouros o plano de instruir o piloto a desviar a rota, levando as embarcações a perigos destrutivos.

A intenção do piloto era aportar em Quíloa (litoral da Tanzânia), de domínio mouro, mas no plano mitológico, Vênus intervém a favor dos portugueses e desvia as naus. Decidido a acabar com os portugueses, o piloto convence Gama a ir até Mombaça (hoje cidade do Quênia). Ao chegarem, são recebidos com mensagens calorosas do Rei, mas encobertas de “veneno”, pois Baco novamente se disfarçou de mouro e avisou o Rei sobre os portugueses. Portanto, esse se preparava para enfrentar a armada de Gama.

Iniciado o canto II, Vênus, ajudada pelas Nereidas, impede a frota de entrar no porto de Mombaça. Os emissários do Rei e o falso piloto, julgando terem sido descobertos, põem-se em fuga. Neste momento, vendo fugir os mouros e o piloto, Vasco da Gama entende o que “ordenava a bruta gente” e faz uma prece a Deus para agradecer o livramento do perigo. Vênus comove-se e vai pedir a Júpiter proteção aos portugueses. Na sequência, Mercúrio é enviado e, em sonhos, indica a Vasco da Gama o caminho até Melinde, terra em que terá uma calorosa recepção.

Tanto Bloom quanto Gama são interpelados por sujeitos inicialmente amistosos, mas que escondem interesses perversos - sejam eles roubar ou impedir o avanço da frota. Entretanto, ambos enfrentam tais intempéries com ferocidade, haja

vista o ataque de Bloom aos quatro homens e a investida dos portugueses contra os mouros, em Moçambique.

Em seguida, o acovardamento e a fuga dos inimigos em ambas as histórias partem da concepção de demonstrar a superioridade do português. Gama tem o auxílio dos deuses, já Bloom age por instinto, como um homem que, sozinho, precisa se desvencilhar dos percalços de uma grande metrópole do século XXI.

Como a frota de Gama foi impedida de entrar em Mombaça, em *Os Lusíadas*, em *Uma Viagem à Índia*, há a tentativa de desvio de Bloom do apartamento onde a emboscada contra ele seria executada. E logo seus opositores fogem quando julgam terem sido descobertos, já que Bloom havia cruzado com o policial, lembrando-nos também da fuga acontecida em Camões. Em seguida, o sonho fecha a cena reforçando a intertextualidade entre as duas obras, pois enquanto Mercúrio indica o caminho até Melinde a Vasco da Gama, Bloom sonha que está em Paris. E para lá se dirige.

Bloom “foi então de barco, Londres – Paris” (Tavares, 2010, p. 95). Embora a opção pelo trem - um meio de transporte mais moderno e rápido - pareça mais conveniente, a decisão de Bloom pelo barco está associada ao desejo de vivenciar o trajeto de maneira mais contemplativa e tranquila, reforçando sua ideia de percorrer lentamente o caminho até a Índia.

Essa travessia é a única etapa em que ele se utiliza desse meio de transporte. Ao percorrer o Canal da Mancha, Bloom busca uma experiência mais conectada com a paisagem marítima. No entanto, é importante observar que ele não possui a condição de um verdadeiro navegante, mas sim a de um turista conduzido por um meio de transporte. Ao contrário dos marujos retratados em *Os Lusíadas*, ele não é responsável pela navegação, posicionando-se como um turista que desfruta da experiência de estar a bordo, sem estar diretamente envolvido na operação da embarcação.

A expectativa pela chegada na capital francesa era grande. Durante a viagem, dois homens disseram-lhe que “em Paris o amor é proporcional à realidade” (Tavares, 2010, p. 95). Ainda embarcado, pensou se dirigir a uma cidade que recebe bem os poetas; embora não o fosse, esperava encontrar um ambiente agradável. Enquanto conversava com colegas de viagem, confessou procurar mulher ou sabedoria. E de pronto escutou:

Se em Paris não as encontrares juntas,

responderam-lhe, pelo menos com uma delas
 te cruzarás. E uma pode levar-te à outra.
 claro que é menos provável
 uma mulher levar-te à sabedoria
 Que ao seu quarto, disseram a Bloom,
 (Tavares, 2010, p. 95).

Os versos tratam da objetificação da mulher e do menosprezo intelectual que a elas costumeiramente é relegado, mas também indicam um porvir. Revelam indícios de que encontrar uma companhia feminina em Paris não será tarefa difícil. A narrativa, então, prossegue e no canto II Bloom desembarca em Paris:

E foi num festivo domingo de Páscoa que Bloom
 entrou em Paris, um cais para a felicidade” (Tavares, 2010, p. 97).
 (Podes ser alegre durante três semanas, mas arranca à quarta)
 Eis pois que Bloom desembarca,
 Aperfeiçoada que está a habilidade para fazer amigos,
 Sorrindo em sintaxe de um francês quase perfeito,
 Respirando o ar e os objetos
 (Tavares, 2010, p. 97).

A data da chegada é bem demarcada – domingo de Páscoa, para os cristãos, a ressurreição de Jesus Cristo. Tal termo deriva do hebraico *Pessach*, que significa “passagem” e faz referência ao episódio da libertação do povo hebreu (israelitas antepassados dos judeus). Essa passagem ou travessia recorda o percurso dos hebreus depois de alcançarem a liberdade após um longo período de escravidão no Egito, como relata o livro bíblico do *Êxodo*.

Segundo o *Êxodo* (13:17-18), após a saída do Egito, os israelitas não tomaram a rota mais curta e lógica para a Terra Prometida - naquela época ainda conhecida como Canaã. O percurso escolhido foi o “O Caminho do Deserto do Mar Vermelho” e levou quarenta anos para ser percorrido. Os filhos de Israel se dirigiram ao sul, para o interior do deserto, longe do Egito. A escolha por um caminho mais longo e penoso levou em conta o desejo de evitar o arrependimento da caravana, além do tempo extra para preparar um exército na conquista de Canaã.

Bloom desembarca em Paris, onde permaneceria por apenas quatro semanas. Sua incursão pela Europa, que deveria levar dias, consome meses, atrasando sua chegada à Índia.

É na cidade descrita como perfeita – “Paris é perfeita” (Tavares, 2010, p. 97), que Bloom conhece Jean M. O encontro dos dois ocorre quando ambos se refugiam da chuva na marquise de uma loja no centro: “Também a proteger-se da chuva, ao seu lado, um homem simpático” (Tavares, 2010, p. 99), a quem Bloom se dirige numa

espécie de intimidade adquirida logo no primeiro instante: “Não sei se me entende, mas confio em si, por isso prossigo” (Tavares, 2010, p. 99) e então, além de relatar seu objetivo de chegar à Índia, resume ao desconhecido, toda sua trajetória até aquele ponto.

Fui mal recebido em Londres,
tentaram roubar-me os bens que em volume
excedem o organismo, o que inclui dinheiro, roupas,
a bela mala e alguns livros.
tive de os espancar utilizando a delicadeza possível
e alguns murros.
nunca consegui esquecer, mesmo em pleno confronto,
que não estava na minha cidade
em que podia lutar com um homem na minha língua,
o que muito facilita os movimentos
(Tavares, 2010, p. 100).

Deste encontro surge uma empatia mútua e ouvindo Bloom se enaltecer e elencar suas qualidades, o simpático parisiense oferece metade de seu guarda-chuva para abrigá-lo da chuva. A conversa deslancha, Bloom já trajado com roupas francesas e usando o idioma local, constata que havia sido bem recebido em Paris, por ela própria e pelo amigo que acabara de conhecer.

Jean M. se interessara pela história de Bloom e, por isso, quis saber mais sobre a sua viagem, infância e costumes, dizendo: “conta-me a tua história” (Tavares, 2010, p. 111). No início do canto III, Bloom satisfaz o desejo do amigo e narra sua vida, listando, antes de chegar ao motivo próprio da viagem, características de locais de que gosta na Europa, nos quais poderia encontrar alegrias transitórias, próprias da “fútil Europa” (Tavares, 2010, p. 118).

Desta maneira, aponta a Itália como a terra dos gatos em motocicletas, Roma com seu passado histórico e as máquinas que compõem o cenário contemporâneo. Viena, cidade monumental até nos preços. Grécia, o berço dos filósofos que ainda se atualizam. Veneza e sua impressionante extensão de água. Espanha, dona de uma sintaxe tão antiga quanto os acordos territoriais feitos ao longo dos séculos. Até que chega a Portugal, sobre o qual afirma: “não é grande nem é enorme mas é simpático, este país” (Tavares, 2010, p. 122).

Bloom avança na narrativa com a história das pessoas que amou, começando pela família, cita o avô John John Bloom, de quem teria herdado bom ouvido para a música e para o amor. Com a morte do avô, após uma querela familiar em relação à herança, o seu pai, John Bloom, assume os negócios da família.

A descrição do pai prossegue ao longo do canto III e revela características da personalidade do homem que brigou com os irmãos para ficar com a fortuna dos pais, fato indicativo do poder aquisitivo de sua família. Apesar de apresentar o pai como uma pessoa que trabalhou para aumentar a fortuna, Bloom também aponta, de forma irônica, os meios, nem sempre legais, para esse enriquecimento. Constrói, assim, um perfil do pai como forte e astuto, mas ao mesmo tempo desonesto, como afirma na estrofe 81: “Os Bloom são gente que por tradição avança: ligeiramente diabólicos, portanto” (Tavares, 2010, p. 142). Enquanto descreve seu progenitor, revela carregar um objeto que o pertenceu: “É o rádio do pai. Nunca funcionou. E agora está no bolso” (Tavares, 2010, p. 169).

Posteriormente, Bloom sintetiza para o amigo sua história de amor por Mary e seu trágico fim: “Eu amava uma mulher chamada Mary [...] e o meu próprio pai mandou matá-la” (Tavares, 2010, p. 155). A relação entre Bloom e Mary nos faz recordar do episódio de Inês de Castro, detalhado no capítulo 1, quando pormenorizamos a intertextualidade entre os textos de Tavares e Camões - que é o motivo próprio da viagem do personagem.

Mas Bloom precisava seguir viagem e, por isso, deveria partir de Paris. Com isso a narrativa dá um salto. No canto VI, o narrador rememora a cena da despedida entre ele e Jean M, o amigo “que lhe prometera amizade até ao fim dos espaços” (Tavares, 2010, p. 244).

Nesse ponto, há correspondências implícitas em *Uma Viagem à Índia* com a epopeia camoniana: assim como ocorre com Vasco da Gama, - convidado a narrar a história de Portugal ao rei de Melinde (África) - Bloom também é instigado a contar sua trajetória ao parisiense.

Se de um lado temos Bloom e a narrativa de sua vida, do outro temos Gama e a história de Portugal, também narrada ao longo dos cantos III e IV, de *Os Lusíadas*. A despedida dos portugueses de Melinde também traz a promessa de amizade do Rei que nenhum outro bem maior deseja “que dar a tais barões seu reino e estado” (Camões, 2013, p. 213).

A respeito dessa similitude, procuramos ler o plano individual em *Uma Viagem à Índia* se sobrepondo ao plano histórico de *Os Lusíadas*, ao mesmo tempo em que dele se vale para construir uma nova viagem.

Em mais um salto narrativo, Bloom “Entrara na Alemanha e pedira na loja uma planta tipicamente alemã” (Tavares, 2010, p. 230), sem detalhes de como chegou à

Alemanha, o narrador descreve a aquisição de uma planta e a forma como Bloom, com tranquilidade, percebia que “os dias na planta não se movem como os dias no homem” (Tavares, 2010, p. 231). Em uma referência cronológica, descobrimos o ano de sua viagem: “O homem que em 2003 olha para a planta poderá estar a ver uma planta do século passado” (Tavares, 2010, p. 231).

A estadia de Bloom na Alemanha resume-se a cinco estrofes e novamente ele prossegue: “Falemos, pois, do dia seguinte e avancemos: chegado na véspera a Viena (sim já em Viena) Bloom adoeceu” (Tavares, 2010, p. 232). A doença de Bloom assemelhava-se ao escorbuto, não tão estranha coincidência com a doença que acometeu parte dos navegantes portugueses que rumaram à Índia no século XVI.

Em Viena, Bloom consultou médicos, mas nenhum percebia a doença e após sete dias de cama, sentindo-se melhor, quis sair da capital da Áustria, pois “uma cidade tem a saúde que a nossa saúde tem. Nem mais um dia: meteu-se num comboio entrou em Praga” (Tavares, 2010, p. 234).

Em Praga, já mais disposto se encantou pela cidade “se apenas se deixa de estar doente quando se está feliz, Bloom deixara de estar doente” (Tavares, 2010, p. 234).

Agora, com Bloom na República Tcheca, eis que o narrador traz a seguinte constatação:

[...] Bloom havia decidido fazer uma viagem à Índia,
Mas, sensato, percebera que o importante era demorar
Muito tempo a chegar onde queria chegar
(Tavares, 2010, p. 234).

Destarte, antes de chegar a seu destino, é aconselhado a estar perto do mar, que agora na companhia de um velho sensato “pediu, pois uma história que se pudesse escutar ao mesmo tempo que se bebe um vinho tinto e viril” (Tavares, 2010, p. 259). O velho conta, então, a partir da estrofe 43 do canto VI, a história de mulheres, que chamadas de prostitutas pediram ajuda a alguns homens, na defesa da honra.

Juntaram-se, pois, doze protetores de prostitutas “exaltados violentamente pelo facto de alguém ter chamado prostitutas às doze prostitutas suas amigas” (Tavares, 2010, p. 263). Em resumo, doze homens duelaram com outros doze homens, que um a um haviam ofendido as doze mulheres, sendo esta a batalha dos doze contra doze, a qual “venceram os defensores das mulheres de longa biografia” (Tavares, 2010, p. 268).

No entanto, a história do velho é interrompida por uma grande tempestade. Os ventos tomam conta do cenário e diante daquela atribulação, Bloom viu-se conduzindo, como por instinto, um homem cego, enquanto pensava na Índia. A tempestade marcara para si o ponto final. “Estava pronto: partiria para a Índia” (Tavares, 2010, p. 277). Partiu, pois Bloom: “A viagem era longa [...] A Índia estava por horas. Longas horas (a nível de espaço), mas horas” (Tavares, 2010, p. 278).

Há, portanto, no canto VI, uma analogia ao episódio “Os Doze de Inglaterra”, narrado em *Os Lusíadas* por Fernão Veloso. Naquele momento da narrativa camoniana, a tropa já havia Saído de Melinde, estando em alto mar, quando um tripulante de nome Lionardo sugere que eles contem casos para se distraírem do sono e do cansaço.

O episódio relatado nas estrofes 43 a 69 aborda a história de doze cavaleiros que, zelando pela reputação de doze donzelas portuguesas, travam uma batalha com outros doze cavaleiros ingleses. Esse caso é considerado simbólico, uma vez que representa o cavalheirismo português, outra qualidade lusitana apresentada na obra de Camões .

Enfim, na estrofe 66, tem-se o desfecho da história com a vitória dos portugueses: “Co’os nossos fica a palma da vitória/ E as damas, vencedoras e com glória” (Camões, 2013, p. 235). Em seguida, a narrativa avança, o apito da embarcação toca, avisando a todos sobre o início da tempestade.

O responsável pela tempestade, Baco, alegara que os portugueses deveriam ser impedidos de alcançar seus objetivos, usando como argumento o risco de os humanos virarem deuses ou vice-versa. Apesar de Netuno não se posicionar contra ou a favor dos lusos, determina que Eolo solte os ventos; logo, a tempestade se desdobrará nas estrofes 70 a 91, cessando apenas com a intervenção de Vênus.

Em *Uma viagem à Índia*, Bloom ouve a história sobre os 12 cavalheiros. Há, desse modo, uma inversão no protagonismo, pois esse português não está a narrar, e sim a ouvir. Essa inversão não se limita apenas às personagens em si, mas também a uma inversão temática e simbólica. Enquanto *Os Lusíadas* exalta o cavalheirismo e o heroísmo dos portugueses, o enredo da obra de Tavares sobrepõe a história individual à história da nação.

Assim, os enredos caminham lado a lado, embora em contextos e regiões diferentes se correspondem no jogo intertextual. Porquanto, o fim da tempestade

marca para Bloom a necessidade de partida para a Índia, representando os percalços da viagem, traz também a imagem dos portugueses mirando a terra oriental.

Avistam a Índia Vasco da Gama e Bloom, em seus respectivos cantos VI, na mesma estrofe 92. Àquele momento, Vasco da Gama, de joelhos, agradece a Deus a ajuda prestada, pois chegaram à terra tão almejada: “Esta é por certo, a terra que buscais/ Da verdadeira Índia, que aparece” (Camões , 2013, p. 245). Já Bloom, no avião, observa a paisagem à sua frente e ouve: “estes montes são já a Índia” (Tavares, 2010, p. 278).

Bloom chega à Índia numa manhã clara, narrada no canto VI, estrofe 93: “Índia! Índia! Índia! Cheguei à Índia, Mary. Cheguei à Índia, pai”. (Tavares, 2010, p. 279). Ao chegar chora e ri “esqueceu a vida anterior e tem ainda vontade suficiente para enfrentar vários venenos” (Tavares, 2010, p. 281). Lá, rapidamente vai atrás de um amigo de Jean M., um indiano chamado Anish.

É na casa do amigo do parisiense que fica hospedado. Anish apresenta aspectos da Índia a Bloom, descrevendo hábitos e costumes de seu povo. Sem mais tardar, Bloom pede ao indiano que o leve até um sábio, afinal, estava no país para obter a sabedoria por meio da ajuda de um grande mestre. Os dois seguem para encontrá-lo – um velho de nome Shankra. Então, Bloom “em frente ao sábio disse: vim aprender” (Tavares, 2010, p. 309).

O encontro com o mestre acontece de forma pacífica, no canto VII, e Bloom expõe a ele parte de sua viagem: “Parti de Lisboa, e atravessei cidades que falavam língua usadas desde há muitos séculos” (Tavares, 2010, p. 309), e o seu histórico de vida, que o levava ali: “a minha amada foi morta pelo meu pai, e eu matei-o. Trago pois um inferno explícito e localizado” (Tavares, 2010, p. 310).

Shankra ouvia as histórias de Bloom, percebendo-o como um homem forte e violento, que ansiava demasiado pela sabedoria, em vez de a querer calmamente: “Quer a sabedoria através do movimento, em vez de esperar por ela” (Tavares, 2010, p. 340).

Os companheiros do sábio não gostaram de Bloom e o tomaram como uma ameaça, considerando ser sua intenção roubar a sabedoria do velho, e, conseqüentemente, livros valiosos. Aconselharam ao mestre que se livrasse do estrangeiro: “Bloom vem da Europa para colher daqui as melhores flores. Não o permitas, sábio Shankra, livra-te dele” (Tavares, 2010, p. 342).

Bloom, bibliófilo dos olhos aos dedos, era “capaz de assaltar um país à mão armada só para entrar na sua biblioteca privada” (Tavares, 2010, p. 344). Mas, num primeiro momento, apenas almejou uma edição antiga do *Mahabarata*, épico clássico indiano, pois acreditava que “a edição antiga de um livro sensato era duplamente sensata” (Tavares, 2010, p. 344). *Mahabarata* é um dos maiores épicos da Índia, de Krishna Dvapayana Vyasa, figura central de devoção na maioria das tradições hinduístas. Este livro estabelece os métodos de desenvolvimento espirituais conhecidos como *karma*, *jñana* e *bhakti*, amplamente adotados pelo hinduísmo moderno. Com a edição de Mahabarata, Bloom poderia alcançar, pela leitura, a sabedoria.

Há entre Bloom e Shankra cobiça mútua, pois o velho vê, na pequena mala, dois livros clássicos da velha Europa: *Cartas a Lucílio*, de Sêneca e *O teatro completo*, de Sófocles, ambos em edição rara, e logo propôs a Bloom, a edição do *Mahabarata* em troca dos dois livros europeus.

Contudo, o plano não era concretizar a troca, e sim roubar a mala e os livros de Bloom. Para tanto, o sábio sugere que ele passe mais alguns dias na Índia, tempo necessário para seus discípulos efetuarem o roubo da mala, o que, de fato, acontece: “Ameaçado por duas facas concretas, Bloom foi obrigado a passar a sua mala” (Tavares, 2010, p. 357), além da mala uma quantia de dinheiro que portava.

No final do canto VIII, o narrador examina os fatos:

Os místicos discípulos do místico Shankra,
Que Bloom tinha vindo de longe visitar
Para aprender assuntos da invisibilidade,
Levaram-lhe então, à luza clara e visível,
Coisa inequivocamente materiais,
(Tavares, 2010, p. 358).

Mas ainda não chegara ao fim a estada de Bloom no Oriente: após ter sido roubado, regressa à casa de Anish, recebendo a notícia de que os capangas do mestre querem matá-lo. Sem muito temer, mostra ao indiano que havia furtado o *Mahabarata* e um cordão de ouro da casa de Shankra. Pede, então, a Anish que vá dizer ao sábio que só lhe devolveria o cordão de ouro, se ele devolvesse seus livros.

Shankra preferiu recuperar o ouro, nem se lembrou do livro. Anish aconselha Bloom a deixar a Índia: “foge afasta-te, Bloom, da Índia” (Tavares, 2010, p. 367). A partida acontece ainda no início do canto IX, estrofe 12 “Com o bilhete de avião na mão. Bloom dirigiu-se velozmente ao aeroporto” (Tavares, 2010, p. 367). A surpresa

é que Anish “metade por medo, a outra metade mais pequena ainda por amizade” (Tavares, 2010, p. 367), decide acompanhá-lo.

Tal qual Bloom passou por adversidades na relação com o sábio e seus discípulos, o capitão Gama também enfrentou contratempos durante sua estada na Índia. Em *Os Lusíadas*, na ocasião da chegada da frota portuguesa em Calecute, Gama envia um de seus homens ao encontro do mouro Monçaide. Este o convida a ir a sua casa, onde o recebe e lhe dá de comer. Depois disso, Monçaide e o português regressam à nau, e o mouro apresenta aspectos da Índia a Gama.

Algum tempo depois, Vasco da Gama desembarca, é recebido pelo Catual, o regedor do Reino, que o leva ao palácio do Rei Samorim. Gama procura entender-se com Samorim, mas Baco já havia instigado os indianos contra os portugueses; por isso, os conselheiros do Rei, tomados pela raiva, levam-no a ter uma forte discussão com o forasteiro. Entretanto, permanece o desejo de trocar riquezas europeias por especiarias orientais, e Samorim ordena que Gama volte as embarcações para que a negociação prossiga.

Catual, àquela altura, já estava subornado pelos mulçumanos e trama a destruição das naus portuguesas. Gama desconfia do indiano, mas mesmo assim é preso por ele. O capitão negocia com Catual sua liberdade em troca de mercadorias europeias. O canto VIII termina com a dissertação sobre o poder do dinheiro que “corrompe virginais purezas” (Camões, 2013, p. 314).

No início do canto IX, após a contenda com Catual, os portugueses partem de Calecute. Monçaide acompanha-os. De acordo com o poeta, Monçaide vai com a frota “inspirado de Angélica influência, quer no livro de Cristo que se escreva” (Camões, 2013, p. 320), ou seja, a partida do mouro representa o expansionismo cristão.

Ao adotar essa estratégia de reconfiguração dos espaços percorridos por Vasco da Gama na epopeia de Camões e situá-los em cidades europeias como Londres e Paris, Tavares propõe uma leitura atualizada da história de Portugal e das explorações marítimas para um contexto europeu contemporâneo de reinterpretação e crítica da história, do colonialismo e das relações de poder.

O voo de Portugal a Londres é a travessia do Cabo da Boa Esperança. A Ilha Britânica (mais especificamente Londres) torna-se a Ilha de Moçambique, representando os mouros, e dentro de Londres, o apartamento de Maria E. parece ser Mombaça (no Quênia). Já Paris é Melinde (assim como Mombaça também é uma

cidade do Quênia). Já as zonas: Alemanha, Viena e Praga são o “alto-mar” simbólico, uma vez que estão situadas próximas ao centro da Europa. E a Índia é a própria Índia.

Tavares faz uma analogia entre as relações coloniais de Portugal em Moçambique e Mombaça com as interações culturais e sociais ocorridas em uma cidade cosmopolita como Londres. Isso questiona as hierarquias coloniais e explora as dinâmicas de migração, multiculturalismo e marginalização presentes na Europa contemporânea.

A associação de Mombaça, no Quênia, ao apartamento de Maria E. em Londres, é, a nosso ver, uma maneira de destacar a exploração sexual e econômica de mulheres africanas por europeus, uma questão que está ligada à história colonial.

A escolha por Paris e Londres também aponta para a ideia de que a exploração e a expansão colonial não foram exclusividade portuguesa, mas também envolveram outras nações europeias, como França e Inglaterra.

No geral, Tavares utiliza essa transposição metafórica para questionar as narrativas eurocêntricas e épicas que frequentemente mascaram as complexas relações coloniais e pós-coloniais. Em *Uma Viagem à Índia*, o autor aponta para uma história contrária à perspectiva eurocêntrica, que comumente ignora o impacto de suas ações em outras partes do mundo. Em última análise, a escolha de Tavares desafia narrativas estabelecidas e a promove uma discussão pós-colonial mais abrangente e crítica.

3.3. Cronotopos do deslocamento de retorno: Índia, Paris, Lisboa

O desembarque em Paris acontece no canto IX. Como Bloom havia conseguido avisar Jean M. de seu regresso, o parisiense aguardava-o no aeroporto, com uma recepção afrodisíaca. Assim, para “contra-balançar o falhanço intelectual e espiritual” (Tavares, 2012, p. 370), que fora a viagem de Bloom, organizou um “volumoso prêmio fisiológico” (Tavares, 2010, p. 370), regado a bebidas e mulheres. Para tanto, Jean M. contratou prostitutas e alugou uma casa em um bosque; mais uma vez, um exemplo de espaço como heterotopia, pois a casa será reservada para atividades específicas, consideradas inadequadas em certos espaços como, por exemplo, o público. Então, do aeroporto, os três homens e as três mulheres foram direto para o local em que festejariam por alguns dias.

E eis que o avião aterra, finalmente. Bloom e Anish descem de malas reduzidas e memória sobrecarregada: breves abraços, Jean M, Bloom e Anish cumprimentam-se. As mulheres são apresentadas brevemente; Jean M. pisca o olho a Bloom; dois táxis estão já à espera, e o grupo segue de imediato para os arredores de Paris, onde uma casa alugada será o espaço da festa merecida. Todos – homens e mulheres – vão excitados, mas elas foram bem pagas por esse sentimento (Tavares, 2010, p. 380).

Na casa do bosque, experimentam os prazeres carnais, e Bloom mesmo como uma mulher ao seu lado, pensa cada vez mais em seu retorno para Lisboa. “Lisboa e Lisboa. Está na hora; rápido é isso!” (Tavares, 2010, p. 397).

O canto X tem início e os seis habitantes do bosque ainda estão vivenciando dias de enlevo. Bloom descreve suas aventuras na Índia, celebra o fato de ter regressado com a mala, os livros e o velho rádio do pai ainda em seu bolso.

A narrativa avança, Bloom já se mostrara entediado com a companheira, e quando essa convida-o para um passeio mais ao interior da mata, ele a ataca, provocando sua morte;

O contacto físico, de repente,
Enojou definitivamente Bloom.
A mulher quis abraçá-lo; ele pegou
Numa parte mineral da natureza
E num único acto vingou-se dos longos dias
Sem vontade de agir.
A cabeça da mulher tornou-se disforme,
E o sangue provou ser um elemento
Que nos outros é quase imperceptível
(Tavares, 2010, p. 444).

Bloom revela-se um assassino frio: joga o corpo da prostituta no lago, pois “não pegou nela, arrastou-a até o lago, atirou-a depois à água oficial do bosque” (Tavares, 2010, p. 444). Assustados com a situação, os três homens se separam: Anish “desapareceu algures por entre um dos bairros de Paris” (Tavares, 2010, p. 447). Jean M. “num instinto último de amizade, levou Bloom até à estação de comboios” (Tavares, 2010, p. 445). Bloom está agora em regresso a Lisboa, apenas entrou no trem, “não disse adeus, não agradeceu”. (Tavares, 2010, p. 447).

Nesse ponto, as narrativas se afastam, pois, ainda que Bloom desfrute dos prazeres preparados pelo parisiense, ele já regressa fracassado em seu objetivo de encontrar uma companheira e a sabedoria. Do seu prêmio carnal, repentinamente, se livra pela violência.

Os portugueses, por seu turno, ainda em alto mar, recebem novamente a intervenção de Vênus, que decide premiá-los com uma experiência idílica, pois regressavam à pátria com o objetivo cumprido. Tem início, assim, na estrofe 18, do Canto IX, – o episódio da Ilha dos Amores.

A ilha, preparada para repouso e deleite, revela a erotização da natureza e as sedutoras Nereidas, divindades das águas, irmãs de Tétis, com quem os homens se alegravam em jogos amorosos, uma vez que elas foram flechadas por Eros, no intuito de satisfazê-los.

Nesse sentido, a Ilha dos Amores é também uma heterotopia, por se diferenciar completamente do mundo exterior descrito no texto. Contudo, como em muitos casos de heterotopias, a permanência na ilha é temporária. Os navegadores eventualmente devem retornar à realidade e continuar com suas missões. Essa dualidade entre o mundo real e a heterotopia cria um contraste e torna a experiência ainda mais especial e marcante, no plano da enunciação.

Gama, como recompensa de sua empreitada, ganha, ainda de Tétis, a visão da “Máquina do Mundo”, enquanto a ninfa enaltece a Europa e prediz fama aos portugueses, o capitão olha maravilhado o universo apresentado, já tomado pela atração, recebe com satisfação a visão cósmica.

A representação do episódio da "Ilha dos Amores" concentra-se na exposição detalhada do cenário histórico-geográfico conquistado pelos portugueses. O globo terrestre é minuciosamente descrito, destacando cada continente conhecido e as áreas nas quais a bandeira portuguesa era hasteada. A mentalidade renascentista é retratada na supremacia das realizações dos homens da época em relação a um controle inédito sobre a natureza.

Seguindo o viés comparativo, Bloom, ao retornar a Paris, depara-se com uma realidade desprovida da grandiosidade e do significado cósmico que Vasco da Gama experimentou em sua jornada marítima. Para o primeiro, não houve uma "máquina do mundo" capaz de conduzi-lo a revelações metafísicas. Em vez disso, ele se depara com um cenário no qual prazeres carnais são tratados de forma vulgar e superficial.

Enquanto o panorama erótico compõe a relação de Gama e Tétis, que se beneficiam da harmonia idílica da ilha, Bloom tem momentos perturbadores. Ele não se compraz da presença feminina, pelo contrário, nem a escuta “a mulher fala, e Bloom não ouve” (Tavares, 2010, p. 428); a certa altura enoja-se ao ponto de matá-la, escondendo seu corpo na água do lago, onde as nereidas camonianas vivem.

Assim, a água, local do nascimento do corpo sedutor em Camões, se torna o local do corpo em putrefação na obra de Tavares.

Bloom não obtém nenhum ganho significativo com sua viagem, seja em termos de crescimento pessoal, descobertas enriquecedoras ou conexões espirituais. Assim, ainda em Paris, conclui:

[...] a viagem à Índia existiu. O futuro e o passado têm agora a mesma substância, nada mudou.
Valeu pois a pena viajar, pensa.
Pelo menos percebi que nada adianta
(Tavares, 2010, p. 426-427).

Nessa citação Tavares dialoga com o verso de Fernando Pessoa, em *Mensagem*, segundo o qual "tudo vale a pena", mas a ele adiciona uma nuance de ceticismo ao sugerir uma busca por significado que pode ser em vão. A jornada de Bloom acaba em desilusão e em consequências negativas. Ao contrário do herói épico, ele não alcança uma redenção ou uma elevação de sua condição humana. Essa disparidade entre as experiências destaca o afastamento entre as narrativas. Para ele, não há uma "máquina do mundo" que o conduza a um propósito maior ou a uma revelação profunda. Pelo contrário, para Bloom há a "visão do planeta azul e esférico, [...] de um esfera volumosa que navega no ar" (Tavares, 2010, p. 429), destacando os princípios da racionalidade em oposição ao divino que se celebra em *Os Lusíadas*.

A chegada de Bloom a Lisboa, ocorre no canto X, estrofe 145 "Chega a Lisboa. Nenhum ódio o recebe e nenhum amor" (Tavares, 2010, p. 449). Na estrofe seguinte, temos uma marcação cronológica feita pelo narrador, que aponta para dezembro de 2003, e em seguida continua a narração:

Bloom regressou a Lisboa
por uma porta negra.
um amigo avisou-o de imediato:
a polícia procura-te por dois assassinatos
- um aqui e outro em Paris,
e a tua mãe morreu há meses. Não deixou cartas, nem herança.
Bloom está assim só – como partiu –
e é perseguido, esconde-se, foge
(Tavares, 2010, p. 449).

Ao regressar e ser informado de sua situação, não sabe para onde ir, passa a andar pelas ruas,

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, p. 449).

Essa fala do narrador estabelece um contraste com a expectativa usual de reações receptivas à chegada de quem retorna à casa. Em seguida, uma série de locais em Lisboa é mencionada. Isso aponta para uma enumeração representativa da cidade como um todo, ampliando sua abrangência geográfica e destacando a solidão e o isolamento de Bloom, que está “assim só como partiu”.

A atmosfera geral retratada quando do *nóstos* do personagem é de apatia e falta de emoção, pois, de acordo com o narrador, as cidades perderam a capacidade de admirar grandes viagens, indicando uma ironia em relação à viagem de Bloom. Já este, ao observar sua antiga casa à distância, não experimenta qualquer sentimento, sugerindo um desapego emocional em relação às memórias ali experimentadas.

Em contraste com o *nóstos* de Ulisses, na *Odisséia*, no qual ele é ansiosamente esperado e recebido de modo caloroso, a chegada de Bloom em Lisboa é caracterizada pela ausência de qualquer forma de acolhimento. Uma das características distintivas do retorno de Ulisses é a antecipação e a saudade com as quais ele é aguardado pelos habitantes de Ítaca, especialmente sua esposa Penélope e seu filho Telêmaco. No entanto, no caso de Bloom, ele não tem nem mesmo a recepção de sua mãe, que havia falecido.

Ao contrapor as duas narrativas, a de Bloom e a de Ulisses, destaca-se a diferença na trajetória de ambos. Enquanto o herói mítico simboliza a perseverança e a superação dos desafios para alcançar seu *nóstos* desejado, Bloom representa um retorno frustrado, marcado por eventos trágicos e a condição de foragido da justiça. Essa divergência ressalta a variedade de experiências e resultados possíveis quando de reingresso ao lar.

Bloom continua a percorrer as ruas de Lisboa, onde cruza com um velho simpático que lhe cumprimenta. Devido à simpatia do velho, nosso protagonista lhe oferece sua mala, dizendo: “tem uma edição rara de um livro indiano chamado Mahabarata; vale muito dinheiro” (Tavares, 2010, p. 451). O velho a aceita e a viagem à Índia acaba ali, numa rua de Lisboa “nas mãos de um velho que talvez nem saiba

ler” (Tavares, 2010, p. 451). A noite cai, Bloom está ainda na rua, em cima de uma ponte alta, uma mulher aproxima-se, convida-o a conversar.

Não quer conversar?, pergunta ela. Bloom encolhe os ombros.
Ninguém em redor, silêncio completo, a água
Lá em baixo, por vezes um carro.
Põe a mão no bolso: o velho rádio do pai nem com a viagem voltou a funcionar.
Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue, mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom, o nosso herói
(Tavares, 2010, p. 452).

Nas cenas finais da obra, permanece a temática da alienação, destacada na solidão e no vazio do protagonista, mesmo diante da aproximação da mulher. Uma aproximação que parte da figura feminina. Isso reforça a ironia da obra, já que um dos objetivos de nosso herói era, com a viagem, buscar sabedoria e uma mulher. O narrador enfatiza que nada poderá impedir o inevitável tédio de Bloom.

Na análise dos cronotopos pelas categorias de zonas de viagem, podemos observar que o deslocamento inicial, representado pelas zonas de trânsito (Lisboa, Voo Lisboa-Londres, Londres, Paris, Alemanha, Viena, Praga e Índia), desempenha um papel central no enredo: enquanto Lisboa indica a partida e gera o trânsito, as outras também vão se caracterizando em zonas de chegada e partida.

Lisboa automaticamente é a zona emissora, caracterizada não apenas como o cotidiano do personagem, mas também como aquela que o transforma em um turista. É uma zona divisória em pré-viagem e pós-viagem. Portanto, torna-se um ponto de inflexão na história de Bloom, no qual ele confronta seu passado, seus desejos e a falta de mudança interior almejada. Na zona, nomeada de Voo Lisboa-Londres, o narrador enfatiza a partida melancólica de Bloom, indicando seu estado emocional nos estágios iniciais do deslocamento. Nessa leitura, essas zonas são entremeadas pelo cronotopo da estrada e do encontro; enquanto as percorre, Bloom se depara com diferentes pessoas e situações.

Londres é retratada como uma zona de conexão inicial com a Índia, onde Bloom enfrenta seus primeiros desafios - dentre eles, o episódio no qual quase foi roubado e agredido. Há a presença de espaços heterotópicos: como a casa da prima de Thom C., nos subúrbios, caracterizada por um ambiente singular e repleto de erotismo; e o apartamento onde se desenrola o perigo e a trama daquele momento. A pensão, na qual Bloom se hospeda após esse acontecimento, destaca-se também como uma

heterotopia, um lugar de alojamento temporário. Sua imagem peculiar, de aparência hostil contribui para sua natureza heterotópica, representando um espaço transitório e à margem dos espaços familiares ou mais estabelecidos como hotéis que acolhem hóspedes por períodos mais longos.

Paris é descrita como uma zona de alegria e amor, onde Bloom anseia encontrar felicidade e conexão com mulheres. A atmosfera parisiense está associada a sentimentos e vivências prazerosas, evocando a famosa obra de Hemingway, *Paris é uma festa*. Ao se encontrar com Jean M., no movimento de ida à Índia, surge uma simpatia mútua e Bloom se hospeda em seu apartamento, representante de um espaço de compartilhamento mais íntimo e de encontro. Nesse contexto eles conversam e Bloom o confidencia aspectos de sua vida.

Nessa cidade Bloom encontra satisfação em companhia feminina, no momento do deslocamento de volta, durante sua estada na casa isolada do bosque, que pode ser vista como uma heterotopia – um lugar exótico e distante da vida cotidiana – permitindo-lhe uma experiência de tranquilidade, sedução e reflexão. Entretanto, esse lugar também se revela como um espaço de desastre e tédio, onde ele se transforma novamente em um assassino.

A associação de Paris e Melinde ao deslocamento de ida e a Ilha do Amor ao deslocamento de retorno demonstra como Tavares brinca com a intersecção de elementos históricos e ficcionais, criando diálogos com obras anteriores, que ressoam nas experiências do personagem.

Já a estada de Bloom na Alemanha é breve, sendo a única zona descrita pelo nome do país, sem uma referência a uma cidade ou local específico. Em seguida, ele chega a Viena, onde adoece e busca tratamento médico sem sucesso. A doença assemelhada ao escorbuto é também um elemento de desconexão ou estranhamento no tempo, pois esteve associada historicamente aos navegantes do século XVI, revelando mais um diálogo com os *Os Lusíadas*.

Posteriormente, Bloom segue para Praga, interpretada como uma heterotopia implícita de cura e regeneração por ser o lugar no qual restaura sua saúde. É ainda nessa zona que Bloom decide seguir direto para a Índia.

A chegada de Bloom à Índia é repleta de expectativas de encontrar um espaço de harmonia e autorrealização. A princípio, essas expectativas parecem se concretizar ao encontrar abrigo e hospitalidade na casa de Anish. No entanto, o encontro com o sábio e o desenrolar dos fatos cria uma tensão complexa, levando Bloom a sair do

território indiano em fuga e desiludido, de modo, que a Índia se caracteriza como uma zona de desencanto.

Ademais, ao considerarmos a viagem de Bloom como uma representação da viagem de Portugal à Índia, a cidade de Lisboa assume ainda mais importância como zona emissora, refletindo o papel histórico de Portugal nas viagens de exploração marítima. A conexão com outras zonas durante a viagem de Bloom simboliza a transformação de Portugal como potência marítima que foi perdendo seu posto para outros países. Ao invés de seguir diretamente para as Índias, como costumava fazer em seu auge de poder e influência, o "novo" Portugal, representado por Bloom, agora se submete a novas rotas. Essa mudança de trajeto reflete simbolicamente o declínio da influência e poder de Portugal no cenário internacional desde os tempos dos Descobrimentos.

Desta maneira, a necessidade de passar por essas zonas é lida como uma alegoria para a perda da supremacia de Portugal nas rotas comerciais marítimas. Outras potências europeias, como a Inglaterra e a França, emergiram como importantes atores no comércio e exploração oceânica. Enquanto isso, a nação lusófona precisou se adaptar a essa nova realidade, buscando conexões e parcerias para continuar alcançando seu destino desejado.

Em resumo, as zonas de viagem - inseridas na análise dos cronotopos - revelam uma trama narrativa em que se interligam o desenvolvimento da história e a construção do protagonista. Além de contribuírem para a progressão da narrativa, elas possibilitam refletir sobre a construção de uma geografia europeia distinta da delineada em *Os Lusíadas*. Essa perspectiva nos auxilia a compreender a reflexão do autor acerca da história de Portugal, tema ainda abordado no capítulo 4, quando analisaremos a relação de Bloom com os indivíduos com os quais encontra em algumas dessas zonas.

CAPÍTULO 4: A VIAGEM DE BLOOM E O DESENCAIXE EXISTENCIAL

O objetivo deste capítulo é analisar a viagem de Bloom como uma queda, contrapondo o conceito tradicional de jornada do herói, de Campbell (1995) e de *bildungsroman*, de Bakhtin (1997). Para tanto, essa análise será conduzida por meio de três contextos inter-relacionados: a relação do personagem com os objetos que carrega em sua bagagem, seus encontros com o Outro e a sua própria autoconsciência no percurso da *Melancolia contemporânea (um itinerário)*.

Diante disso, subdividiremos o quarto capítulo em 3 subcapítulos. No subcapítulo 4.1. *Personagens viajantes, motivações e transformações*, consideraremos o viajante como herói; logo, discutiremos a evolução desse conceito na literatura, destacando a mudança na representação dessa figura ao longo do tempo. Deste modo, destacaremos como a época do Romantismo tratou seus heróis. Evidenciaremos que, na literatura contemporânea, a viagem explora identidades fluidas e desconfortáveis, usando o estrangeiro como símbolo do anti-herói. Por fim, discutiremos que enquanto as narrativas de formação veem o viajante como um herói em transformação, as narrativas com o estrangeiro anti-herói destacam o descompasso entre o homem e o mundo, desafiando sua jornada tradicional, tal como aponta Campbell (1995).

No segundo momento, no subcapítulo 4.2. intitulado *Bloom e os objetos*, examinaremos a relação do personagem com os objetos de sua bagagem. Os itens escolhidos serão mostrados como símbolos não apenas de lembrança, mas também de suas frustrações e dissonância interna.

No terceiro momento, no subcapítulo 4.3. *Bloom e os Outros*, investigaremos as interações de Bloom com o Outro, ou seja, com os personagens que encontra durante seu percurso. Essas interações revelam o desconforto do protagonista em relação aos indivíduos e culturas, evidenciando seu desencaixe e estranhamento em relação ao espaço circundante. Arelado a esse momento, exploraremos a *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, que se encontra após os dez cantos e dá conta dos sentimentos e percepções experimentados por Bloom durante seu trajeto de ida e retorno. Ao examinar suas reflexões internas e sua percepção de si mesmo, veremos como ele parte e volta com os mesmos sentimentos de frustração em relação ao mundo.

4.1. Personagens viajantes, motivações e transformações

De acordo com o Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia (2009), o vocábulo "herói" tem origem no grego *hrvV* e no latim *heros* e é utilizado para designar o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Ao longo das épocas, correntes estético-literárias, gêneros e subgêneros, o herói é caracterizado por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, ao representar facetas e virtudes que o homem comum gostaria de atingir, mas não consegue. Para os gregos, o herói situa-se na posição intermédia entre os deuses e os homens.

Por isso, Hesíodo, distinguindo (Os Trabalhos e os Dias, 156 -173) cinco idades da vida humana, numa perspectiva decadentista, intitula a quarta, a seguir à do ouro, da prata e do bronze, como a dos heróis, antes da de ferro, ou da suprema degradação. Por um lado, representam a degradação dos deuses; por outro, constituem uma promoção dos homens²⁰.

Segundo Feijó, na literatura, o herói surge como uma categoria estética, visto que ela absorve e incorpora o mito em seu desenvolvimento: “São os poetas que dão forma artística às crenças, aos mitos, aos anseios e desejos coletivos. Às vezes, são até os criadores de mitos, dando expressão ao inconsciente coletivo. Nesse caso, o herói se transforma numa importante categoria estética” (Feijó, 1984, p. 52).

Assim, o herói épico nasce na literatura por meio do mito, pelas mãos dos *aedos* – posteriormente, poetas. Homero é o grande poeta a tratar dessa categoria de heróis. *Iliada*, considerado primeiro poema épico do poeta grego, é responsável pela criação do herói épico, aquele que nasce do mito e passa por “um processo de transformação, pela interferência do poeta, que a partir dele busca a compreensão da essência humana, tendo e transmitindo o prazer dessa descoberta” (Feijó, 1984, p. 52).

Para Joel Schmidt (2002), o herói épico se destaca pela bravura com a qual enfrenta os mais difíceis percalços e se torna diferente dos homens comuns devido à sua relação com os deuses, marcada pelo cuidado e proteção dos olímpianos. Contudo, a principal diferença entre o herói épico e o herói mitológico está na humanidade: enquanto este se distingue pelos grandes feitos e os superpoderes, aquele se caracteriza pelas peculiaridades humanas e trágicas que apresenta.

²⁰ E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/heroi> Acesso em: 19 de abr. de 2023.

Nas epopeias, a figura do herói comumente associa-se às viagens, pois desloca-se de um ponto a outro, sempre com coragem, astúcia e habilidade em enfrentar as adversidades do caminho. Ele é frequentemente retratado como um guerreiro experiente, detentor de habilidades superiores de combate, sendo capaz de encarar monstros e outros inimigos formidáveis. Ulisses, o protagonista da *Odisseia*, de Homero, é um dos exemplos mais clássicos de um herói viajante. Ele parte em uma jornada de retorno para casa, após a Guerra de Troia, enfrentando diversos desafios ao longo do percurso.

Na história da literatura, encontram-se vários tipos de herói; sua transformação é marcada pela passagem do divino para o humano. Na mitologia, ele é divino. Na poesia épica, a união de sentimento e ação. No mito, é separado da realidade. Na literatura, seu destino é a iniciação, isto é, a descoberta de si mesmo. Na Idade Média, as novelas de cavalaria sempre colocam os temas de iniciação como parte fundamental do enredo. Nas lendas bretãs, a figura do Rei Artur e dos cavaleiros andantes sempre passam pelo modelo do jovem herói em busca de, primeiramente, se conhecer e, posteriormente, sair pelo mundo em busca de aventuras e honras.

É com Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*, que o herói ganha “personificação”. Dante se torna o herói e o personagem de sua própria obra, ao empreender uma viagem através dos Infernos e do Purgatório, acompanhado do poeta Romano Virgílio (autor da *Eneida*, a grande epopeia do Império Romano), em busca de sua amada Beatriz, até finalmente encontrá-la no Céu.

A partir das grandes transformações socioculturais do século XVI, os romances de cavalaria entram em declínio; ainda nesse século aparece o grande personagem crítico a todas essas categorias heróicas: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, responsável por inaugurar uma nova categorização para o herói – o problemático.

Georg Lukács (2000) é quem reflete sobre o herói problemático. Para ele, o romance moderno substitui a epopeia na atualidade, uma vez que as condições do mundo contemporâneo não permitem a construção de uma narrativa épica, caracterizada pela presença de heróis coletivos e de conquistas dos povos. Se o herói épico é um “ser repleto de uma plenitude ricamente florescente, diante do qual a vida cotidiana nem serve de contraste” (Lukács, 2000, p. 32), o herói problemático – aquele que oscila entre o desejo de ser ele mesmo e alguém distinto – é caracterizado como o “indivíduo que nasce do alheamento em face do mundo exterior” (Lukács, 2000, p. 66).

Desse modo, o herói épico e o problemático são personagens opostos: enquanto o épico tem seu perfil delineado pelas suas ações e aventuras, o problemático, para se sustentar, deve passar por um processo de busca e reconciliação com seus anseios e aspirações, tornando-se mais individualizado. Há também uma discussão sobre a relação entre mundo interno e externo desses dois heróis. No épico, o mundo externo molda o interno. No problemático, o herói deseja que o interno molde o externo, ou que o externo lhe dê respostas para a paz do interno – o que não ocorre.

Em suma, para Lukács (2000), o herói do romance é um indivíduo em conflito consigo mesmo, que enfrenta dilemas e questões relacionadas à sua interioridade. Isso o difere do herói da epopeia, que não é realmente um indivíduo, pois está preso à representação do destino de uma comunidade.

Jorge Luis Borges também traz postulações acerca do herói.

Ao considerarmos o romance e a épica, somos tentados a pensar que a diferença principal está na diferença entre verso e prosa, entre cantar algo e enunciar algo. Mas acho que há outra maior. A diferença está no fato de que o importante na épica é o herói – um homem que é um modelo para todos os homens na épica. Ao passo que a essência da maioria dos romances, como salientou Mencken, reside na aniquilação de um homem, na degeneração do caráter (BORGES, 2000, p. 56).

Tanto Lukács quanto Borges apontam para uma característica central do romance e da modernidade: a transformação na figura do herói. Com a crescente valorização da subjetividade, o herói da epopeia perde seu significado e é substituído pelo moderno, frequentemente encontrado no gênero do romance – o qual é característico da modernidade. Esse herói é retratado como uma figura angustiada e em conflito com sua época, muito mais próximo da realidade do que dos mitos do modelo anterior.

A era de ouro do romance europeu (no final do século XVIII e durante todo o XIX) traz novos personagens compreendidos como heróis problemáticos. Naquela época, um conceito de juventude começava a ganhar autonomia. E é um herói jovem a influenciar leitores de várias partes do mundo. Este é Werther, do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), do escritor alemão Goethe. Mais do que um problemático, Werther é um jovem que inaugura um novo estilo – o do jovem sofredor.

De acordo com Romano (2013, p. 34), “a partir do Romantismo, em fins do século XVIII, intensificam-se as viagens de estudiosos, artistas e poetas, principalmente à Itália, Grécia, Oriente Médio e norte da África”. Como resultado desse

trânsito, a viagem adquire ares mundanos em consonância com atividades turísticas caracterizadas como *Grand Tour*. Nessa mesma época, com o decurso do Romantismo, a literatura passou a explorar as motivações individuais dos viajantes, suas buscas por felicidade e realização pessoal. Os protagonistas das narrativas românticas eram frequentemente personagens distantes das convenções sociais e das restrições impostas pela sociedade, em busca de aventura, inspiração e, muitas vezes, de um sentido de liberdade. Eles se dirigiam a terras distantes e idealizadas como o Oriente, o campo ou lugares imaginários.

A exemplo temos Lord Byron, um dos principais escritores românticos da Europa. Em seu poema "Childe Harold's Pilgrimage", publicado entre as datas 1812-1818, Byron retrata o protagonista, Childe Harold, um jovem aristocrata que parte em uma jornada para esquivar-se do tédio da cidade grande. Seu desejo de viajar não é motivado por questões científicas ou de expansão territorial, mas sim pela necessidade de mudança interior para esquecer seu passado misterioso; por isso, lança-se ao mar, na esperança de encontrar terras desconhecidas.

O Romantismo revelou-nos, assim, viajantes motivados por uma necessidade pessoal de escapar do mal-estar opressor de suas residências, buscando alívio e renovação por meio das viagens. Ao deixarem para trás as tiranias cotidianas, eles buscavam um contato mais feliz, prazeroso e autêntico consigo mesmos. Diferentemente da épica, na qual o viajante herói pautava-se na universalidade, no modelo de virtude, honra, glória e engrandecimento da própria nação.

Salientamos, assim, as premissas da jornada do herói de Joseph Campbell, em *O Herói de Mil Faces* (1995). Para o antropólogo, o herói é um arquétipo encontrado em todas as histórias e mitos ao redor do mundo. Trata-se de alguém que enfrenta desafios e obstáculos em sua jornada, superando-os e alcançando um objetivo final.

A jornada do herói apresenta uma estrutura em três fases: a partida, a iniciação e o retorno. Na primeira fase, o herói é convocado a deixar sua vida cotidiana e embarcar em uma aventura. Na segunda, ele passa por diversos testes e enfrenta obstáculos para provar sua coragem e determinação. Na terceira, retorna ao lugar de origem com um conhecimento adquirido durante a jornada, compartilhado com sua comunidade.

Para Campbell (1995), a motivação para a jornada é um chamado que trará modificações à existência do viajante, várias aventuras serão impostas durante o

deslocamento, podendo durar desde alguns dias até uma vida inteira. Ainda conforme Campbell (1995, p. 57): "A aventura é sempre uma passagem para fora do lugar cotidiano, um movimento para além das paredes da sociedade, em direção a um ambiente de maravilhas estranhas e perigosas".

Ao final de sua jornada, o herói retorna com um tesouro valioso (conhecimento de si mesmo e do mundo), o elixir compartilhado com a sociedade: (1995, p. 182), "quando o herói volta com o elixir que ele adquiriu na aventura, ele tem algo para dar, algo para compartilhar".

Assim, tomando a perspectiva do viajante como herói, a literatura de viagem é também de formação, pois assume tons ritualísticos, já que as aventuras despertam aprendizados, fazendo-o perceber e reencontrar seu lugar. Com isso, seu retorno ao lar, ao fim da jornada, culmina na sua harmonização com o mundo.

Já para Fois-Braga (2017), a transformação do viajante ocorre principalmente devido à existência do outro, ou seja, a alteridade do visitado impõe com sua força de real-imprevisto e reposiciona o viajante em determinados valores. O autor ressalta que os discursos acerca da viagem apontam para um desfecho feliz, resultante dos aprendizados e da descoberta pessoal do viajante. A motivação inicial de insatisfação impulsionadora da partida é transformada, durante a jornada, em um estado de paz interior e harmonia com o mundo. O processo de viagem é visto como uma oportunidade de crescimento pessoal e de aprendizado, no qual o viajante é capaz de se reconectar consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. Em suma, a viagem é vista como um meio de transformação e evolução pessoal, capaz de descortinar aspectos positivos no viajante.

Ao examinar o estudo de Campbell (1995), Christopher Vogler (1998) aprofunda a discussão da identidade do herói e afirma: "o protagonista de toda história é um herói em uma jornada, mesmo que os caminhos que percorra o levem apenas à sua própria mente ou às relações entre pessoas". O roteirista conclui que qualquer ser humano pode ser identificado como um potencial herói. Além disso, Vogler (1998, p. 35) sintetiza a jornada do herói e estabelece uma conexão com a ideia de aventura e viagem através do seguinte trecho:

A história de um herói é sempre uma jornada. Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho. Pode ser uma jornada mesmo, uma viagem a um lugar real: um labirinto, floresta ou caverna, uma cidade estranha ou um país estrangeiro, um local novo que passa a ser a arena de seu conflito com o antagonista, com forças que o

desafiam. Mas existem outras tantas histórias que levam o herói para uma jornada interior, uma jornada da mente, do coração ou do espírito. Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa. Essas jornadas emocionais é que agarram uma plateia e fazem com que valha a pena acompanhar uma história (Vogler, 1998, p. 35).

Temos aqui o conceito de jornada baseado na ideia de que o herói precisa sair de sua zona de conforto e se aventurar em um mundo hostil e desconhecido para crescer e se transformar. Essa transformação pode ser física, emocional ou espiritual, mas é fundamental para o significado e impacto da história, atrelada à ideia de ascensão e de harmonização consigo e com o mundo.

Thomas C. Foster (2010) parte do pressuposto de que todo viajante sofre uma transformação decorrente de seu deslocamento. Nesse sentido, toda viagem é uma aventura, seguindo a sequência da presença de um aventureiro (viajante), de um destino alcançado e de uma razão declarada para a realização da viagem. Ao longo do caminho, o viajante é confrontado por uma série de desafios, levando-o a encontrar sua verdadeira razão de seguir para seu destino.

A verdadeira razão de um aventureiro nunca envolve a razão declarada. De fato, com mais frequência que o contrário, o aventureiro fracassa em cumprir a tarefa declarada. Então por que vão e por que nos importamos? Eles vão por causa da tarefa declarada, erroneamente acreditando que essa é a missão verdadeira. Sabemos, entretanto, que a aventura é educativa. Eles não conhecem bastante o único assunto que de fato importa: eles mesmos. A razão verdadeira de uma aventura é sempre o autoconhecimento (Foster, 2010, p. 21).

Inicialmente, o autor adota a expressão "aventura" como sinônimo de viagem, reforçando assim o conceito de jornada do herói e circularidade. Além disso, aponta que a razão pragmática para a partida é desmantelada ao longo do trajeto e, no decorrer de sua aventura, o viajante migra de uma percepção externa em direção à subjetividade de seus motivos. Com isso, a viagem se transforma em uma entidade autônoma, que guia e educa o indivíduo ao mostrar-lhe o caminho para dentro de si mesmo.

Assim, o percurso físico coincide com uma jornada espiritual do viajante e nunca há fracasso: a aparente falta de cumprimento da missão pode indicar um insucesso na jornada, mas isso é inverídico, pois a falha nas motivações pragmáticas gera uma conquista de si mesmo. Por fim, o aprendizado da autodescoberta e de seu lugar no mundo, faz com que a razão inicial para a partida perca seu sentido.

Contudo, não se pode apenas ler as narrativas de viagem pela ótica da ascensão. De fato, nem sempre é possível interpretar esses textos como uma jornada que vai de uma situação negativa para uma positiva. Embora a ideia de transformação e superação seja comum em muitos deles, existem também histórias em que o personagem não alcança um final feliz ou não atinge seus objetivos originais. Para isso, há uma série de fatores que dizem respeito, por exemplo, às viagens sem retorno, as que trazem o viajante ao local de estagnação, ou mesmo quando o *nóstos* acontece, mas está carregado de angústias e tensões. A partir dessa percepção, Fois-Braga questiona: “Não existiria o processo de descida e mesmo de queda abrupta nessa literatura de viagem? O viajante também não poderia ser um anti-herói?” (2017, p. 144).

Com o Romantismo, a crescente subjetividade e a ideia de viajar por prazer, vemos os protagonistas das narrativas tornando-se anti-heróis. Sobre essa categoria Massaud aponta:

Designa o protagonista de romance que apresenta características opostas às do herói do teatro clássico ou da poesia épica. O seu aparecimento resultou da progressiva desmistificação do herói, ou seja, da sua crescente humanização; com o despontar do romance, no século XVIII, os representantes de todas as classes sociais entraram a substituir os seres de eleição, semidivinos, que antes povoavam as tragédias e as epopeias. [...] as pessoas incaracterísticas ou acionadas por forças contrárias às que moviam os heróis começaram a protagonizar as narrativas. Com elas, nasceu o anti-herói (MASSAUD, 1992, p. 28).

Com este panorama, vemos o viajante enquanto anti-herói, “que busca integrar o mundo a si, e não mais o contrário” (Fois-Braga, 2017, p. 143). Desde a modernidade, a literatura de viagem não se relaciona apenas com os processos de subjetivação dos sujeitos viajantes, mas também aos processos de desarmonia na relação viajante-mundo porque traz a desmotivação de uma partida forçada ou a descida/queda como resultado de uma jornada.

Fois-Braga (2017) segue argumentando que a viagem na literatura contemporânea é sempre um pretexto para se discutir as desconfortáveis identidades fluidas. Assim, a alegoria do viajante serve para representar essas identificações problemáticas “afinal ele é aquele estrangeiro situado fora do contexto, com seu *self* fragmentado, em ruínas e constituído *bric-à-brac*, posto que vive num mundo que não é seu por direito de nascença, logo *à l'écart* dos direitos civis” (Fois-Braga, 2017, p. 147). Por isso, o estrangeiro é a síntese do anti-herói no romance contemporâneo.

Estes viajantes do mundo atual encontram-se desajustados em suas relações com as sociedades nas quais se inserem ao chegar em uma territorialidade-outra. Com frequência, o desejo de escapar de um ambiente desconfortável é impulsionador da partida. Por sua inquietude constante e falta de pertencimento, o estrangeiro assume a posição de anti-herói na sociedade contemporânea.

Se para Campbell (1995), em sua jornada, o herói lida com o sucesso, ressignificando seu retorno, o anti-herói está fadado ao desencaixe ou à queda. Fois-Braga (2017) alega que se tomarmos o estrangeiro enquanto imigrante, por vontade própria ou não, muitos não conseguem cumprir a circularidade da viagem, inviabilizando o regresso aos seus lares.

Mesmo quando o estrangeiro é um turista cujo retorno ao lar é previsto antes mesmo da partida, essa volta é um fator problemático. Isso ocorre porque a promessa de redenção pode não ser cumprida ou porque outros descompassos surgem na relação entre o indivíduo e a sociedade de origem, tornando simbolicamente impossível o retorno.

Se o herói é aquele que venceu em suas buscas e, por isso, a viagem possui uma certa circularidade física e/ ou simbólica fechada, já os anti-heróis estão à deriva em buscas e fugas infrutíferas e, assim, não conseguem mais fechar o círculo – e mesmo quando conseguem fica algo meio forçado e nada harmônico com o entorno, um estranhamento, pois sua relação com a coletividade já deixou de fazer sentido: do lado do herói, a viagem de volta é também de aproximação, já para o anti-herói, o que há é sempre uma ida cujo distanciamento da lar é cada vez maior e inexorável (Fois-Braga, 2017, p. 145).

Diante do exposto, enquanto o herói volta ao lar transformado positivamente, o anti-herói está fadado ao declínio, não conseguindo cumprir a circularidade da viagem e, muitas vezes, tendo sua volta como mais um embaraço. O estranhamento com o entorno é um traço característico do anti-herói, cuja relação com a coletividade já deixou de fazer sentido. Enquanto a viagem do herói é de aproximação, a do anti-herói é de distanciamento tornando, ainda que simbolicamente, impossível o retorno.

Ademais, Fois-Braga (2017) argumenta não se poder mais associar a literatura de viagem ao prazer total, nem mesmo nas teorias psicanalíticas a satisfação plena dos desejos é algo aceitável. O autor cita pessoas que "fracassam no triunfo", ou seja, se sentem inferiores ou culpadas por não se considerarem dignas de momentos de felicidade no curso da viagem, sentindo-se deslocadas em relação a uma parte da realidade. Freud experimentou esse estado de descrença durante sua visita à

Acrópole, incapaz de acreditar na existência do local. Em resumo, Freud associou sua viagem a sentimentos contraditórios.

Desta maneira, deve-se questionar a percepção corrente de viagem como prazer e autodescoberta e pelo conseqüente aprimoramento pessoal. Tal visão não pode mais ser considerada um discurso de plenitude, tendo em vista que a jornada rumo à autodescoberta pode ser permeada por dor e sofrimento. Com efeito, é comum a viagem apresentar aspectos desagradáveis. Quanto a isso Fois-Braga lembra-nos que:

Prazer, culpa, interditos, tabus, piedade, tédio, melancolia e angústia: o sujeito carrega consigo cicatrizes que se abrem e se atualizam na viagem. Há feridas e traumas incuráveis potencializados pelo deslocamento, cuja teoria psicanalítica vai vincular aos desejos e às relações do filho com o pai e a mãe, ou seja, ao Complexo de Édipo (Fois-Braga, 2017, p. 145).

Para continuar a discussão acerca do viajante enquanto herói ou anti-herói, e até que ponto a viagem pode ser entendida como um elemento de transformação, não podemos deixar de citar Mikhail Bakhtin, em sua obra *Estética da Criação Verbal* (1997). Nela, o russo aborda o gênero literário do romance de formação, também conhecido como *bildungsroman*, nas palavras do autor: “Existe uma variante específica do gênero romanesco que se chama ‘romance de educação ou de formação’” (Erziehungsroman ou Bildungsroman)” (Bakhtin, 1997, p. 235).

Segundo Bakhtin, esse gênero apresenta um enredo que acompanha a trajetória de um personagem desde sua infância ou juventude até a idade adulta, enfocando sua evolução, bem como as transformações sociais e culturais pelas quais passa; ou ainda, um tipo de romance no qual a transformação do personagem corresponde ao próprio enredo. Esse tipo de romance é o espaço do viajante-herói, assim temos que:

A imagem do herói já não é uma unidade estática mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de romance de formação do homem (Bakhtin, 1997, p. 238).

Os mais complexos ou mais importantes romances de formação compreendem aqueles em que:

O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. É precisamente a formação do novo homem que está em questão (Bakhtin, 1997, p. 240).

Deste modo, no que concerne ao pensamento de Bakhtin, a verdadeira formação ocorre a partir do confronto entre a vida privada e biográfica do indivíduo e o mundo em constante mudança ao seu redor. Ao não se alienar dessa realidade em mutação, o homem se transforma e se torna uma versão melhorada de si mesmo.

Uma concepção semelhante foi também apresentada por Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000); na obra encontramos o termo "romance de educação" para se referir ao romance de formação. No entanto, a palavra "formação" também está presente no texto original em alemão, conforme indicado em uma nota de rodapé na edição brasileira do texto em questão.

Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. A ação definida por esse objetivo tem algo da tranquilidade da segurança. Mas não se trata da tranquilidade apriorística de um mundo rematado; é a vontade de formação, consciente e segura de seu fim, que cria a atmosfera dessa ofensividade última (Lukács, 2000, p. 141-142).

A conceituação de Lukács se aproxima da de Bakhtin, uma vez que ambos afirmam a transformação do personagem como aspecto central do enredo, seja ela entendida como educação ou formação. Embora os dois intelectuais abordem o conceito, Wilma Mass (2006) aponta seu uso em uma conferência proferida pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern, em 1803. De acordo com Mass (2006), Morgenstern retomou o conceito em 1920: "Tal forma de romance poderá ser chamada de Bildungsroman, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade". (MORGENSTERN, 1988, p. 64/66, apud MASS, 2006).

Deste modo, o enredo do romance de formação abrange um período de tempo que acompanha o desenvolvimento e o aprimoramento das qualidades características de uma formação ideal. A narrativa paradigmática do gênero, permanente como tal

nas interpretações posteriores sobre o conceito, é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Pretende-se considerar o herói comumente associado ao protagonista de um romance de formação. Isso ao final da história, segundo a qual o personagem passa por uma jornada de aperfeiçoamento que o integra ao mundo ao seu redor. Contudo, no caso do estrangeiro anti-herói, a situação é distinta: a ausência de possibilidade de redenção e harmonia anula o espaço para a formação, levando-nos ao conceito de *anti-bildungsroman*. Enquanto as narrativas monológicas enxergam o viajante como um herói em formação, cujo deslocamento contribui para a descoberta de si, as narrativas polifônicas do estrangeiro anti-herói utilizam o deslocamento como uma metáfora para o descompasso entre o homem e o mundo.

Na esteira do pensamento de Fois-Braga (2017), a viagem não se restringe ao espaço do *bildungsroman*, com um desfecho moralmente positivo, mas também dá lugar à “anti-formação, à deformação ou à não-formação” (Fois-Braga, 2017, p. 146). Nem sempre o viajante se harmoniza com o mundo, e nem sempre o mundo se harmoniza com o viajante. Há espaço para o descompasso nesta relação, especialmente em nossa sociedade fragmentada e de sujeitos deslocados.

As literaturas de viagem, portanto, também direcionam seus discursos para demonstrar a falta de lugar dos indivíduos e conciliar os discursos de prazer com os da dor do não-pertencimento. As transformações percebidas pelo viajante, representantes de uma queda ou ascensão, podem ser um *anti-bildungsroman* de viagem, pois nem sempre ele sabe o que fazer com suas autodescobertas. “Não ser a mesma pessoa que partiu não significa necessariamente ser uma pessoa melhor e/ou que consegue operar com essas mutações” (Fois-Braga, 2017, p. 147).

Nesta ótica, ao analisarmos a obra de Gonçalo M. Tavares sob a lente do *anti-bildungsroman*, percebemos como ela desafia as expectativas do romance de formação tradicional e explora as nuances e as incertezas da existência humana. Isso se dá a partir de um personagem que enfrenta desafios complexos, mas, mesmo após o término de sua viagem, não alcança uma redenção ou crescimento convencional.

Além disso, a ideia da literatura de viagem centrada no prazer e na metamorfose, como um caminho para a autodescoberta de ascensão, pode levar a sua aproximação com autoajuda. Essa abordagem “meritocrática” e “emanatória” (termos utilizados por Fois-Braga (2017)) das transformações sugere que as mudanças são determinadas apenas pelas possibilidades intrínsecas a cada sujeito,

minimizando a importância das circunstâncias sociais, históricas e culturais na trajetória do indivíduo.

Logo, procedendo nossas análises, observamos no texto de Tavares um pastiche com as navegações, pois quem explora não está em busca de sabedoria ou de satisfação pessoal. A ideia de viagem como autoajuda e cura das dores não participa do imaginário da exploração. Tal premissa parte do turismo moderno, que insinua a viagem como capaz de lavar a alma, curar as dores: uma ideia individualista de autoajuda. Dessa forma, embora a diferença entre turistas e viajantes seja problemática, é possível associá-las porque o autor opera neste binômio.

Conforme Sílvia Quinteiro e Rita Baleiro (2017), os termos "turistas" e "viajantes" podem ser inicialmente interpretados como sinônimos devido aos pontos de contato compartilhados, já que ambos se deslocam entre diferentes localidades geográficas, abandonando temporariamente seu ambiente de residência habitual. Além disso, tanto turistas quanto viajantes podem ser motivados pelo lazer em suas jornadas, caracterizadas por sua natureza transitória; em contraste, tem-se a migração, o exílio e o deslocamento forçado dos refugiados. O status de turista ou viajante é de natureza temporária, uma vez que o retorno ao lar e à esfera familiar é considerado essencial para ambos os grupos.

Apesar dos pontos de contato entre turistas e viajantes, as autoras apontam as diferenças no significado de ambos os termos. O turista, ao contrário do viajante, geralmente não desfruta de uma boa reputação, devido à sua associação imediata ao estereótipo de massa. No entanto, se observarmos o passado, no início do século XVIII, quando o termo foi introduzido pela primeira vez no Oxford English Dictionary, ele era sinônimo de viajante, como destaca Urbain (2002). Somente no final do século XIX a conotação menos elogiosa da palavra turista surgiu, tornando-se ainda mais negativa após o fim da Primeira Guerra Mundial, quando viajar se tornou mais acessível e disponível para todos, não apenas para uma elite privilegiada, como antes.

A desvalorização do turista se deve à associação do turismo à exploração ambiental e ao seu entendimento como uma forma de imperialismo, resultando em um desequilíbrio na relação entre visitantes e habitantes locais. Essa tendência de associá-lo a impactos desfavoráveis leva a uma mácula de prejuízo e dano à imagem do turista. À medida que o número de turistas aumenta, essa situação se agrava, levando as comunidades locais a reagir negativamente à presença de visitantes.

Nesse contexto, o turista é retratado como alguém superficial, fútil e desrespeitoso, que se contenta com experiências inautênticas oferecidas pela indústria do turismo. Ele é visto como apressado, frívolo e vazio, sem a capacidade de observar e compreender, apenas preocupado em acumular o maior número possível de visitas a monumentos e lugares.

Nessa análise, as autoras citam Urbain (2002) para argumentar que o turista não se esforça em se adaptar a novas culturas, ritmos e realidades, sendo rotulado como um "viajante amador" devido à sua falta de formação cultural. Além disso, Urry (2002) é mencionado para afirmar que o turista tem como foco principal a busca pelo prazer da viagem, recusando qualquer oportunidade de aprendizado sobre o Outro.

O estudo de Quinteiro e Baleiro (2017) passa, então, por diversos teóricos do turismo, como Erik Cohen (1974, 1979, 1979), Auliana Poon (1993) e Stanley C. Plog (2001), afirmando que estes reconhecem as diferenças entre os tipos de turistas e desenvolveram taxonomias para classificá-los tanto em nível individual quanto em nível mais abrangente. No entanto, as estudiosas afirmam que a complexidade do ser humano e a volatilidade de suas ambições tornam a maioria dessas taxonomias inadequadas, pois não conseguem capturar a natureza potencialmente transitória de cada tipo de turista. Na realidade, como é amplamente conhecido, um indivíduo pode desempenhar diferentes papéis em uma mesma viagem, como hedonista, turista cultural, viajante, frequentador de bares e discotecas, amante da gastronomia, entre outros, tudo em um curto período de tempo.

Sem ignorar a possibilidade de todos poderem assumir ocasionalmente os papéis de turista e viajante, as autoras destacam os quatro traços distintivos mais comuns entre essas duas figuras. O primeiro está relacionado à natureza de sua busca, à maneira como alcançam a felicidade e à velocidade com que "consomem" os destinos visitados.

Por um lado, temos o viajante, previamente preparado para percorrer distâncias em busca de uma "essência", em busca de elementos do passado, presente e futuro, permitindo um verdadeiro conhecimento do espaço visitado. O viajante busca o desconhecido (mesmo que seja desconhecido apenas para si mesmo), está aberto a itinerários e horários não planejados e deseja uma imersão na cultura do anfitrião.

Por outro lado, em uma posição diametralmente oposta, temos o turista, aquele que embarca em uma busca frívola e momentânea, evitando qualquer esforço, dificuldade ou perturbação. Trata-se de alguém em busca da segurança oferecida por

um pacote de viagem previamente preparado e testado, incluindo transporte e acomodação.

O segundo traço distintivo diz respeito à forma como ambos observam a realidade do lugar visitado: enquanto o viajante tem os olhos e os sentidos bem abertos, estudando anotações e materiais de viagem ao retornar para casa, o turista é comparado a um viajante míope, que apenas enxerga os aspectos mais óbvios, como monumentos e atrações predefinidas por outros. O viajante busca o autêntico, enquanto o turista se contenta com o simulacro, a encenação do autêntico. Essa perspectiva de análise aponta a extinção do viajante em função da indústria do turismo, transformando a todos em turistas, limitados a consumir o inautêntico e a ver o já visto, narrado e descoberto por outros. Nesse contexto, esses turistas são chamados por Luís Romano (2013) de "narradores ao contrário", pois não possuem sabedoria para transmitir.

A terceira distinção entre viajante e turista está relacionada com o tipo de viagem realizada: o turista realiza uma viagem circular e clássica, enquanto o viajante realiza uma viagem potencialmente linear, seguindo sempre em frente. Enquanto o turista retorna rapidamente para casa após algumas semanas, o viajante se move lentamente ao longo de anos, indo de um lugar para outro e não pertencendo a nenhum deles.

Por último, o quarto traço distintivo está relacionado com a dicotomia entre lazer e esforço. Enquanto o conceito de turista está associado a uma viagem realizada durante períodos de lazer e descanso, o conceito de viajante implica noções de exploração, descoberta, esforço e trabalho. O escritor Paul Theroux expressa essa ideia ao afirmar que "Viajar não é ir de férias e muitas vezes é o oposto do descanso" (2012, p. 36). O contraste entre a atitude ativa relacionada ao esforço, viagem e exploração, e a atitude passiva associada ao prazer e ao turismo é frequentemente destacado por diversos autores.

Diante dessa discussão, percebemos que a viagem de Bloom ilustra o contraste entre a abordagem passiva e voltada para o prazer associada à ideia de turista, em oposição à atitude ativa e exploratória do viajante em *Os Lusíadas* – aqui, temos de um lado os viajantes heroicos das epopeias, como os representados em Camões, e, do outro, o turista anti-herói do romance contemporâneo, como em Tavares, pois se ao viajante é atribuído o caráter de formação, ao anti-herói essa característica não se

concretiza, associando-o à ideia do estrangeiro a perambular por aí, em outros territórios.

Assim, tendo em vista a fluidez entre as figuras de viajantes e turistas, Quinteiro e Baleiro (2017) salientam a possibilidade de um indivíduo ser ambos ao mesmo tempo. Logo, identificamos que Bloom se harmoniza mais com a imagem do turista, pela própria ideia de se afastar do arquétipo do herói épico; entretanto, nosso objetivo não é criar rótulos e sim contrastar a postura do personagem àquela dos exploradores de *Os Lusíadas*.

Nesta ótica, contrapondo a viagem de em *Uma Viagem à Índia* e a ocorrida em *Os Lusíadas*, percebe-se que a partida de Bloom evoca emoções familiares e uma separação em um contexto em um mundo onde o turismo se tornou uma indústria com suas rotinas e rituais padronizados, como observamos, por exemplo, nos aeroportos. Já no épico camoniano, a partida reflete o espírito corajoso e aventureiro de uma nação em busca da ampliação de seus horizontes e da consolidação de seu poder.

Assim, embora possa haver semelhanças no sentimento de perda e na incerteza do retorno, é crucial reconhecer as diferentes motivações por trás dessas viagens e como elas moldam a experiência. Os navegadores, ao embarcarem em navios para exploração, enfrentam desafios e perigos desconhecidos em busca de conquistas e descobertas. Já Bloom, ao partir em sua viagem de avião, está imerso em uma experiência turística individualizada, em busca de desfrute, sabedoria e realização pessoal.

Essa distinção também afeta os que permanecem à espera. Aqueles que aguardavam o retorno dos marinheiros sofreram uma sensação de espera permeada por incerteza e falta de notícias, aumentando a angústia devido à ausência de comunicação regular. Em contrapartida, a espera pelo retorno de alguém no século XXI oferece uma maior possibilidade de comunicação, permitindo o envio e recebimento de notícias e atualizações durante a viagem. No caso de *Uma Viagem à Índia*, não ocorre contato, embora houvesse tal possibilidade, já que Bloom só descobre o falecimento da mãe, quando retorna a Portugal - tópico abordado no subcapítulo 4.4 – *Bloom e os Outros*.

Em síntese, neste tópico, destacamos que a análise da evolução do conceito de herói na literatura revela uma mudança significativa na representação dessas figuras ao longo do tempo. No contexto do Romantismo, a literatura passou a explorar as motivações individuais dos viajantes, aproximando-os de heróis problemáticos.

Lendo o viajante enquanto herói, sob a perspectiva de Campbell (1995), a literatura de viagem pode ser vista como uma maneira de formação, na qual a jornada do viajante o transforma e o auxilia a encontrar seu lugar no mundo. Entretanto, nem sempre as narrativas de viagem são interpretadas como uma jornada que parte de uma situação negativa em direção a uma positiva, pois foi somente a partir do Romantismo - quando houve a crescente subjetividade nos textos - que os protagonistas das narrativas de viagem passaram a assumir o papel de anti-heróis.

Neste sentido, refletimos sobre o viajante enquanto anti-herói e como a viagem na literatura contemporânea é uma forma de explorar as identidades fluidas e desconfortáveis, utilizando a figura do estrangeiro como a síntese do anti-herói, e por extensão de turista, como o caso de Bloom. Isso se dá porque ele é caracterizado por estar fora do contexto, com uma identidade fragmentada e em ruínas, vivendo em um mundo que não lhe pertence por direito de nascença e à margem dos direitos civis, por exemplo.

A análise do estrangeiro anti-herói revela uma dinâmica distinta em relação ao herói tradicional do romance de formação. Enquanto as narrativas monológicas enxergam o viajante como um herói em processo de formação, como afirma Bakhtin (1997), cujo deslocamento contribui para a descoberta de si mesmo, as narrativas (muitas das vezes polifônicas) do estrangeiro anti-herói utilizam o deslocamento como uma metáfora para o descompasso entre o homem e o mundo. A ausência de possibilidade de redenção e harmonia anula o espaço para a formação, resultando no conceito de anti-*bildungsroman*. Assim, esses textos desafiam as noções tradicionais de jornada do herói, refletindo uma visão mais complexa e ambígua das experiências de viagem.

À luz das considerações anteriores, iremos explorar a narrativa de *Uma Viagem à Índia* e refletir sobre a viagem de Bloom como uma jornada em queda, contrapondo-se ao conceito tradicional de *bildungsroman*. Essa análise será conduzida por meio de três processos inter-relacionados: a relação do personagem com os objetos que carrega, seus encontros com o Outro e sua própria autoconsciência.

Primeiramente, observaremos como a interação de Bloom com os objetos reflete sua sensação de desencaixe no mundo. Em seguida, examinaremos os encontros de Bloom com diferentes personagens, representando o confronto com o Outro e seu desejo de encontrar um senso de conexão e pertencimento. Por fim,

investigaremos o processo de autoconsciência de Bloom, destacando como ele confronta e experiencia seus próprios sentimentos de alienação, tédio e melancolia.

4.2. Bloom e os Objetos

A mala é um objeto comum e prático no dia a dia, mas, na literatura, ela pode assumir significados simbólicos e metafóricos. Como um objeto portátil, pode representar a jornada, a mudança, a aventura e a transição. Ela é vista como um símbolo da partida e do retorno, da busca e da descoberta. E, simultaneamente, pode significar o medo de desprender-se do cotidiano, afinal, na mala carrega-se uma referência do lar que ficou para trás. O medo do desconhecido coloca a mala como objeto de apego, um fio de Ariadne.

Além disso, a peça diz muito da identidade de quem a carrega, pois o que uma pessoa leva em sua mala pode revelar suas escolhas, prioridades e memórias. Logo, essa pode ser vista como uma extensão da personalidade do viajante, pois contém itens importantes o suficiente para levar consigo em seu deslocamento.

A mala é, frequentemente, retratada como um objeto que contém algo valioso ou misterioso, representando um elemento importante na trama, como em *Uma Viagem à Índia*, em que a mala de Bloom contém objetos simbólicos cruciais para a narrativa.

Uma interpretação associada à presença deste elemento nos textos literários, é sua relação com o desejo de mudança. Ao carregar uma mala, o personagem deixa algo para trás e busca algo novo, o que faz com que essa possa ser vista como um elemento da liberdade e da possibilidade de transformação.

Por outro lado, há a interpretação baseada no apego. Ao carregar uma mala, a pessoa se apega ao que é conhecido, ao que é familiar e seguro. A mala se torna uma âncora, um elo com o mundo deixado para trás, representando o lar. Os objetos pessoais contidos na mala carregam histórias, memórias e um senso de pertencimento, tornando-se uma extensão física do lar.

Em análise, a mala na literatura assume diferentes significados e simbolismos, dependendo do contexto e da narrativa, tornando-se um item importante na trama e na compreensão dos personagens e suas histórias pela complexidade da relação entre os objetos que nela estão, constituindo a bagagem, e as pessoas que as carregam – seus donos.

Entretanto, algumas situações de viagem como a falta da mala é um elemento significativo na história, como, por exemplo, em casos de refugiados que precisam partir sem nada.

A ausência da mala nessas circunstâncias pode indicar a perda de um lar e a necessidade urgente de proteção. A falta de controle sobre a própria viagem também pode ser um fator importante, já que os refugiados muitas vezes são forçados a fugir de suas casas sem tempo para preparar seus pertences. Dessa forma, a falta da mala pode ser vista como um símbolo da vulnerabilidade e da incerteza em relação ao futuro.

Neste tópico, pretende-se abordar a presença e o significado da mala de Bloom, sua relação com os objetos que nela transporta e o item que ainda é parte de sua bagagem, o velho rádio do pai, a partir da ótica de que esses elementos estão associados ao processo da viagem que se constitui pela “queda” e pelo *anti-bildungsroman*.

A primeira aparição da mala ocorre em Londres, despertando o interesse de homens ingleses que têm a intenção de roubá-la, conforme abordado anteriormente no capítulo 02. Previamente a esse evento, é apenas mencionada uma mochila contendo alguns suprimentos "para a luz e para a sede" (Tavares, 2010, p. 192), mapas da Europa e alguns livros, como será explorado. Na Índia a mala ganhará destaque. O velho sábio indiano nota o pertence e solicita vê-lo: “Shankra levantou-se. Sabia que Bloom havia trazido/ uma pequena mala de viagem. / Quero vê-la-disse, chamando, ao mesmo tempo, Bloom” (Tavares, 2010, p. 314). Em seguida, o narrador faz um apontamento sobre a peça:

A mala é uma casa pequena e uma casa pequena
é uma casa essencial. O que não cabe numa casa pequena
não é indispensável para a alegria, e o
que não é indispensável para a alegria é dispensável
(Tavares, 2010, p. 314).

Os versos de Tavares descrevem a mala como uma "casa pequena" e "essencial", revelando a importância dos objetos transportados em viagens. Se, conforme Bachelard (1989), a casa é um espaço íntimo e afetivo, a mala enquanto casa não é apenas um espaço para nossos pertences, mas uma extensão dos nossos afetos e de nossas memórias. Deste modo, consideramos a mala como um objeto de conexão entre Bloom e seu passado: ao mesmo tempo, representa a possibilidade de um futuro diferente, pensando no que nela ainda se pode retirar e acrescentar. Essa

ideia reforça o processo de desapego e de renovação durante o decurso das viagens, no qual o viajante tenta se libertar do dispensável e abraçar o essencial.

Shankra, ao se referir a mala de Bloom, a considera: “a síntese dos dias de Bloom” (Tavares, 2010, p. 316). Assim, dando continuidade à discussão, concentrar-nos-emos no significado dos itens da mala na narrativa de *Uma Viagem à Índia*, bem como a relação percebida entre o personagem e seus pertences.

Diante do sábio, Bloom começa a elencar os objetos trazidos consigo.

Trago um cachimbo – mostrou
 Bloom – para utilizar depois de factos, enquanto,
 para os factos propriamente ditos, trago uma lâmina
 e no corpo uma excitação constante, energia
 base das invasões a países ou ao coração das
 mulheres
 (Tavares, 2010, p. 315).

O cachimbo é apresentado por Bloom como um objeto usado após os fatos, enquanto a lâmina é trazida para lidar diretamente com eles. Além disso, as referências à "excitação constante" e à "energia base das invasões a países ou ao coração" são uma alusão à disposição para o confronto; uma energia direcionada não só para a conquista, mas também para o conflito e a defesa.

Há, portanto, uma relação de oposição e, ao mesmo tempo, de dependência entre o uso do cachimbo e o uso da lâmina. O cachimbo representa momentos de reflexão e contemplação, além de estar associado ao prazer. Já a lâmina é um objeto que evoca violência e perigo, como uma ferramenta tanto para a defesa pessoal quanto para a agressão. Essa dicotomia sugere que Bloom carrega itens específicos para finalidades que ao cabo vão se complementar.

Em outras palavras, o uso do cachimbo é interpretado como um momento de respiro após situações de tensão, quase como um rito. O ato de fumar após atribulações pode proporcionar uma sensação de alívio e controle sobre emoções, permitindo uma pausa para reflexão acerca dos passos. Neste contexto, a lâmina abre um evento de violência, e o cachimbo o encerra.

Na literatura e em outras artes, o cachimbo muitas vezes é utilizado como um elemento simbólico para representar a masculinidade, a autoridade ou até mesmo a sabedoria. Para Sherlock Holmes o cachimbo tal objeto é parte de seu método dedutivo, concebendo a imagem de autoridade e até mesmo de sabedoria do personagem de Arthur Conan Doyle. Lembramo-nos também que Gandalf, tanto nas

aventuras de *O Hobbit* quanto em *O Senhor dos Anéis*, faz uso constante do cachimbo em ocasiões de reflexão com os companheiros. O instrumento aparece por diversas vezes quando o mago criado por John Ronald Reuel Tolkien se vê diante de uma tomada de decisão.

Ademais, a estrofe alude ao imperialismo e à busca por riquezas e poder, responsáveis por levar nações a invadir e a colonizar outras regiões do mundo. Bloom joga com essa mentalidade imperialista, baseada na justificação da violência e da força para a conquista de interesses individuais. Isso se evidencia no seu desejo de buscar na Índia tesouros imateriais como sabedoria.

A lâmina mencionada por Bloom é a mesma usada para matar o pai. Nesse ponto, retira-a da mala, confessando a Shankra seu crime: “E, de um pequeno esconderijo, tirou um ainda mais pequeno punhal” (Tavares, 2010, p. 347).

[...]
 Eis a faca – disse Bloom – que cortou
 a minha vida em dois.
 O cabo é de um material anónimo e a lâmina não tem qualquer
 Informação: sem vestígios, sem
 nenhuma promessa. Uma faca simples, em suma,
 igual a tantas outras.
 Quem pegar no cabo manda,
 Quem estiver diante da lâmina, perde
 (Tavares, 2010, p. 347).

Há uma ênfase na simplicidade da faca, com o cabo feito de material desconhecido e a lâmina sem qualquer preciosismo. Trata-se de um objeto semelhante a tantos outros, ou seja, é uma arma comum e banal. No entanto seu simbolismo está no fato de remeter ao Complexo de Édipo freudiano. A descrição da faca como uma arma ordinária reforça a ideia da violência como parte inerente da condição humana; sua aparente simplicidade aponta mostra que mesmo objetos cotidianos podem ser usados para infligir dor e sofrimento. A última frase dos versos é particularmente intrigante, pois apresenta uma dinâmica de poder entre o indivíduo que segura a faca e aquele que está diante dela.

O punhal, logo, adquire uma dimensão simbólica, pois Bloom carrega consigo não apenas um objeto de defesa pessoal, mas também um símbolo de seu passado problemático e de sua relação com a figura paterna. Nesse sentido, a faca se torna um objeto dotado de significado emocional, que representa parte de sua vingança pelo fim cruel da amada, da tragédia familiar advinda desse acontecimento e das

consequências de seu ato. Essa complexidade simbólica é reforçada pela descrição minimalista do instrumento, enfatizada na sua banalidade e, ao mesmo tempo, no seu potencial de periculosidade.

A imagem da faca cortando sua vida em dois sugere uma metáfora para a experiência de Bloom com o trauma e a perda. A escolha da palavra "eis" implica em um ato de apresentação, como se Bloom estivesse mostrando-a para Shankra como um símbolo de sua tristeza, estava ali o objeto que também impulsiona sua viagem à Índia.

Para Regina Dalcastagnè (2018), objetos têm o poder de contar histórias e nos transportar para um tempo e lugar específico. Eles carregam consigo a marca do uso e do tempo, e nos permitem ter uma conexão mais profunda com as pessoas e experiências que os cercaram. Assim, destaca a pesquisadora: “Em seus arranhões e desfiados, no puído ou na pequena mancha que sobrou, até no simples desgaste do material nos reencontramos com as vidas que esbarraram ali, ou que o empunharam” (Dalcastagnè, 2018, p. 464). Os objetos fazem parte da expressão material da nossa temporalidade e das nossas circunstâncias.

Todavia, para Dalcastagnè (2018), as coisas nas nossas vidas ou mesmo dentro do universo literário, muitas vezes, precisam de uma narrativa para continuar existindo, ou mesmo para começar a existir. Para exemplificar, ela cita o romance *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, no qual a máquina de tear aparece como um objeto em pedaços (peças fracionadas); para a protagonista Fátima, tal objeto representa a presença do marido que havia partido do sertão nordestino onde viviam em busca de dinheiro para a família.

A chegada das peças aos poucos é recebida com alegria, como um sinal de vida do marido e uma esperança de renda futura. Mesmo sem ter sido montada ainda, a máquina já exerce um papel importante na vida de Fátima, um papel além do simples objeto. Ela é um símbolo de persistência, de luta e de esperança em um futuro melhor. Logo, muitos objetos são marcados pelo afeto decorrente não apenas de sua funcionalidade, mas de sua significação.

Essa relação entre pessoas e objetos é explorada na narrativa de *Uma Viagem à Índia*. A bagagem de Bloom adquire um significado para além de sua funcionalidade prática, logo, alguns objetos carregam uma tensão emotiva relacionada à memória e à história de Bloom, como é o caso do punhal.

Por meio de objetos, é possível nos conectarmos com pessoas e experiências do passado e compreendermos melhor a nossa própria temporalidade e circunstâncias. Eles podem ter um papel fundamental na construção da nossa identidade e na formação de memórias afetivas. Assim, a reflexão sobre os objetos pode nos levar a uma compreensão mais profunda sobre nós mesmos e sobre o mundo. De forma verossímil ocorre na literatura, pois, enquanto o objeto mencionado por Dalcastagnè possui um significado positivo na vida da personagem, o punhal para Bloom é um símbolo que parte/fratura/racha a sua vida, mas ainda assim ele o carrega, é também uma expressão de sua ferocidade e violência.

A presença de uma flor artificial na mala de Bloom ambienta a artificialidade presente na vida cotidiana da sociedade contemporânea, bem como sua própria artificialidade durante sua viagem, uma vez que todas as relações interpessoais serão marcadas pelo interesse e pela fugacidade, como analisaremos no próximo tópico.

A flor é feita de materiais sintéticos e produzida em série, eliminando sua singularidade e autenticidade. Além disso, sua artificialidade impede a produção de odor e vitalidade, tornando-a uma mera imitação da natureza. No entanto, a forma como caminha para reflexão filosófica sobre a relação entre natureza e cultura, representada pela comparação entre a "floresta selvagem" e a "estufa", ou seja, entre o ambiente natural e o ambiente adaptado pelo homem.

A presença da flor artificial na mala de Bloom é vinculada também à ideia da amada morta. Esse objeto, por sua natureza artificial e não perecível, representa a permanência e a presença constante dessa figura feminina na vida de Bloom, apesar de sua ausência física. Assim como a flor de plástico que não morre, a lembrança da amada perdura, acompanhando Bloom em sua trajetória.

Mais peculiares ainda são os versos que se seguem:

Das melhores orquestras
trago uma música na memória e o meu assobio.
Trago ainda uma certeza: cada invenção perturba
A ordem, mas a civilização é um somatório contínuo
De invenções; de desordens, portanto. Aprecio o facto
de o dia nascer, mas não gosto de previsões
meteorológicas. Que cada dia invente sobre mim
uma surpresa
(Tavares, 2010, p. 315).

A presença de elementos como a música sugere uma valorização da arte como formas de construir um perfil erudito para o personagem, que não tinha na memória

uma música qualquer, mas sim uma das melhores orquestras, enfatizando um estilo musical clássico. Os versos destacam ainda a importância das invenções para a civilização, apesar de sua capacidade de perturbar a ordem estabelecida. Há apreço à imprevisibilidade da vida e à crença de que cada dia deve trazer uma surpresa. Essa perspectiva é contrária à ideia de controle e previsão, enfatizada pelas previsões meteorológicas mencionadas na estrofe.

O narrador traz à tona uma reflexão sobre objetos pessoais, quando Bloom “estava a mostrar a sua mala e nela os aforismos domésticos e colocáveis em prateleiras que trouxe de Lisboa” (Tavares, 2010, p. 323). Para ele: “Tal como aforismos, os objetos pessoais concentram múltiplos dias num pequeno espaço. (cada objeto envolvido em ritual ou em hábito é, em tempo: muito, mesmo que tenha poucos centímetros)” (Tavares, 2010, p. 323).

Desde a obra *O Sistema dos Objetos*, de Jean Baudrillard, publicada em 1968, os estudos sobre a relação entre pessoas e objetos ganham força e, embora o sociólogo destaque o consumo individual é, principalmente, dado pelo modo de produção massivo, também afirma que os objetos são capazes de transitar continuamente entre os domínios funcional e simbólico dentro de um determinado sistema cultural, tendo significados intrínsecos.

O adjetivo "funcional" não se refere apenas à utilidade prática do objeto, mas também à sua habilidade de se inserir em um conjunto de relações. Para Baudrillard, o discurso psicológico sobre os objetos nos conduz constantemente a um nível mais coerente, não associado ao discurso individual ou coletivo, mas sim à linguagem dos objetos, a qual ele chama de "língua". Portanto, um objeto só pode ser considerado funcional quando é capaz de interagir dentro de um sistema específico, produzindo, assim, uma capacidade de significar.

Violette Morin (1969) desenvolve o conceito de objeto biográfico, em texto homônimo, abordando a existência de um tipo de consumo articulado a uma interação dinâmica entre sujeito e objeto. Trata-se de percorrer o tempo vivido pelo consumidor por meio dos objetos, que podem fazer parte não apenas do ambiente, mas também da intimidade ativa do usuário. Nesse contexto, objeto e usuário se usam mutuamente e se transformam, existindo uma relação de simbiose entre ambos, na qual o objeto biográfico envelhece com seu dono. Como o texto foi publicado em um momento de ascensão dos estudos da memória, a leitura de Morin caminha para uma dimensão

memorialista afetiva, pois o objeto biográfico usa e é usado. Nele o consumidor encontra a jornada de ontem, de hoje e de amanhã.

A autora diferencia ainda os "objetos biográficos" dos "objetos protocolares", os quais são valorizados principalmente por sua funcionalidade e status social e não possuem uma relação particular com seus proprietários. O objeto protocolar não é feito para se relacionar com seu possuidor. Ele tem um prazo de validade determinado; é produzido pela fábrica para ser, depois, rejeitado, num tempo determinado. Já a força dos objetos biográficos está na sua capacidade de evocar memórias e emoções pessoais, pois as experiências estão incorporadas em sua materialidade física. Dessa forma, subentende-os como significadores do tempo, pois permitem aos proprietários reviverem suas experiências pessoais.

Na mesma esteira, Giovanni Starace, em *Os objetos e a vida: Reflexões sobre as posses, as emoções, a memória* (2015), faz uma reflexão acerca das experiências com objetos. Para ele, muitas pessoas têm suas vidas intimamente ligadas ao que possuem. Em contrapartida, o mesmo não ocorre com outras pessoas. Isso também se dá na literatura, na qual objetos frequentemente possuem forte poder emotivo e expressivo para determinados personagens, enquanto para outros não há sequer referência a eles:

Entre as pessoas que conhecemos, encontramos algumas que vivenciam muitas das suas experiências acompanhadas por objetos ou têm necessidade de intervir neles para poder manter um sólido contato com o mundo interno. Contam suas vidas em estreita relação com a dos objetos que possuem, tanto que o quadro externo, o material, coincide ou substitui o interno, o psicológico. Muitas outras pessoas, pelo contrário, não fazem qualquer referência a objetos, em suas vidas não parece existir sinal deles. Acontece o mesmo na literatura: muitíssimos são os romances ou contos em que encontramos um mundo de objetos com forte poder emotivo e expressivo que acompanham os personagens. Em outros, de maneira até um pouco surpreendente não há qualquer vestígio de tais objetos (Starace, 2015, p. 11).

Os objetos ocupam um lugar de importância na vida humana, devido à sua materialização na nossa memória. Eles refletem quem somos e quem fomos, as pessoas que nos cercaram e acompanharam em diferentes fases da vida. Por meio dos objetos, deixamos traços importantes de nossa história pessoal: fragmentos, relíquias e testemunhos concretos marcados por investimentos simbólicos. Em suma, são muito mais do que meras "coisas inanimadas", representam uma forma de expressão da nossa subjetividade e ajudam a moldar a história do homem.

Não obstante, há também a presunção baseada em “a coisa existe porque posso pensá-la e posso pensar aquilo para o que a coisa me remete para além dela mesmo: ela não existe senão como representante daquilo que eu tenho dentro de mim” (Starace, 2015, p. 24). Há, portanto, uma relação de poder na sensação de domínio ilusório do mundo físico.

Devido ao consumismo predominante na sociedade contemporânea, muitos produtos entram na vida das pessoas por meio de relações efêmeras e modismos que proporcionam uma sensação de prestígio e plenitude ao consumidor. No entanto, essa relação com os bens adquiridos é vazia atualmente, pois a atração pelo produto é baseada em um olhar que não sobrevive ao contato físico, e o desejo acaba logo após a venda ser realizada. Isso esvazia a emoção da herança, do uso contínuo e da função do produto no espaço ocupado. Uma quantidade excessiva de produtos é projetada, construída e comercializada sem a devida compreensão e preocupação em relação à sua utilização.

Continuando o desenvolvimento do estudo, Starace alude ao pensamento de Marx, segundo o qual o valor de uso de um objeto é proporcional à se utilizado ou consumido. No entanto:

Devido ao valor de uso, dado pela efetiva utilidade do objeto, existe um valor de troca determinado pelo seu preço e definido através da quantidade de trabalho nele depositado, isto é, da atividade necessária para a sua construção. Por esse motivo, reconhece neles uma história, um pensamento, aquilo que os projetou e construiu. Os objetos conquistaram uma alma que se esconde por trás da sua aparência pura (Starace, 2015, p. 151).

Para o autor os objetos possuem uma dupla natureza: o valor de uso, relacionado a sua utilidade e satisfação das necessidades humanas; e o valor de troca, referente ao preço determinado pela quantidade de trabalho nele depositado. Assim, não são apenas mercadorias, mas sim produtos do trabalho humano, com uma história e uma alma por trás da sua aparência pura. Em meio ao consumismo atual, muitas vezes a relação com os objetos se torna efêmera e superficial, esvaziando a emoção da herança e sua importância.

No objeto em estudo, observa-se a capacidade dos objetos de evocar lembranças e sensações, contribuindo para a formação da memória e da subjetividade. Além disso, verifica-se que seus significados vão além da utilidade imediata, carregando valores culturais e simbólicos, influenciando a percepção de mundo do personagem.

Logo, os objetos apontam para uma captura muito singular de sua relação com o mundo e com seu círculo familiar. Nessa ótica, surgem como elementos comuns, mas de grande força sensória, como se evidencia no fragmento em que Bloom mostrava as fotografias guardadas na mala.

Doenças também traçaram percursos rudes
Sobre elementos frágeis da família. Vestígios
De vagarosas maldades da natureza ficaram
Nos rostos como arquivos mal protegidos, arquivos ao ar livre,
E que amolecem –explicou Bloom ao mesmo tempo que
Se curvava sobre a mala, mostrando e exibindo o que trazia. Na mala de
Bloom havia fotografias, e muitas. Eis uma: de onde veio esta marca preta
debaixo
Dos lábios de um tio
Que amei? [...]
(Tavares, 2010, p. 326 – 327).

Há a referência à fragilidade da memória humana e à forma como os objetos servem como vestígios de lembranças. A descrição das doenças que cursam "percursos rudes" sobre elementos frágeis da família reforça a ideia de experiências dolorosas e traumáticas suas marcas indelévels na memória das pessoas. Os "vestígios de vagarosas maldades da natureza" permanecem nos rostos como "arquivos mal protegidos", contribuindo para a noção de memória como arquivo pode frágil e vulnerável, sujeito a perdas e danos. Já a imagem dos arquivos ao ar livre, expostos aos elementos e propensos a amolecer, destaca a possibilidade de sua deterioração ao longo do tempo, perdendo nitidez e precisão.

Os vocábulos "percursos", "frágeis", "vestígios", "vagarosas" e "arquivos mal protegidos e ao ar livre" indicam uma ordem fragmentária e incompleta da memória. Por outro lado, palavras como "doenças", "rudes" e "maldades" evocam lembranças sombrias no protagonista e situam-se na mesma condição sombria de Bloom. Assim, essas palavras qualificam e indicam o estado do personagem.

A marca preta na parte inferior dos lábios do tio pode se associar a alguma doença, ideia presente não só nos versos acima citados, mas reforçada: "qualquer fotografia de um moribundo é quase um crime" (Tavares, 2010, p. 327). A presença dessa fotografia tem um valor emocional para o personagem, evidenciando a preservação da memória de sua relação com o tio, único ente citado no texto de forma afetuosa.

Apesar de Bloom levar consigo a "Bíblia, um livro sobre a alma" (Tavares, 2010, p. 192), dois outros títulos ganham maior destaque:

Cartas a Lucílio,
de Séneca, em edição tão antiga
e com as páginas de tal forma a desfazer-se
que quase se diria serem páginas não materiais mas espirituais, e
ainda – vira Shankra – o teatro completo
de Sófocles, também, em edição rara
(Tavares, 2010, p. 345).

A escolha desses livros específicos é significativa, pois ambos são considerados clássicos da literatura e da filosofia europeia. A referência à edição antiga de *Cartas a Lucílio*, de Séneca, quase espiritual de tão desgastada, insinua seu valor não apenas pelo conteúdo, mas também por sua tradição; o tempo acresce seu valor. Já *O teatro completo*, de Sófocles, em edição rara, destaca a importância da dramaturgia grega na construção da identidade cultural europeia, pois o teatro grego é um dos pilares da história da literatura ocidental e dentre seus principais representantes está Sófocles.

Teatro Completo compreende as peças escritas por Sófocles, nascido em Colono, nas cercanias de Atenas, em 496 a. C. Ele foi um proeminente dramaturgo tendo escrito mais de 100 peças. Desta vasta produção, apenas sete tragédias chegaram até nós: *Ájax*, *Antígona*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes*, *As traquínicas* e a póstuma *Édipo em Colono*, um drama satírico incompleto (Os sabujos) e vários fragmentos de peças perdidas, achados em obras de autores posteriores.

As peças do escritor grego são conhecidas por sua profundidade psicológica, estilo poético e reflexão sobre questões éticas e filosóficas. Exploram o conflito entre indivíduo e sociedade, destino e livre-arbítrio, e a relação entre deuses e homens. Em *Édipo Rei*, a mais famosa peça, tem-se em outra instância, é claro, também a tragédia em torno do filho que mata o pai. Este tema foi um dos mais discutidos da época, e continua perpassando os dias de hoje em virtude dos estudos de Sigmund Freud, no início do século XX, pois questiona a própria existência humana e a necessidade de encontrar respostas para os dilemas morais e éticos da vida. Tal livro também atua como uma espécie de mise-en-abyme da narrativa por se associar à própria história pessoal de Bloom, via parricídio do pai: depois que mata o pai, Édipo se exila de Tebas, e vagará cego como uma autopunição. Não muito diferente, em termos metafóricos, do que Bloom realiza.

Cartas a Lucílio é uma obra escrita após Séneca (Córdoba, 4 a.C. – Roma, 65), filósofo do Império Romano e propagador do estoicismo latino, se retirar da vida pública, por volta de 62 d.C. O livro é conhecido por seu estilo eloquente e sua ênfase

na virtude e na ética. Além disso, é considerado uma fonte importante de informação sobre a vida de Sêneca e seu papel na corte imperial romana. Nelas, Sêneca esboça reflexões teóricas sobre a adequação da linguagem à filosofia, disserta sobre a retórica e sobre determinadas escolhas na construção do estilo.

As cartas destinadas a Lucílio procuravam dissuadi-lo da escola epicurista, sua formação inicial, e encorajá-lo nos preceitos do estoicismo, corrente filosófica do helenismo, que compreendia a moral como parte da filosofia, centrada no estudo da virtude e do bem supremo. Em algumas das 124 cartas, o preceptor de Nero chega a condenar elucubrações retóricas e estilísticas e atenta para valores morais e éticos da sociedade romana.

As cartas também apresentam um teor pedagógico de orientação para a vida pública e para o aperfeiçoamento ético. As reflexões trazidas nas epístolas se constituem na apreciação de situações concretas e nas observações sobre a natureza e do caráter humano. Cada uma apresenta uma exortação para que o interlocutor passe a agir de determinada maneira, tendo sempre por base os conceitos estoicos.

Logo, ambas edições presentes no texto de Tavares são vistas como um símbolo da importância e da durabilidade da obra de outrora; representam, para além do diálogo com a tradição, a reflexão sobre temas universais, como amor, morte, conflito familiar e princípios éticos.

Livros tão expressivos e perpassados pela tradição europeia estão em posse de Bloom. Se ele foi à Índia buscar a sabedoria na cultura oriental, também levou páginas da sua própria. Deste modo, as duas culturas são postas em evidência. Bibliófilo, tal qual o narrador o descrevera, os livros ajudam a compor seu perfil de homem letrado, mas àquele momento os livros símbolos do conhecimento da velha Europa adquirem apenas o valor de troca. Shankra acredita que Bloom estava ali para furtar o conhecimento indiano e desconfia de sua altivez, achando mais fácil operar uma transação de bens e oferece a edição rara do *Mahabharata* em troca dos dois livros de Bloom.

Não estava em jogo apenas o conhecimento adquirido por meio da leitura, tratados como um bem cultural material: “mercadorias intelectuais não deixam de ser mercadorias, mas pelo menos dão a ilusão de uma certa grandeza” (Tavares, 2010, p. 352).

A proposta inicial de troca não foi bem-sucedida, resultando no roubo dos livros de Bloom pelos discípulos do sábio. No entanto, o protagonista não se manteve inerte

diante do ocorrido, uma vez que havia roubado previamente da casa de Shankra o exemplar raro do *Mahabarata* e um colar de ouro. Assim, com ajuda de Anish, negociou novamente com o sábio para reaver seus livros, oferecendo o colar de ouro em troca.

Este roubo físico traz ainda o simbolismo da espoliação colonial e atualmente do turismo que rouba a filosofia alheia. A Índia sempre foi saqueada pelo consumo ocidental. A escamoteação, na narrativa, decorre da perspicácia do personagem, que viu em determinada situação uma forma de se auto beneficiar:

Eis, pois, que com um breve sorriso mostra ao amigo Anish a velha edição do mítico livro <<Mahabarata>> que retira da sua camisa para logo a seguir A esconder de novo. Hoje – diz Bloom, recuperando a ironia – hoje a minha vestimenta é, literalmente, indispensável (Tavares, 2010, p. 365).

A negociação entre Bloom e Shankra revela o valor do ouro em relação ao *Mahabarata*, já que o sábio optou por recuperar o colar em detrimento do livro. Bloom retorna para Portugal com os seus livros e ainda com o “Mahabarata de que Shankra, com olhos em outro sítio, nem se lembrou” (Tavares, 2010, p. 367).

O *Mahabarata*, além de seu valor literário, desempenha um papel significativo no contexto religioso e espiritual hindu. Estimada uma obra sagrada, é reverenciada como um guia espiritual e moral para os seguidores dessa fé. Comparável à Bíblia cristã ou ao Corão islâmico, é considerado um dos textos mais relevantes e abrangentes da tradição religiosa indiana.

O comportamento do sábio, que deveria estar mais preocupado com as questões do espírito do que com bens materiais, revela uma ênfase na posse e no valor atribuído ao ouro. Esse contraste entre a espiritualidade e a materialidade coloca em relevo a complexidade das motivações e relações humanas, em que o dinheiro é primordial, pois não se pode ignorar que é Bloom quem primeiro efetua o roubo, e este não é só de um bem de valor imaterial, é também do metal valioso. Afinal:

Ninguém é tão tonto que não veja no ouro valor incomparavelmente maior. E a diferença significativa é esta: uma frase, mesmo de uma 1ª edição, pode ser transcrita para outro lado (Tavares, 2010, p. 366).

Um lado roubou o outro, embora já houvesse um acordo transacional prévio. Bloom rouba primeiro, Shankra depois. Entretanto, Bloom rouba mais do que o acordado. O excedente do roubo (o colar de ouro), usado por Bloom como valor de troca para reaver seus livros, cria uma situação na qual ele força Shankra a aceitar de volta o que é seu. Essa questão reflete as relações desiguais presentes no contexto cultural e econômico mais amplo, se pensarmos no sentido histórico. O protagonista, ao utilizar o excedente do roubo como instrumento de barganha, demonstra sua capacidade de impor sua vontade sobre o Outro e reafirma a desigualdade de poder existente entre “colonizador” e “colonizado”.

Nesse sentido, a narrativa evidencia as relações desiguais e exploratórias que permearam a história entre Portugal e a Índia, trazendo à tona uma reflexão crítica sobre as dinâmicas exploratórias e suas consequências. Isso mostra o quanto o Ocidente se beneficiou e se apropriou daquilo que não era seu por direito.

Por sua vez, Bloom, mesmo demonstrando um desejo de recuperar seus livros, tem uma atuação limitada, porque sua participação é reduzida a um mero carregador dos exemplares, não exercendo um papel ativo na exploração e compreensão do conteúdo dessas obras. Estas apenas estão presentes em sua mala, representando uma carga física, pois não se confirma uma interação profunda ou uma assimilação do conhecimento por parte do personagem.

Essa dinâmica ressalta a dicotomia entre a posse material das obras e a verdadeira apreciação e compreensão de seu conteúdo. Os livros, apesar de serem importantes cultural e historicamente, não desempenham um papel significativo na trajetória de Bloom.

Por fim, ao doar a mala com os livros para um velho na rua, quando de retorno a Portugal, Bloom afirma que o *Mahabharata* “vale dinheiro, e muito” (Tavares, 2010, p. 451), ratificando o valor comercial do livro em edição rara. Com esse gesto, ele abre mão de sua herança cultural e do que sobrou da viagem à Índia. Esse ato é uma renúncia aos valores representados pelos livros, sugerindo sua irrelevância para o personagem. Deste modo, “doar, ato da continuidade, significa confiar um objeto a outro, a fim de que a memória não se perca” (SATARACE, 2015 p. 137).

Enquanto as obras literárias carregam consigo uma tradição e um conhecimento imaterial, sua presença na narrativa revela um contraste entre sua importância simbólica e a superficialidade com que são tratadas pelo personagem, contrariando sua própria condição de bibliófilo.

De todos os elementos presentes na mala, apenas o dinheiro assume seu utilitarismo prático, desenhando a importância dada ele, já que mesmo em solo tão sagrado e místico, terra da crença “e a crença no espírito eleva um país inteiro” (Tavares, 2010, p. .291), o seu numerário em forma de notas vulgares lhe foi roubado pelos comparsas de Shankra.

No desfecho de *Uma Viagem à Índia* destaca-se o retorno do rádio do pai na bagagem de Bloom, objeto avariado não levado durante o episódio do roubo. É esse quem o liga à figura paterna, como nos lembra Starace: “quem morre também poderá continuar a ser lembrado apenas em pequenos fragmentos daquilo que tinha possuído” (Starace, 2015, p. 87).

É primeiro em Paris, na ocasião do regresso, que vimos o objeto de posse de Bloom “e trago ainda o que levei: o velho rádio do meu pai. Não funcionava. E ainda não funciona” (Tavares, 2010, p. 368). O item surge no retorno de Bloom, quando constata a perda definitiva das ilusões, pois na Índia não encontrou o que fora buscar.

Não é claro se o objeto foi um presente do pai para o filho, se foi herdado ou tomado após a morte, mas encontrava-se fora da sua utilidade principal, já que não funcionava, estava ambientando a presença do pai. Configura-se como um fragmento, um pedaço de coisa, uma ruptura de uma parte; é da ordem do “objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo” (Baudrillard, 2000, p. 94).

Mais uma vez, em um momento de festejos na casa parisiense do bosque, na companhia de uma prostituta e envolto em pensamentos profundos, o rádio surge como um elemento inesperado. Enquanto se entrega aos prazeres carnais, Bloom age quase instintivamente e, ao colocar a mão no bolso, depara-se com a presença do equipamento.

Põe, então, sem pensar nisso, a mão no bolso e eis que encontra
A sua referência – o velho rádio do pai –
Velho e antigo e, como se, com aquela viagem,
O rádio nada tivesse aprendido
(Tavares, 2010, p. 421).

O rádio do pai possui uma carga afetiva e sentimental para Bloom. É descrito como “velho e antigo”, indicando seu tempo de uso; tempo de existência. O fato de o objeto estar no bolso indica sua dimensão física reduzida e associa-se também à ideia de maior intimidade entre o objeto e o seu dono. Nesse sentido, há também uma

proteção dada ao rádio, pois ele não estava mais em sua mala e sim junto ao seu próprio corpo.

Conforme Starace, a presença de um objeto pequeno confirma uma comunhão íntima entre esse e o dono. No caso de objetos herdados, apanhados ou encontrados de outrem, sensibilizamo-nos mais porque “o objeto pequeno parece ter sido intimamente possuído pela pessoa, entre as suas mãos, protegidos por elas, enquanto o grande fica mais externo e distante” (Tavares, 2010, p. 81).

O rádio, como objeto inanimado, é personificado ao receber o atributo de aprendizado, normalmente associado a seres humanos. Essa personificação serve como um recurso literário para enfatizar a falta de mudança ou evolução desse ao longo da viagem. Logo, sua inoperância é uma metáfora da própria inaptidão ou estagnação de Bloom em relação ao seu interior, ambos são incapazes de aprender, de conectar-se ao exterior e de propagar algo de dentro de si. Reflete também a inoperância de Bloom em absorver novas experiências e conquistar a sabedoria ao longo de sua jornada, pois o tédio é o sentimento que vai e retorna com ele: “nada do que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom”, isso faz com que seu estado, tal qual o do rádio, permaneça inalterado (Tavares, 2010, p. 452). Bloom, assim como o rádio, não está sintonizado com o mundo, bem como ocorre com os anti-heróis que nada aprendem.

No livro doado por Bloom, *Cartas a Lucílio*, Sêneca destaca que os vícios e as preocupações acompanham a pessoa, não importa onde ela vá. Essa reflexão se relaciona com a condição de Bloom, que, apesar de visitar diversos lugares, continua carregando o tédio consigo. Sêneca argumenta, ainda, que a verdadeira transformação ocorre ao mudar a alma, buscando aliviar o fardo que pesa sobre ela. A carta XXVIII aborda esse tema:

Pensas que só a ti isso sucedeu; admiras-te, como se fosse um caso raro, de após uma tão grande viagem e uma tão grande variedade de locais visitados não teres conseguido dissipar essa tristeza que te pesa na alma? Deves é mudar de alma, não de clima. Ainda que atravesses a vastidão do mar, ainda que, como diz o nosso Vergílio as costas, as cidades desapareçam no horizonte, os teus vícios seguir-te-ão onde quer que tu vás. Do mesmo se queixou um dia alguém a Sócrates: "Porquê admirar-te da inutilidade das tuas viagens," – foi a resposta, "-se para todo o lado levas a mesma disposição? A causa que te aflige é exactamente a mesma que te leva a partir " De facto, em que pode ajudar a mudança de local, ou o conhecimento de novas paisagens e cidades? Toda essa agitação carece de sentido. Andares de um lado para o outro não te ajuda em nada, porque andas sempre na tua própria companhia. Tens de alijar o peso que tens na alma; antes disso não há terra alguma que te possa dar prazer (Sêneca, 2004, p. 104).

Assim como o indivíduo manifesta seu descontentamento a Sócrates, o Bloom transporta consigo uma atitude e estados emocionais invariáveis, não obstante o contexto no qual se situa. A partir dessa conexão, a inoperância/estado do rádio assume um caráter simbólico ao representar a inabilidade de Bloom em adquirir conhecimento e progredir, refletindo sua ausência de transformação interna ao longo da jornada.

Ademais, o rádio, enquanto dispositivo transmissor, caracterizado pela sua capacidade de difundir e compartilhar histórias, assume, paradoxalmente, o papel de uma narrativa interrompida do pai de Bloom, em condições adversas. Nessa perspectiva, não se limita apenas a representar uma memória pessoal do protagonista, mas adquire uma dimensão narrativa mais ampla que enriquece a temática da perda e da ausência paterna. Trata-se, portanto, de uma presença-ausência significativa. O objeto é o que restou do pai, um vestígio tangível da relação entre eles, também disfuncional, em virtude da morte de Mary.

O fato de o personagem voltar com os mesmos objetos, acrescentando o livro indiano, mas posteriormente se desfazer de tudo, exceto do rádio, carrega outro simbolismo. A escolha de preservar o rádio do pai como o único objeto é uma afirmação da importância da herança e da conexão com as raízes culturais, representadas por Portugal. Essa decisão evoca a história da nação lusitana como uma antiga potência colonial que, apesar de ter se beneficiado do saque e da exploração de outros povos, não detém mais o mesmo poder e influência. Bloom, ao se desfazer dos objetos adquiridos em sua viagem, reconhece o declínio e a transformação da condição portuguesa. Mas, ainda assim, o que fica é o pai, aqui lido por extensão, Portugal.

Diante do exposto, ao longo deste tópico, a relação de Bloom com os objetos de sua bagagem é marcada por uma complexa dinâmica que vai além de simplesmente representar a memória e os afetos. Esses objetos, contrariando as expectativas, operam por meio da disfuncionalidade e revelam uma camada adicional de significado e simbolismo.

Essa característica reflete uma dimensão mais profunda da experiência de Bloom. Ao invés de evocar apenas lembranças nostálgicas, os objetos sugerem uma noção de inadequação. A lâmina que mata o pai, a flor artificial, os livros de páginas

imateriais doados, o rádio sem funcionamento e os demais itens compõem a atmosfera sombria do seu estado.

Nessa perspectiva, a presença de objetos, os quais, aqui, chamamos de disfuncionais, como pertences de Bloom, revela a expressão de sua própria dissonância interna. Ele carrega consigo não apenas lembranças e experiências passadas, mas também frustrações, decepções e questionamentos sobre seu propósito na vida. Os objetos disfuncionais se tornam espelhos de suas próprias contradições e conflitos internos.

Portanto, a relação de Bloom com os objetos transcende a questão memorialística. Eles são representações palpáveis de uma condição humana complexa, permeada por disfuncionalidades, insatisfações e uma busca constante por significado e sentido.

4.3 Bloom e os Outros

O termo itinerário deriva do latim *itinerarius*²¹ e é usado para descrever um caminho ou rota percorrido por uma pessoa ou um objeto. O conceito de itinerário transcende sua interpretação literal e assume uma variedade de significados, dependendo do campo de estudo em questão. Aqui, busca-se trabalhar esse conceito englobando tanto a dimensão física, isto é, a trajetória percorrida em um espaço geográfico, quanto a dimensão simbólica, envolvendo as representações e significados atribuídos a esses percursos.

Assim, *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, presente no final do livro, é marcado por uma série de sentimentos e percepções que ecoam na trajetória de Bloom e traduz os acontecimentos da viagem divididos ao longo dos 10 cantos. Construído numa espécie de mapeamento entre cantos e números de estrofes, nele é possível identificar palavras-chave que se conectam e se complementam, refletindo os aspectos centrais da experiência do personagem. São algumas estrofes que recebem essas palavras. Dessa forma, essa estrutura literária enfatiza certos momentos-chave na trajetória do personagem, além de destacar suas emoções,

²¹ (i.ti.ne.rá.ri:o)

[F.: Do lat. *itinerarius*, a, um, 'de estrada', 'de viagem'.]

DICIONÁRIO AULETE. Verbete: itinerário. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/itinerario>. Acesso em: 19 de jun. de 2023.

pensamentos e eventos importantes ocorridos durante a viagem, refletindo também sua autoconsciência.

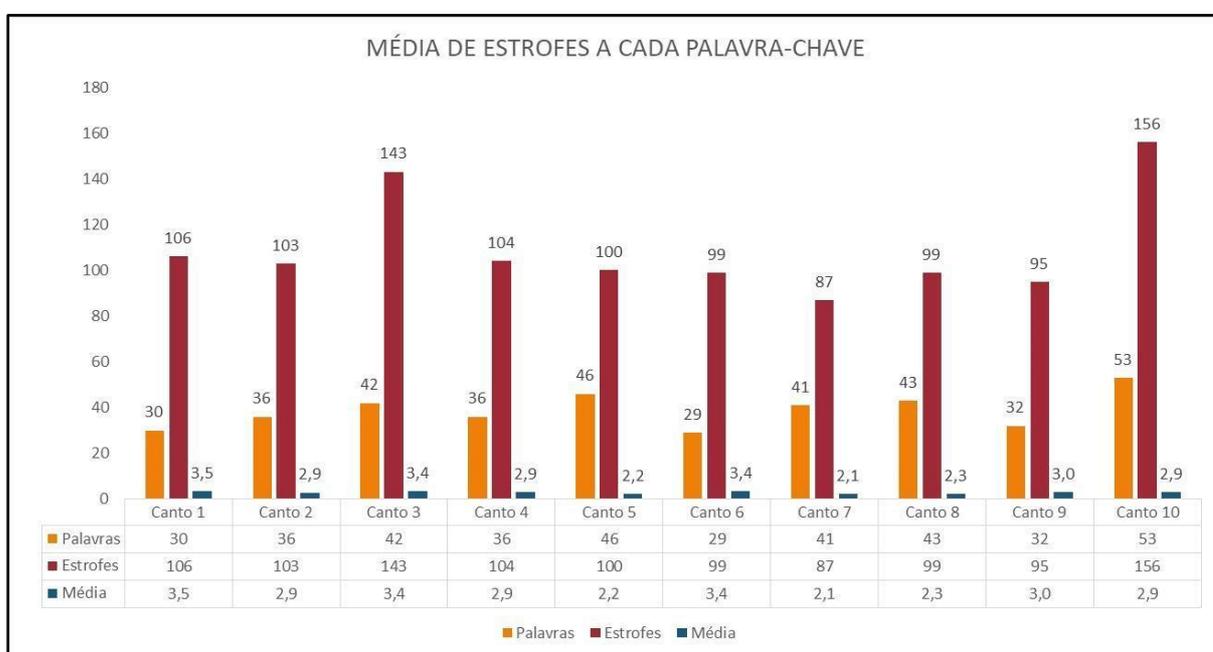
Em *Uma Viagem à Índia*, temos um total de 1092 estrofes, com 388 palavras-chave apontadas em *Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Uma média, portanto, de 2,8 estrofes a cada palavra-chave.

Nesse sentido, O Canto VII, no qual Bloom se encontra com o sábio indiano na Índia, aparece como ponto-chave da narrativa, por ser o trecho com maior média de palavras-chave a cada estrofe. São necessárias apenas 2,1 estrofes para aparecer um dos termos presentes no *itinerário*.

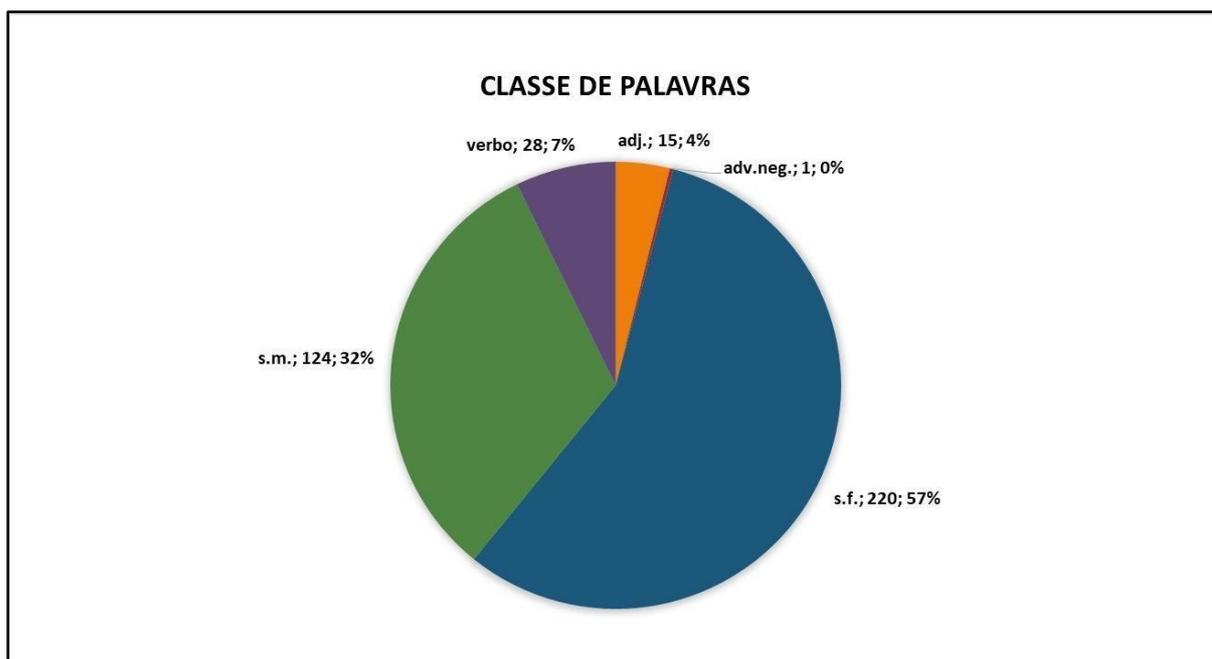
Ele é seguido pelo Canto V, no qual Bloom rememora aspectos da história da sua vida, e segue sua viagem passando pela Alemanha, Viena e Praga. Nesse canto são 2,2 estrofes a cada palavra-chave. E pelo Canto VIII, em que o personagem segue na Índia e passa por momentos de tensão com o sábio Shankra.

Na outra ponta desta análise, está o Canto I, em que a narrativa passa por uma fase mais introdutória e as palavras-chave aparecem apenas a cada 3,5 estrofes.

Gráfico 1 – Média de estrofes a cada palavra-chave em *Uma viagem à Índia*, de acordo com *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



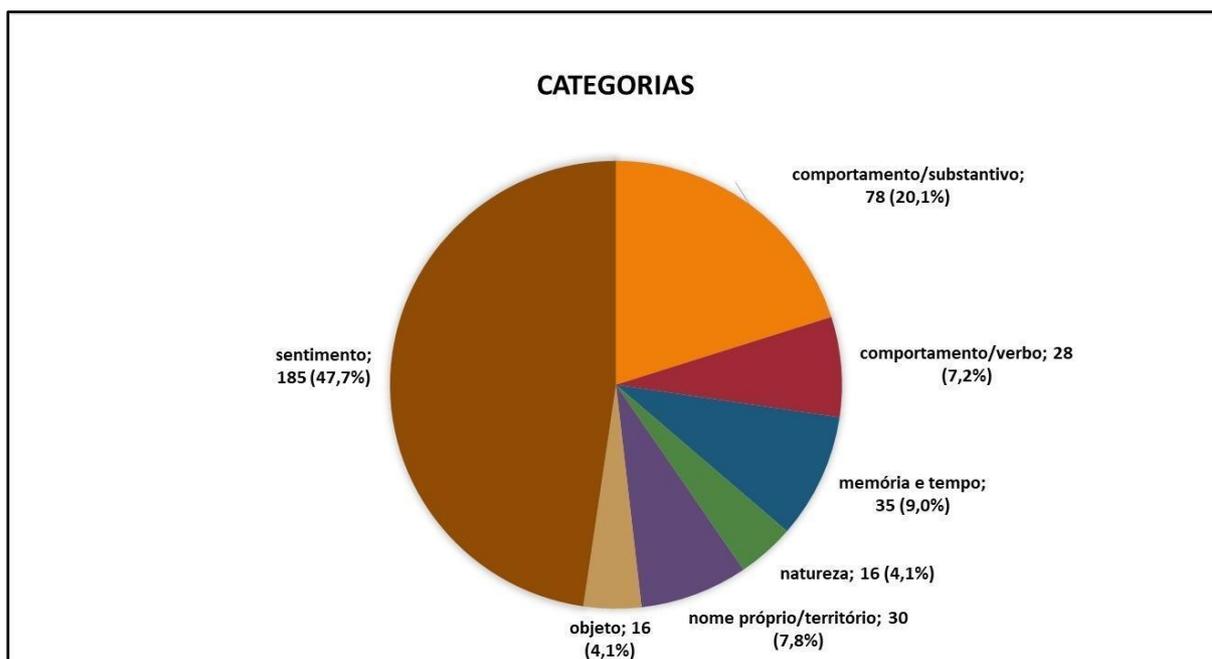
Fonte: própria autora.

Gráfico 2 – Classes de palavras em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*

Fonte: própria autora.

O gráfico 2 apresenta as palavras do *itinerário* de acordo com a classificação gramatical por classe de palavras. Desse modo, em sua maioria as palavras são substantivos divididos em substantivos femininos (s.f.), e masculinos (s.m.), e juntos totalizam 344 palavras. Em seguida, temos 28 verbos, 15 adjetivos e 1 advérbio de negação. A predominância de substantivos ocorre porque muitas palavras-chave são sentimentos, nomes próprios de território como as próprias zonas de viagem pela qual o personagem passa, algumas associadas a elementos da natureza e outras a objetos.

Ainda para subsidiar nossas análises sobre a *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*, correlacionamos as palavras-chave ao contexto da narrativa e criamos categorias, que ilustram sua representatividade na viagem de Bloom. São elas: sentimento, comportamento/substantivo, comportamento/verbo, memória e tempo, natureza, nome próprio/território e objeto.

Gráfico 3 – Categorias das palavras-chave em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*

Fonte: própria autora.

Dentre todas as sete categorias, a de sentimentos é a maior. Ela é da ordem das emoções, designa o estado ou condição psicológica do personagem perante suas pulsões de afeto, empatia ou aversão ao longo do *itinerário*.

A categoria comportamento é criada para explicar como o personagem age em resposta aos seus sentimentos. Descreve, pois, a forma como o estado emocional do personagem influencia suas ações e decisões na trama, configurando-se como parte crucial para a compreensão de seu impacto. Por isso, essa categoria foi dividida em comportamento-verbo e comportamento substantivo.

Comportamento-verbo descreve as ações concretas nas quais o personagem se engaja em resposta aos seus sentimentos. Aqui, identificamos e registramos as ações físicas e comportamentais quando passa por diferentes estados emocionais. Por exemplo, quando no canto IV, estrofe 104, Bloom ainda está em Lisboa com medo de ter tanta coragem para sair em viagem, e ainda assim decide avançar. Logo, a palavra-chave que marca seu comportamento é o verbo “avançar”.

No comportamento-substantivo o foco está em como o personagem se comporta de forma mais reflexiva ou interna, ainda como resultado dos seus sentimentos. Aqui, exploramos as mudanças na mentalidade, pensamentos ou atitudes em resposta aos sentimentos que ele está experimentando. É quando ele se perde em divagações ou quando o narrador nos apresenta Bloom refletindo sobre

algumas de suas atitudes. Por exemplo, quando no canto V, estrofe 18 a palavra-chave é “observação”, e experimenta o sentimento de incompletude enquanto reflete sobre a o transcurso da viagem.

A categoria memória e tempo é constituída pelas experiências passadas do personagem. Nessa categoria encontramos lembranças e referências temporais que são suporte para a narração dos eventos trágicos acontecidos com Bloom. A categoria nome próprio/território reflete os territórios pelos quais passa, revelando suas percepções sobre cada um desses *topos*.

A categoria objetos abrange itens materiais cujos significados ultrapassam sua função prática. Esses objetos representam memórias, experiências, emoções, contribuindo para o desenvolvimento do enredo, a exemplo da faca usada para matar o pai e o rádio.

A categoria natureza envolve a representação e a interação do personagem com o mundo natural ao seu redor. Essa categoria abrange paisagens e elementos naturais presentes na narrativa, como o bosque em que Bloom mata a prostituta.

Neste subcapítulo, observaremos como essas palavras-chave estão marcadas no percurso de Bloom, a partir das suas relações pessoais e seus encontros. Contudo, todas elas estão sob a égide da melancolia, como aponta o próprio título do itinerário. Todas as palavras presentes no *itinerário*, a classificação gramatical e a classificação por categorias estão no apêndice (A).

Antes do acontecimento do parricídio, a relação entre Bloom e o pai aparentava ser positiva e harmoniosa. Embora não haja detalhes explícitos sobre o contexto familiar, infere-se a existência de um vínculo afetivo significativo entre eles, como indicado pelo narrador no canto IV, especificamente na estrofe 5. A palavra-chave "memória" (categoria memória) alude à relação afetuosa e idealizada mantida com o pai.

Lembra-se do seu pai, que tanto admirou,
e do modo como nele parecia sustentada metade
do mundo,
e um pai que na infância havia sido perfeito
que dele se recordava como quem se recorda
de uma mulher
(Tavares, 2010, p. 164).

Os versos nos remetem à figura mitológica de Atlas na mitologia grega, condenado pelos deuses a carregar o peso do mundo sobre seus ombros como

punição por seu envolvimento na Titanomaquia, a guerra entre os titãs e os deuses olímpicos. Essa tarefa simbolizava a imensa responsabilidade e fardo que ele suportava.

Ao estabelecer essa associação, a imagem do pai de Bloom sustentando metade do mundo é uma metáfora de sua importância e influência na vida do protagonista. Assim como Atlas sustentava o peso do mundo, a figura paterna desempenhava um papel fundamental, fornecendo apoio, segurança e estabilidade em sua vida. Similarmente a Atlas sustentando o mundo físico, o pai de Bloom desempenhava um papel crucial na sustentação do mundo emocional e psicológico do protagonista.

No entanto, surge a questão de quem seria responsável por carregar a outra metade. Dado que Bloom era uma criança na época da lembrança, infere-se que a mãe desempenhava um papel significativo na sua vida. A ausência de detalhes explícitos sobre o contexto familiar impede a certeza, mas é possível considerá-la uma presença fundamental na vida do filho, sendo responsável por sustentar a outra metade do mundo.

Após o evento traumático, a relação entre Bloom e o pai é rompida, deixando em seu lugar uma profunda desilusão por parte do filho, que busca vingança pela morte. No entanto, a figura paterna continua a permear a narrativa como uma presença ausente, por meio das lembranças constantes de Bloom e dos objetos em sua bagagem que, mesmo disfuncionais, fazem referência ao pai, como é o caso do rádio, como discutimos no subcapítulo anterior. Essa questão nos leva ao complexo de Édipo, teoria psicanalítica de Freud.

De acordo com a teoria freudiana (1976,1996), o complexo de Édipo não se resolve apenas com a morte do pai ou da mãe. É um processo psicológico mais profundo que envolve a aceitação e a internalização de aspectos importantes das figuras parentais. Quando esse processo é interrompido por algum trauma ou evento traumático, as questões não resolvidas podem permanecer no inconsciente do indivíduo. Logo, a presença-ausência do pai na narrativa indica aspectos não resolvidos permanentes no inconsciente de Bloom, como ressentimento, mágoa e até mesmo de melancolia. Embora o tenha matado, o pai, o pai também era um "objeto" amado por ele.

Segundo Freud, a melancolia é uma forma patológica de luto, na qual o indivíduo não consegue superar a perda e, em vez disso, se volta para a

autodepreciação e sentimentos de inferioridade. Como o psicanalista aborda em seu ensaio *Luto e Melancolia*, escrito em 1915 e publicado pela primeira vez em 1917, a melancolia pode surgir como uma reação à perda de um objeto amado. Essa perda não ocorre apenas em função da morte, mas também quando se deixa de amar. Em outros casos, não fica clara a perda, levando à inconpreensão do que foi, de fato, perdido.

Na melancolia, ao contrário do luto, o sujeito assume a culpa pela morte, nega-se a si mesmo e sente-se possuído pelo falecido ou pela doença que causou a sua morte. Esse estado melancólico é caracterizado por um sentimento inconsciente de culpa, um lamento ligado à perda do objeto amado. A percepção da importância desse objeto e o desejo de tê-lo de volta, bem como a subsequente autodepreciação e culpa em relação à perda permanecem inalterados nessa condição.

Nesse sentido, Bloom sente a perda do pai, mas não consegue se desvencilhar da sua figura, tornando-se duplamente melancólico: pela morte daquilo que o pai representava e do segundo “objeto”, a mulher amada. Ainda nessa ótica, para Fernandes (2020), o personagem Bloom “relaciona-se com a melancolia camoniana através deste aspecto essencial que é a perda da ‘cousa amada’” (Fernandes, 2020, p. 45).

Dessa forma, a melancolia de Bloom encontra paralelos com a história de Camões e sua amada, Dinamene, cuja morte é envolta por uma lenda trágica. Durante uma viagem marítima, ambos enfrentaram uma terrível tempestade que culminou no naufrágio do navio. Em meio às ondas violentas, Camões se viu diante de uma dolorosa decisão: salvar sua amada ou o fruto de sua dedicação literária, a obra *Os Lusíadas*. Conhecendo a relevância de sua criação nos dias de hoje não é preciso mencionar qual foi a escolha de Camões, conforme a própria lenda.

Se pensarmos por extensão nas convenções literárias e no personagem enquanto entidade portuguesa, veremos que a narrativa tavariana quer matar o pai, Camões, mas, ao mesmo tempo, não consegue se livrar dele, como postulamos no capítulo 2. Ao relacionar o parricídio com a ideia de “matar o cânone” e escapar parcialmente dele, a obra de Tavares desafia e reinventa as tradições literárias e culturais estabelecidas, enquanto ainda carrega consigo influências e referências a essas tradições (como o próprio arquitexto). Isso é, a nosso ver, uma tentativa do escritor de se libertar das amarras do passado literário e, ao mesmo tempo, enfrentar o peso e a responsabilidade de estar em diálogo com os predecessores literários,

especialmente Camões, no sentido dos postulados de Harold Bloom (1991), em *Angústia da Influência*.

Retornando à narrativa, antes mesmo de embarcar, Bloom já se encontra distante de suas relações familiares. A perda da pessoa amada e a subsequente morte do pai, resultante de suas próprias ações, geram um profundo vazio emocional em sua vida. Esses eventos contribuem para a desconexão afetiva em relação à sua família. A despedida impiedosa da mãe no aeroporto, ocorrida no canto IV, estrofe 93, como comentado no capítulo 3, revela a falta de elo afetivo e o distanciamento emocional na relação de ambos.

Nenhuma palavra-chave é associada à estrofe de despedida da mãe. A única ocorrência relevante está presente na estrofe 90, na qual a palavra "mulher" (categoria sentimento) é usada para fazer referência à maternidade, de forma genérica. Apesar de uma aparente distância na relação entre os dois, a mãe ainda aparece na narrativa no momento da partida, e é ela quem está sofrendo, não Bloom.

Há com isso o ritual de despedida entre aqueles que partem e os que ficam, sendo estes geralmente os parentes e amigos. Dessa forma, eles estão temporariamente privados da presença física do viajante. De acordo com Leed (2008), para os que ficam, a despedida pode ser simbolicamente associada a rituais de morte e separação, provocando emoções como protesto, dor, desespero, luto e afastamento emocional. Essas experiências sublinham a descontinuidade entre esses sujeitos.

Já para Fois-Braga (2017), embora sejam personagens pouco mencionados na literatura de viagem, os que ficam têm uma presença concreta ou espectral, pois o viajante sente o distanciamento de casa em relação aos seus entes queridos ancorados no local de partida. Isso pode causar reações esquizofrênicas no viajante, pois, enquanto problemas nos relacionamentos podem motivar a partida, há também o medo do abandono ou até mesmo da morte dos entes fisicamente distantes.

Com relação a Bloom há o medo do abandono ou da morte daquela que ficara à sua espera. Durante a despedida, quando já está prestes a retornar a Portugal, afirma: "Havia ainda, é certo, a mãe que o esperava em Lisboa, mas até dela se esquecera" (Tavares, 2010, p. 431). A referência à figura materna acontece para enfatizá-la como uma figura distante e negligenciada na vida de Bloom. Além disso, a ausência de qualquer alusão a outros familiares vivos ou amigos próximos sugere a inexistência de laços significativos. Logo, o desfazimento dos laços domésticos contribui para a solidão e o isolamento, característicos na trajetória de Bloom.

No retorno a Lisboa, já no final da viagem, há a desconstrução dos laços familiares diante da notícia do falecimento de sua mãe. Conforme relatado na obra, um amigo avisou de imediato: "A tua mãe morreu há meses. Não deixou cartas, nem herança. Bloom está assim só – como partiu – e é perseguido, esconde-se, foge [...]" (Tavares, 2010, p. 449). Nesse contexto, a mãe figura como a presença que se manifesta durante a despedida, porém não está presente para recebê-lo; Bloom recebe a notícia do óbito sem demonstrar comoção. E, mais uma vez, nenhuma palavra do itinerário é associada à mãe.

Desse modo, a descoberta da morte não implica perda de um ente querido, mas ausência de um último vínculo familiar capaz de proporcionar consolo ou estabelecer uma conexão emocional significativa. A falta de cartas ou herança simboliza a inexistência de um legado, acentuando ainda mais a privação de referências afetivas e materiais na vida do protagonista, cujos laços familiares foram gradualmente desfeitos ao longo da narrativa.

A morte dos pais sugere uma metáfora da perda da terra, lida como a pátria. Nesse sentido, a lusofonia (comunidade de países de língua portuguesa) não encontra expressão na narrativa. Nesse contexto, enquanto Bloom enfrenta a solidão e a ausência de laços fraternos em sua vida, a lusofonia poderia potencialmente fornecer uma oportunidade para a construção de uma irmandade, conectando-o a pessoas que compartilham a mesma língua e, possivelmente, certo tipo de herança cultural comum. No entanto, essa possibilidade é ausente na narrativa, acentuando ainda mais a sensação de isolamento de Bloom e a falta de um ambiente de conexão.

Em seu livro *O Livro do Desassossego*, publicado em 1982, Fernando Pessoa expressou que sua pátria é sua língua, revelando sua forte ligação com o idioma português. Essa afirmação evidencia sua identificação e amor pela língua na qual se comunicou e criou. Bloom, por outro lado, não compartilha tal sentimento: não há um elo fraterno entre ele e a língua-mãe. Seu nome carrega consigo uma conotação de universalidade, sem equivalência direta na língua portuguesa.

Desde o século XX, a língua inglesa é associada à ideia de universalização, globalização e comunicação entre diferentes povos. Ao mesmo tempo, o significado do nome "Bloom", na língua portuguesa, que remete a florescer, brotar e amadurecer, contradiz o próprio sentido do nome em inglês. Bloom é aquele que parte de Lisboa em direção à Índia com o desejo de florescimento, de transformação de um estado para o outro: "No outro lado do mundo procurava uma alegria nova ou, se possível

várias” (Tavares, 2010, p. 48), mas não tem o seu desejo concretizado. Por esse viés, o próprio nome reflete a melancolia. Ao não florescer, permanece imerso na tristeza, e seu nome não consegue realizar a promessa que carrega. Enquanto para muitos o nome carrega um significado identitário, para ele, representa algo inalcançável, uma promessa não cumprida. Também por esse motivo ele vive envolto em melancolia.

Nessa ótica, o protagonista, desprovido de laços afetivos, embarca em uma viagem solitária em busca de conexões humanas. A palavra-chave “tédio” (categoria sentimento) aparece logo no canto I, associada à estrofe 43, descrita abaixo, pois antes de sua partida, Bloom aparece imerso em um estado de monotonia.

Os dias decorrem então imóveis,
previsíveis portanto.
O vento parado em pose que se assemelha
ao simples ar.
Olhando-se para o céu
que se via;
e os olhos de Bloom com a parte alta do mundo
contemplavam-se -como duas peças de um puzzle
romântico, azul e entediante
(Tavares, 2010, p. 40).

Os versos apresentam uma descrição detalhada de uma cena estática e imóvel, transmitindo uma sensação de previsibilidade. A referência ao vento parado em pose, assemelhando-se ao simples ar, reforça a ideia de falta de movimento e dinamismo no ambiente retratado.

O olhar de Bloom estático em direção ao céu enfatiza ainda mais essa imobilidade e monotonia. O uso da forma verbal "contemplavam-se" indica uma introspecção de Bloom, como se seus olhos refletissem uma contemplação interna.

A referência ao "puzzle romântico" sugere a busca por sentido e conexões na vida de Bloom, como se ele estivesse tentando juntar as peças de sua própria existência. A cor azul, frequentemente associada ao céu, simboliza tranquilidade e serenidade, mas também evoca uma sensação de melancolia ou falta de vitalidade, como afirma a socióloga e psicanalista Eva Heller (2012); por exemplo, em inglês, temos a expressão *feeling blue* (sentindo-se triste) contribui para a associação cultural entre a cor azul e emoções melancólicas.

A adição da palavra "entediante" ao final dos versos reforça o sentimento de tédio e desinteresse da cena. A escolha das palavras e a construção das imagens contribuem para criar um clima de inércia, representando também o estado emocional

de Bloom, imerso em uma rotina que não oferece novidades ou significado; também, por isso, sai em viagem.

Lars Svendsen, em *Filosofia do tédio* (1999), afirma que o tédio, embora uma característica do sofrimento do homem moderno, não tem sua origem exclusivamente na modernidade. É um fenômeno intrinsecamente humano, uma expressão da consciência de si, da busca sentido e significado pessoal à vida e à existência. Representa, pois, a realidade subjetiva perturbadora do mundo e coloca o ser humano diante de uma morte simbólica: a morte da significação. Diante da sensação de vazio, o tédio impulsiona a busca por sentidos e significados para a própria existência. Assim, desempenha um papel essencial ao estimular a reflexão e a busca por propósito na vida de cada indivíduo.

Por meio dos encontros com personagens secundários, Bloom tentará constituir uma forma de amizade para superar seu estado. No entanto, tais encontros nem sempre são satisfatórios, revelando a superficialidade das relações.

Assim, a viagem envolve a presença física de diversos indivíduos com os quais o viajante precisa interagir. Ao fazer isso, posiciona-se em relação aos outros, buscando um lugar para si, um lugar de enunciação em ambientes simbolicamente definidos como de hospitalidade e sobrepostos às zonas cronotópicas.

Para Renato Ortiz, em *Um outro Território: Ensaio sobre a mundialização* (2006), o deslocamento presume conhecer o outro, pois “deslocar-se significa tomar conhecimento daqueles que diferem de um ‘nós’” (Ortiz, 2006, p. 28). Portanto, a presença do outro é fundamental para o viajante se constituir como estrangeiro. De acordo com Landowski (2002, p. 4), “o homem está condenado a poder construir-se unicamente pela diferença, ou seja, para que o eu exista, é necessário que haja um Outro que se opõe e, dessa forma, afirma a identidade do eu”.

Amiúde, quando encontramos o considerado "diferente", temos a tendência a negá-lo, colocando acima nossos próprios valores. Agimos como se nossa perspectiva fosse a única possível, ignorando o fato de que o "Outro" possui visões distintas, coerentes com sua cultura e experiências de vida, e, por conseguinte, não menos verdadeiras, simplesmente diferentes.

Ainda nessa ótica etnocêntrica, o viajante leva consigo sua própria cultura, costumes e conhecimentos como mediadores entre si e os Outros. Logo, compara o desconhecido com o conhecido, usando o próprio universo como referência. Assim, o viajante se apresenta como um mediador, usando seus próprios pontos de vista e

experiências para interagir com o Outro. Por meio dessa interação é possível compreender e apreciar as relações entre alteridades. Busca-se, então, focar na relação entre hóspede e anfitrião, cuja lógica pressupõe hospitalidade.

Para Benveniste (1995), a hospitalidade apresenta um caráter ambivalente que parte de sua constituição lexical. Assim, o seu termo de base em latim é *hospes*, originado do composto *hosti-pet-s*. Ao analisar as derivações de *pet*, encontra *pot*, que significa senhor e *potis*, que quer dizer esposo/marido seja em âmbito matrimonial ou nas relações de chefia, como chefe. Há também o sentido de poder, “aquele que está estabelecido sobre a coisa” (Benveniste, 1995, p. 89 e 91).

Já o vocábulo *hostis* relaciona-se a ideia de hostilidade, esse sentido arcaico encontra referência no significado de estrangeiro, assim como *aequare*, que designa o hóspede, e tem o seu significado ampliado em compensar e igualar. Contudo, ao longo do tempo e por causas desconhecidas, o sentido de *hostis* passou a corresponder apenas a *hostil*.

Deste modo Benveniste (1995) alega que o termo *hosti-pet*, corresponde a “aquele que personifica eminentemente a hospitalidade” (Benveniste, 1995, p. 87), entendido como hóspede. Por sua vez, a variação *hosti-pet-s* é compreendida como “o senhor do hóspede”, ou seja, o anfitrião.

Para Derrida (2003), o acolhimento do estrangeiro é permeado por uma ambiguidade inerente, podendo ser tanto um hóspede quanto um inimigo. Isso leva a uma certa reserva ou cautela no modo como o estrangeiro é recebido. O dever de hospitalidade, que permite o acolhimento do estrangeiro, é condicionado pelas normas e regras culturais do anfitrião e expresso em sua própria língua. Em outras palavras, a hospitalidade é um ato culturalmente situado, que é moldado pela perspectiva e valores do anfitrião e está sujeito a limites e condições específicas.

Portanto, o estrangeiro é uma figura ambígua, um “de fora” e tal como a análise etimológica da palavra sugere, tanto pode ser um hóspede quanto um inimigo.

[...] o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade, o direito ao asilo, seus limites, suas normas, sua polícia, etc. Ele deve pedir a hospitalidade numa língua que, por definição não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência. A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-los entre nós? (Derrida, 2003, p. 15).

Ademais, como se depreende da citação acima, a linguagem desempenha um papel crucial no ato de hospedar, uma vez que o estrangeiro deve pedir a acolhida numa língua distinta da sua. Dessa forma, a hospitalidade nos leva a refletir sobre a relação entre o eu e o Outro, o familiar e o estranho, e como as diferenças culturais, linguísticas e políticas podem afetar essa relação.

Ainda para o teórico argelino, o hóspede representa uma ameaça, pois carrega a potencialidade de converter-se em uma presença indesejada, ou seja, no hóspede abusivo e ilegítimo, resultando em hostilidade. Em *Da hospitalidade*, afirma que, para se oferecer hospitalidade, acolher o visitante. Ao hóspede pede-se um “nome próprio que nunca é puramente individual” (Derrida, 2003, p. 23).

Assim, paira nas relações entre hóspede e anfitrião uma certa desconfiança em relação a quem chega, pois não se pode saber se o discurso desse é sincero. Derrida (2003) propõe então o conceito de *hostipitalidade*, já que a hospitalidade é uma prática ambivalência intrínseca, podendo ser percebida como um gesto de compensação, mas também como um ato que pode gerar hostilidade e exclusão, logo "hostipitalidade" une as palavras "hospitalidade" e "hostilidade".

Nesse sentido, ao cunhar o termo *hostipitalidade*, o filósofo ressalta que a hospitalidade não pode ser vista apenas como uma prática de acolhimento e generosidade, mas também como uma relação conflituosa e complexa entre hóspede e anfitrião. Nela, há uma dança de transgressão e de digressão (nomeada por ele de *pas de trop* e de *pas de coté*, respectivamente) entre limites respeitados ou invadidos.

No estudo das cenas de hospitalidade na *Odisseia*, Viviani Xanthakos (2009) destaca que, na Grécia Antiga, a acolhida ao estrangeiro era uma obrigação imposta por Zeus aos mortais. As cenas de hospitalidade na obra de Homero seguem um padrão que inclui a chegada e recepção do hóspede, banho, refeição, reconhecimento e entretenimento, retirada para a noite, partida e presentes.

Para a pesquisadora, a hospitalidade doméstica é ritualística e exige uma sequência de ações realizadas por anfitrião e viajante. Indo ao encontro de Derrida (2003), a pesquisadora comenta a linguagem na acolhida como o lugar do excesso ou das parcimônias, refletindo em narrativas que oscilam entre verdades e mentiras. Essa atitude dúbia entre segredos e confissões pode gerar desconfianças no acolhimento, uma vez que o estrangeiro, um desconhecido, pode mentir ao ser

indagado sobre suas origens e se tornar uma fonte de perigo que se instala no lar do hospedeiro.

A recepção do discurso do hóspede pelo anfitrião é uma parte constituinte da cena-típica de hospitalidade, na qual o questionamento sobre a origem do hóspede é feito após a refeição, na expectativa de uma narrativa verdadeira. Contudo, Xanthakos (2009) destaca que o hóspede pode mentir em seu discurso autobiográfico e em seus relatos de viagem, gerando suspeita e receio em relação a quem chega. No mais, a estratégia discursiva do estrangeiro é falar bem de si e do outro, despertando simpatia no anfitrião e em seus ouvintes.

Como exemplo, a pesquisadora cita a cena XIV da Odisseia, na qual Ulisses, disfarçado de mendigo, esconde de Eumeu sua verdadeira identidade, adaptando seu discurso ao ouvinte e despertando em sua audiência a emoção esperada. A pesquisa da autora (2009) evidencia, portanto, que a hospitalidade não se trata apenas da recepção do estrangeiro, mas também da recepção do seu discurso, podendo gerar ambiguidades e desconfianças na relação entre hóspede e anfitrião.

Como afirmado por Xanthakos (2009, p. 05) em relação à Odisseia – pensado para todas as formas de hospedagem – "assim como eles [hóspede e anfitrião] trocam presentes, eles também trocam narrativas" (Xanthakos, 2009, p. 05). Por meio da hospitalidade, hóspedes e anfitriões se encontram para compartilhar histórias, esconder, revelar, afastar ou aproximar, a alteridade do estrangeiro...

Dentro desse contexto, é importante considerar que quando se estabelece uma relação de hóspede e anfitrião, quaisquer atitudes que visam o relacionamento entre eles, caracterizam ações de hospitalidade, como apontado por Fois-Braga (2017, p. 163). Assim, podemos observar que em *Uma viagem à Índia*, é na Inglaterra, em Londres, primeira parada de Bloom, que vemos o encontro inesperado com homens londrinos estabelecer a relação de hóspede e anfitrião.

Tudo começou quando os homens desconhecidos se aproximaram de Bloom, acenando. Eram três figuras distintas, enquanto Bloom, apesar de sua corpulência, era um indivíduo singular, os homens demonstraram simpatia "eis que a simpatia dos homens apareceu" (Tavares, 2010, p. 44). Esse encontro casual, é marcado pela palavra-chave "os outros" (categoria sentimento), na estrofe 54 do canto I. Essa palavra-chave ressalta a diferença e a alteridade desses indivíduos em relação a Bloom, destacando que não está sozinho no mundo. Os homens ofereceram a ele

abrigo e alimento, proporcionando-lhe cama e mesa. O gesto, embora inesperado, estabeleceu uma relação inicial de hospitalidade entre eles.

Ofereceram a Bloom descanso, frutas e água.
 E como explicando tudo a um imbecil
 estrangeiro, disseram, apontando para cada coisa a seu
 tempo: a água é líquida, a fruta sólida e esta cama
 que te oferecemos estará no estado em que estiverem
 os teus sonhos
 (Tavares, 2010, p. 44).

Inicialmente, ao oferecerem descanso, frutas e água, os homens aparentam demonstrar generosidade, criando um ambiente acolhedor para o viajante. No entanto, a maneira como se dirigem a Bloom, explicando tudo "como a um imbecil estrangeiro", revela uma certa ironia e uma superioridade implícita. Essa atitude implica uma dinâmica de poder na qual o anfitrião toma o hóspede como indivíduo inferiorizado, desprovido das referências do local em que está, marcando uma possível barreira cultural.

A menção à cama oferecida a Bloom adiciona uma camada de subjetividade e imaginação à narrativa por ser um espaço de possibilidades, no qual seus sonhos podem se manifestar. Essa associação entre o estado dos sonhos e a qualidade da cama oferecida simboliza a importância dos desejos e aspirações individuais na construção de uma experiência pessoal.

Do ponto de vista estilístico, a forma como os versos são construídos também merece destaque, pois a quebra de linha antes do final de algumas sentenças cria um ritmo peculiar, enfatizando a estranheza e a estruturação do discurso dos homens. Essa técnica contribui para a construção de uma atmosfera enigmática e misteriosa.

Destaca-se a dimensão linguística envolvida na interação hospitaleira. Conforme ressaltado por Xanthakos (2009), a linguagem é o veículo por meio do qual hóspedes e anfitriões se encontram, engajando-se na partilha de narrativas. Envolvidos na interação comunicativa, experimentam um encontro dialógico na possibilidade de dissimular ou revelar, distanciar ou estabelecer proximidade. No contexto em estudo, o encontro entre Bloom e os outros personagens gera um sentimento de constrangimento mútuo:

O certo é que em tal encontro havia embaraço mútuo,
 pois a linguagem do nosso herói parecia aos outros
 ruído indiscreto do estômago, o que mostra também,

afinal, como versos em língua desconhecida podem soar
do mesmo modo que perturbações
surpreendentes na velha máquina de costura
(Tavares, 2010, p. 47).

Do ponto de vista simbólico, os versos apontam para a dificuldade de expressão e compreensão em um ambiente desconhecido. A língua-mãe de Bloom representa a barreira linguística e cultural que separa os personagens, resultando em um embaraço mútuo. Essa falta de entendimento leva sua comunicação a ser comparada ao barulho do estômago, uma necessidade básica e fisiológica, mas que não é compreendida em termos de significado linguístico. A menção à "velha máquina de costura" também acentua a ideia de desajeitamento e desconexão entre Bloom e os demais personagens. Essa representação simbólica revela as nuances e desafios das relações humanas em contextos de diferença linguística e cultural.

No contexto da hospitalidade, há a cena do anfitrião presenteando o hóspede. Situação retratada na figura do pai dos três homens, um velho senhor, que oferece a Bloom algumas coisas fúteis e outras desnecessárias, como descreve o narrador, no início da estrofe 60 do canto I: "E entre algumas coisas fúteis e outras desnecessárias" (Tavares, 2010, p. 46), que é acompanhada da palavra-chave "inutilidade" (categoria objeto).

Os presentes incluíam coisas para a estética,
úteis mas feias, e coisas para a utilidade,
absolutamente inúteis mas belas.
Bloom sentia-se como alguém
que só tendo mão direita recebe uma luva
para a mão esquerda.
Quase perfeito – disse Bloom,
enquanto o casaco oferecido que tenta vestir
se rasgava em dois
(Tavares, 2010, p. 47).

Os versos ilustram a contradição entre o que parece ser a intenção generosa do anfitrião em presentear e a falta de adequação dos presentes às necessidades reais do hóspede. Essa discrepância gera um sentimento de estranheza e desconforto por parte de Bloom, evidenciado pelo rasgo do casaco ao tentar vesti-lo.

Nessa cena, o casaco desempenha um papel metafórico, representando a hospitalidade e a proteção física oferecidas por uma pessoa a outra. É um símbolo de hospitalidade e cuidado materializados na forma de uma peça de roupa. No entanto, quando Bloom tenta vesti-lo, a vestimenta rasga-se em duas. Essa ruptura representa

uma proteção falha, inadequada e desajeitada. A metáfora do casaco rasgado aponta para a falha na hospitalidade, revelando uma proteção corrompida. Essa imagem reflete mostra uma hospitalidade que não se efetiva, em vista das situações vivenciadas por Bloom em Londres.

Nesta perspectiva, percebe-se a complexidade das relações humanas, estão permeadas pelo desejo de contato conforme apontam os versos da estrofe 80 do canto I, e a própria palavra-chave “desejo de contacto” (categoria comportamento/substantivo): “Mas o que já desde os Antigos existe nos homens é esse desejo de contacto” (Tavares, 2010, p. 54). O interesse pelo diferente e pela exploração do diferente existe desde sempre e dessas interações restaram-nos a interpretação direcionada “para a lâmina o que deveria dirigir-se para o erótico movimento de desapertar a blusa da mulher amada” (Tavares, 2010, p. 54). Isso nos leva à ideia de encontros sujeitos a tensões inesperadas, simbolizadas pela referência à lâmina, representante da violência de certos encontros.

Assim, os quatro homens que em Londres haviam se cruzado com Bloom, “pensavam já na gaveta onde certas lâminas permaneciam imóveis mas curiosas” (Tavares, 2010, p. 54), e planejaram dias “afiados” para o hóspede com o objetivo de tomarem posse de sua mala ou “mesmo, quem sabe, matá-lo” (Tavares, 2010, p. 56).

Contudo, Bloom já suspeitava de que naquela situação algo estava errado e na *Melancolia Contemporânea*, estrofe 84, canto I, temos a palavra-chave “pressentimento” (categoria sentimento), marcando essa sensação. “Claro que certas vísceras especializadas em pressentimentos estavam dentro do indivíduo Bloom [...]” (Tavares, 2010, p. 55).

No desenrolar da trama, o plano elaborado pelos londrinos não se concretiza conforme o esperado. Pelo contrário, essa situação revela a manifestação de uma força extraordinária por parte de Bloom, que se confronta com os anfitriões de forma violenta. Como desdobramento inusitado, o pai é assassinado por um dos filhos devido à sua incapacidade de escapar do ataque de Bloom. Essa ocorrência acrescenta outro exemplo de parricídio à narrativa, embora involuntário, mas com a participação de Bloom, considerado, até mesmo, um cúmplice dessa ação.

Destarte, a passagem por Londres em *Uma viagem à Índia* não está presente na obra de Camões, mas estabelece uma conexão com a ideia dos ingleses que se apropriavam do ouro português. A tentativa de roubo da mala pelos ingleses, claramente, alude a essa relação abusiva entre as duas nações, na qual os

portugueses forneciam o ouro (representado pela mala); e os ingleses, proteção e hospitalidade (expressas pelo tratamento dado a Bloom). Essa alegoria retrata um pacto de amizade desequilibrado, no qual apenas um lado é beneficiado.

Do ponto de vista histórico, o Tratado de Aliança e Amizade entre Portugal e Inglaterra é considerado um elemento que contextualiza a crítica implícita no texto em relação à apropriação dos recursos portugueses pelos ingleses, no qual apenas estes se beneficiavam de forma contundente.

A amizade entre Portugal e Inglaterra remonta aos séculos XIII e XIV e foi fortalecida no contexto da ameaça de Napoleão Bonaparte à Europa no século XIX. Diante disso, a família real portuguesa e a corte decidiram se mudar para o Brasil, acontecimento único na história, com o monarca deixando a Europa para viver na colônia. Durante a viagem, os barcos foram escoltados por embarcações inglesas, mas não sem que os britânicos exigissem nada em troca, pois havia interesses econômicos na abertura de novos mercados e na permissão de comércio direto com o Brasil.

Além disso, Portugal tinha poucas indústrias, quase todos os produtos manufaturados consumidos eram comprados na Inglaterra por preços altos. Restava como seu produto principal o vinho, mas que não era suficiente para pagar tudo o que importava. Para pagar suas dívidas, o país da Península Ibérica recorria ao ouro do Brasil, mas a maior parte desse ouro acabava beneficiando a Inglaterra, deixando os lusos em uma posição de desvantagem econômica.

Essa representação simbólica no texto de Tavares permite uma reflexão mais ampla sobre as relações de poder e a exploração nas interações entre diferentes países e culturas. Ao destacar a dinâmica desigual entre portugueses e ingleses, a obra insinua uma crítica à exploração econômica e à dependência imposta a certas nações por outras mais poderosas.

Assim, as cenas de hospitalidade de Bloom em Londres representam a relação entre Portugal e Inglaterra aludindo ao fato de o país inglês sempre tirar proveito de Portugal. No entanto, na obra em questão, Bloom consegue se libertar dos ingleses, mesmo após os três homens sobreviventes contratarem Thom C. para matá-lo. Ele escapa da armadilha preparada e segue adiante em sua viagem, refletindo:

Um luxo, a felicidade? Um luxo, a hospitalidade dos vizinhos,
ou dos habitantes desconhecidos de Paris, Roma
Viena, Praga? Será a Europa uma mistura de substâncias

incompatíveis, ou assim será o mundo inteiro
 pois um humano nunca se mistura com outro humano
 até desaparecer, como um líquido dissolvido noutro líquido,
 a não ser na mãe que na barriga leva o filho.
 Mas não poderá um homem uma vez na vida ter vontade
 da abrir a porta a um desconhecido?
 Será o ódio e o instinto de sobrevivência um hábito
 ou uma especialização exacta que universalmente
 os organismos
 recebem (do ar?) quando crescem?
 (Tavares, 2010, p. 91).

A estrofe acima (59, canto II) traz consigo a palavra-chave “ódio” (categoria sentimento) e lança luz sobre as possíveis razões pelas quais os seres humanos podem ser reticentes em se abrir para o Outro. O desconhecido traz a perspectiva do ódio ao longo da história, profundamente influenciado pelas interações humanas, que moldam as dinâmicas sociais, políticas e culturais. O ódio surge como resultado das complexas relações de poder e das interações entre diferentes grupos humanos, marcadas por conflitos, injustiças, opressão e discriminação: terreno fértil para a disseminação tal sentimento.

Tendo avançado em sua viagem, já na França, Bloom depara-se com Jean M. quando tentava se proteger da chuva, embaixo de uma marquise. Tal fato marca o início de uma amizade entre os dois, e nesse caso, a barreira linguística não é um obstáculo, mas uma oportunidade para o processo de comunicação.

Durante o encontro, o parisiense oferece confiança a Bloom e dá a ele a opção de escolher o idioma da conversa. Essa fala insinua abertura e flexibilidade no processo de comunicação, mostrando uma disposição para superar barreiras linguísticas e promover um entendimento efetivo.

E pode confiar em mim – continuou o
 Parisiense Jean M -, vou falar em francês, é claro,
 Mas pode ouvir-me na língua que preferir (como nos livros
 de ficção científica onde ocorre em cada página
 uma espécie de tradução simultânea,
 que cada momento transforma sons disformes em sons organizados,
 e onde as palavras, separadas umas das outras,
 surgem tão evidentes como se fossem desenhos)
 (Tavares, 2010, p. 101- 102).

A referência aos livros de ficção científica destaca que a comunicação transcende as limitações linguísticas. Neles, cada página apresenta tradução, transformando os sons desordenados em organizados. Isso ilustra a capacidade da

linguagem de se adaptar e se transformar para se tornar compreensível, independentemente do idioma original.

Essa passagem também para Derrida (2003), para quem o estrangeiro deve pedir hospitalidade por não dominar a língua do anfitrião, representante do idioma dos direitos e das normas impostas pelas instituições de poder. Derrida indaga as formas tradicionais de hospitalidade, questionando se é justo exigir do estrangeiro a compreensão e a pronúncia da língua do anfitrião antes mesmo de ser acolhido.

Na fala de Jean M., percebemos uma subversão desse padrão ao oferecer uma comunicação mais flexível. Ao permitir que Bloom escolha a língua de sua preferência, quebra a imposição do idioma do anfitrião (contrariamente ao ocorrido com Bloom em Londres). Essa atitude representa uma comunicação mais aberta e flexível, na qual o estrangeiro não é obrigado a se expressar apenas na língua do país anfitrião.

Assim, em sua estada na capital francesa, Bloom encontra um anfitrião acolhedor e mais um ambiente de hospitalidade se apresenta:

Meu caro Bloom, estou pronto a ajudá-lo.
 Desde já lhe cedo metade do guarda-chuva,
 Supondo que essa parte chegará para fugir à chuva inteira;
 E esta noite dispenso-lhe ainda metade do meu apartamento,
 E que estas duas metades desencontradas
 - metade de um guarda-chuva e de um apartamento –
 construam, por mais estranha que pareça, uma amizade homogênea
 (Tavares, 2010, p. 102).

Logo, na França, os símbolos de acolhida representados pela metade do guarda-chuva e metade do apartamento são distintos daqueles ofertados na Inglaterra. A análise em questão é fundamentada na palavra-chave central que apresenta o encontro entre Bloom e Jean M., a saber, "amizade" canto II, estrofe 89, (categoria sentimento): "Que belo quadro – diga-se, anote-se, aponte-se, admire-se. Quando os homens assim se cruzam, amigavelmente, parecem, afinal, ser animais com tendência para os números pares e não para o egoísmo da unidade" (Tavares, 2010, p. 102 – 103). Dessa maneira, esses versos aludem à verdadeira amizade, manifestada quando os sujeitos estão inclinados a compartilhar e cooperar, em detrimento de ações egoístas e individualistas.

A construção paradoxal da "amizade homogênea", citada acima, enfatiza a possibilidade de conexão e união, mesmo em circunstâncias inusitadas. E, logo Bloom estava tão à vontade na França, que "veste roupa francesa e procura também vestir

as palavras de francês, acentuando a pronúncia" (Tavares, 2010, p. 105). Fato marcado pela palavra-chave " vaidade " (categoria comportamento) no canto 2, estrofe 97. Deste modo, há o destaque para a identificação de Bloom com a cultura francesa. O uso de roupas francesas e o esforço para falar em francês, realçando a pronúncia correta, revelam sua tentativa de se adaptar e se integrar à cultura local.

A vaidade, neste contexto, vem do desejo de ser aceito e integrado ao novo ambiente, buscando se assemelhar ao padrão cultural como forma de sentir parte da sociedade francesa. O que nos leva também a pensar no conceito de assimilação voluntária, que indica o processo pelo qual um indivíduo, conscientemente e de forma voluntária, adota elementos culturais e valores de uma sociedade ou grupo diferente daquele ao qual originalmente pertence.

Ao longo da história, a França se configurou como um centro de excelência cultural e artística, e Portugal frequentemente a olhou como um modelo em moda, arquitetura, literatura e artes visuais. O classicismo francês, por exemplo, influenciou a arquitetura e o urbanismo em Portugal, especialmente durante o reinado de D. João V no século XVIII. Essa conexão cultural contribui para a riqueza da relação entre Jean M. e Bloom, refletindo também a influência francesa na sociedade portuguesa.

Especialmente durante os séculos XVIII e XIX, a elite portuguesa buscou imitar o estilo de vida francês, adotando hábitos e comportamentos associados à cultura francesa. A moda, por exemplo, tornou-se uma referência importante, com roupas e acessórios importados da França sendo usados pela elite portuguesa como símbolo de status e sofisticação.

Ademais, a relação entre Bloom e Jean M., na obra, estabelece um vínculo de confiança. No canto III, Bloom escolhe Jean M. como confidente, compartilhando com ele os detalhes de sua jornada e seus objetivos, afirmando seu desejo de chegar à Índia. Nessa conversa, Bloom confia suas motivações e aspirações ao parisiense. Além de ser um ouvinte atento, Jean M. também desempenha um papel importante ao indicar um amigo indiano para Bloom. É também na presença de Jean M. que a viagem interior de Bloom para a Índia tem início; esse momento é marcado pela palavra-chave "salvação" (categoria sentimento), na estrofe 5 do canto VI. E, é o parisiense quem o aconselha trazendo a ideia de que a verdadeira viagem interior começa com a autoconsciência e a capacidade de se desapegar do que não é essencial.

E aí começou a viagem interior de Bloom para a Índia: o parisiense aconselhou o nome de um amigo que conhecia os caminhos que permitiam respeitar os acontecimentos. Mas se queres compreender a Índia antes de desembarcares nela – dissera a Bloom – deves começar por nomear todos os teus movimentos inúteis, e depois amaldiçoar cada um desses nomes. o que não te salva é divertimento ou desperdício; o que te diverte é desperdício feliz, porém, o desperdício é desperdício: deita-o fora. Primeiro passo para chegar à Índia (Tavares, 2010, p. 244).

A salvação, nesse contexto, representa a realização do propósito maior, o alcance do destino desejado. Para Bloom, chegar à Índia simboliza um possível encontro com uma compreensão profunda de si. É o momento em que ele poderia alcançar um estado de plenitude. Portanto, a palavra "salvação" está associada à concretização desse objetivo final, à materialização da viagem e à conquista da sabedoria. É a chegada à Índia que representa o ápice da viagem interior de Bloom, onde ele achou que encontraria a salvação para os seus problemas.

Essa representação da Índia como um local de salvação na obra pode, também, estar conectada à tradição histórica e literária portuguesa de valorizar a Índia como um espaço de oportunidade, descoberta e ambição. A Índia se torna um símbolo tanto do desejo de Bloom, local para encontrar um propósito e sentido em seu próprio anseio pessoal, quanto da narrativa coletiva de Portugal, como uma nação que buscou alcançar grandeza e conquista através de explorações e interações com o Oriente.

Ao nos concentrarmos nas interações que ocorrem na zona principal de chegada de Bloom, a Índia, surge uma figura que o recebe e assume o papel de guia turístico, coordenando seus passeios pela cidade e facilitando seu encontro com o sábio. Essa pessoa é Anish, amigo que Jean M. havia recomendado, e que se torna um importante facilitador da estadia de Bloom na Índia. Sua presença proporciona a Bloom uma perspectiva local e uma imersão na cultura e nas experiências do país, já que o indiano o conduz pela cidade.

E encontrou-se então com o amigo indiano do parisiense. Um abraço irregular e uns primeiros ruídos incoerentes, logo seguidos do encontrar de uma língua comum. Aqui há demasiado calor, não precisamos assim tanto de amigos – foi a primeira frase do indiano. – Em Paris o clima é bem diferente concluiu. (Tavares, 2010, p. 294).

A descrição inicial desse encontro é marcada por uma dificuldade inicial de comunicação, logo superada quando encontram uma "língua comum", possibilitando a comunicação. A frase do indiano, "não precisamos assim tanto de amigos", dá a entender uma certa distância emocional e um desinteresse em desenvolver uma ligação mais próxima com Bloom. Essa fala de Anish parece ressaltar a natureza transitória e utilitária do encontro, em contraste com a noção de amizade mais profunda e duradoura. Todavia, Anish demonstra sua simpatia ao cumprir seu papel de anfitrião, fornecendo as necessidades básicas para a estada de Bloom na Índia.

Bloom ficou alojado na casa de Anish, simpático hospedeiro que ofereceu comida fundamental e nada literária como convém. Comida tranquila para oferecer bons sonhos. Até os alimentos são calmos, como conseguem isso? – perguntou Bloom. – Usamos muitos condimentos mas cozinhamos devagar – respondeu Anish. Lá fora, entretanto, a noite e o silêncio vinham mais dos animais e das coisas que dos homens. Havia fogo tranquilo em várias casas e a noite era robusta. Bloom estava feliz e respirava (Tavares, 2010, p. 295).

Essa passagem do canto 7, estrofe 27, é associada à palavra-chave “tranquilidade” (categoria sentimento). A tranquilidade é percebida na descrição da comida oferecida por Anish, que é caracterizada como "fundamental e nada literária como convém." Aqui, a simplicidade e a falta de sofisticação na alimentação fornecida a Bloom refletem uma atmosfera calma e despretensiosa, enfatizando a tranquilidade do ambiente doméstico.

Outro elemento que contribui para a sensação de tranquilidade é a menção de que os alimentos são preparados devagar e com muitos condimentos. Esse processo lento e meticuloso de cozinhar implica uma abordagem cuidadosa e pacífica, o que reforça a ideia de calma e serenidade na casa de Anish.

Na Índia, Bloom também se deparou com a dificuldade linguística ao tentar interagir com os habitantes locais.

E passando ao lado de indianos com língua indeterminada, Bloom sentiu-se portador de uma poesia delicada que tenta encetar conversação com prosa má. mas do outro lado sentia-se o mesmo. A incompatibilidade linguística, percebeu Bloom, é bem mais grave que a incompatibilidade moral,

até porque entre a ética de um santo e de um canalha, as diferenças são mais de direcionamento da habilidade. Como? – perguntou Bloom (Tavares, 2010, p. 303).

Ao questionar "Como?", ele demonstra sua vontade de superar a barreira linguística e encontrar uma maneira de se comunicar efetivamente. Nesse contexto, foi Anish quem desempenhou um papel fundamental ao agir como seu tradutor e facilitador de comunicação. Tornando-se, assim, guia e intérprete, auxiliando-o na interação com os indianos, como quando o levou para ter com um outro amigo durante um passeio pela cidade.

A presença de Anish como tradutor é destacada pelo narrador ao apontá-lo como "no meio do espaço e no meio das línguas" (Tavares, 2010, p. 303), e a ele, é associada a palavra-chave "tradução" (categoria comportamento/substantivo), no canto 7, estrofe 46, ilustrando sua habilidade de traduzir e mediar a comunicação entre Bloom e os indianos. Além disso, Anish exerceu um papel crucial ao conduzi-lo até o sábio indiano, transmitindo a Shankra as experiências e sofrimentos vivenciados pelo hóspede, bem como sua perspicácia e falta de ingenuidade.

Já a relação de Bloom com o sábio indiano mostra-se esfacelada, pois sua expectativa de uma interação proveitosa e enriquecedora é frustrada à medida que a situação se desenrola. Em vez de um diálogo frutífero, a relação entre os dois personagens é marcada por conflito e desconfiança.

No decorrer do encontro, Shankra propõe a troca dos livros, o que acaba decepcionando Bloom. O motivo dessa decepção remonta ao primeiro encontro deles, quando Bloom se revelou altivo, demonstrando arrogância. Além disso, sua falta de transparência ao narrar sua história para Shankra resulta no sábio questionando a veracidade daquilo que foi compartilhado. Portanto, essa cena entre Bloom e Shankra evidencia a complexidade da hospitalidade, a troca de narrativas e as expectativas que permeiam a relação entre hóspede e anfitrião, como apontamos anteriormente recorrendo a Xanthakos (2009). O encontro entre eles é marcado por nuances de sinceridade e desconfiança, revelando como a alteridade do estrangeiro pode ser tanto ocultada quanto exposta através das histórias compartilhadas. Deste modo, podemos pensar, conforme acentua Fernandes:

[..] que a narração comovente de suas aventuras já não é reconhecida como no tempo de Homero, ou mesmo no de Camões . A narração outrora qualificada como moeda de troca pelos presentes de hospitalidade deu lugar à troca de mercadorias intelectuais (Fernandes, 2020, p. 86).

E essa troca de mercadorias ocorre quando Shankra propõe a troca de seu livro clássico pelos livros de Bloom:

Porém, subitamente Shankra
interrompeu o silêncio e propôs uma troca:
a edição antiga
de <Mahabarata> pelas < Cartas a Lucílio>
e o teatro de Sófocles que Bloom
guardava na mala. Aceita? – pergunta Shankra
(Tavares, 2010, p. 351).

Com a possibilidade dessa troca literária, fica perceptível que a sabedoria ocidental e a oriental são colocadas em contato, ambas apresentam, cada qual e a seu modo, valores inerentes às suas respectivas culturas, adquirindo também valor de mercado. Ainda de acordo com Fernandes (2020), Bloom é uma personagem de uma narração, e a sua realidade está em ser narrado, não em narrar; ele é um leitor perdido num labirinto do mundo alienado, que está menos interessado em histórias grandiosas que nos negócios bibliográficos. Assim, Bloom ao aceitar a troca constata:

Já não há sábios, há leitores – exclama Bloom. Tudo é paginável
a inteligência, a ciência, a religião.
A linguagem entrou no mundo
pelos urros antes das batalhas, mas aperfeiçoou-se:
ganhou pormenores, mas não visão de conjunto.
Bloom tosse, sorri, ganha tempo. Aponta para o infinito e acerta.
Ou então falha. Que fazer? Bloom
está confuso, mas quer partir
(Tavares, 2010, p. 352).

Os versos presentes no canto 8, estrofe 79 são associados à palavra-chave "pormenores" (categoria sentimento), podemos entender a associação, uma vez que a passagem traz reflexões sobre a evolução da linguagem e a complexa relação entre detalhes minuciosos e a visão de conjunto no processo de aquisição do conhecimento. Deste modo, é fundamental reconhecer que o conhecimento não deve ser fragmentado em apenas "pormenores", ressaltando a importância de manter a capacidade de compreendê-lo em sua totalidade.

A afirmação de Bloom de que "Já não há sábios, há leitores" sugere uma mudança na forma como a sociedade lida com o conhecimento. Os sábios

tradicionalmente eram vistos como detentores do conhecimento e sabedoria, enquanto agora, com a proliferação da leitura e acesso ao conhecimento, o conceito de sabedoria pode estar se diluindo, sendo substituído pela capacidade de ler e assimilar informações de forma generalizada.

A ideia de que "Tudo é paginável" indica que, atualmente, o conhecimento está estruturado em páginas, textos e informações fragmentadas. Isso pode sugerir que a sociedade moderna valoriza mais a acessibilidade e a facilidade de consumir informações de forma rápida e superficial, em detrimento de uma compreensão mais profunda e holística.

Nesse cenário, a palavra-chave "melancolia" (categoria sentimento) emerge quando Bloom percebe que a intenção de Shankra não era trocar os livros, mas, sim, roubá-los. Nesse momento, a melancolia é marcada no canto VIII, estrofe 87, em que Bloom reflete sobre sua vulnerabilidade. Ele percebe que a felicidade não oferece um esconderijo, pois um homem feliz é mais facilmente caçado do que um homem melancólico, que encontra refúgio em lugares recatados. Bloom, então, se sente exposto e vulnerável, como uma presa para ser caçada. Essa atmosfera melancólica contribui para aprofundar a complexidade psicológica do protagonista, revelando suas inseguranças e reflexões internas em meio à situação adversa que enfrenta.

Quando sozinhos e com os nossos hábitos
 não nos defendemos, pensa, Bloom.
 Não há, de facto, esconderijo
 para um homem que está feliz.
 E mais facilmente é caçado um cidadão apaixonado
 que um coelho num campo deserto.
 Só a ligeira melancolia permite a existência
 de sítios recatados. Bloom olha em redor: não há recato
 nem coelhos. E ele, sim, é a caça
 (Tavares, 2010, p. 355).

Entretanto, é pertinente lembrar o que já comentamos anteriormente: é Bloom quem primeiro pratica o roubo, furtando da casa de sábio um cordão de ouro e a edição do *Mahabarata*. Essa ação de Bloom cria uma situação de tensão e desequilíbrio na relação, resultando em um desfecho inesperado. Em um giro irônico dos eventos, Bloom acaba também sendo roubado por Shankra, que se apropria de sua mala, até a posterior negociação da troca de pertences conduzida por Anish.

A situação em questão suscita nossa atenção para o fato de que, ao partir de Portugal, o personagem se volta ao Oriente pelo olhar daquele que quer tirar proveito

do Outro, pois não nos esqueçamos do objetivo de Bloom: chegar à Índia para obter sabedoria. Por isso, essa viagem também é uma ironia com esse português/europeu materialista que busca recorrer à espiritualidade do Oriente. Sobre essa questão, é o autor Tavares (2010, recurso on-line)²² quem discorre:

O Ocidente materialista e funcionalista, exemplificado em Bloom, acaba finalmente por ser enganado e roubado pelo Oriente mítico e ético. A ovelha troça do lobo e rouba-o. No momento em que é roubado, diz-se, com ironia, que Bloom passa diretamente sem intermediários, verbais/verbas da ignóbil Europa/ para a sábia, sensata e receptiva Índia.

Buscando construir um pensamento da experiência de Bloom em solo indiano, aqui evoca-se o pensamento de Said (2007). O intelectual descreve minuciosamente a experiência europeia no Oriente e a criação do que ele chama de Orientalismo, ou seja, “a invenção do Oriente pelo Ocidente”. Embora Said inicie seu pensamento a partir dos franceses e britânicos, que foram os maiores possuidores de colônias no Oriente, podemos pensar, de forma geral, na relação Ocidente – Oriente como um todo, tendo em vista que na história o Oriente surge como adjacente à Europa.

O Oriente aparece sempre como imagem recorrente do Outro, rival cultural da Europa. Essa mesma imagem contribuiu para definir a Europa (ou o Ocidente) como uma imagem oposta ao Oriente “ou resto do mundo” (Said, 2007, p. 43). O orientalismo só pode ser entendido como “uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa” (Said, 2007, p. 47). O Orientalismo não é apenas um devaneio europeu sobre o Oriente, é também uma construção teórica e prática que passa por instituições de poder político. Essa construção criou o Orientalismo como um “sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma maneira de filtrar o Oriente na consciência ocidental” (Said, 2007, p. 43).

Quando Bloom chega à Índia, ele está com a expectativa de conhecer o Outro, e espera que esse seja tal qual o imaginário ocidental sempre pregou:

Neste contexto ir à Índia no século XXI reflete sobre as relações da Europa com o Oriente por ela inventado cujas construções alegóricas foram refeitas e revistas quantas vezes se tentou assegurar os sentidos do Oriente, produzindo um “conhecimento distorcido do outro” seja pela romantização de um cenário, seja pela vinilização do outro (Fernandes, 2020, p. 42, grifo da autora).

²² Tavares, 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246>. Acesso em: 05 de maio de 2023.

No entanto, nos séculos anteriores, as viagens buscavam riquezas nas especiarias das Índias e o domínio de terras desconhecidas. Além de enriquecer o Ocidente, elas impulsionaram o desenvolvimento da ciência, revelando novas rotas, fauna e flora, e possibilitando a descoberta medicinal das plantas. Agora, a viagem tem um objetivo mais pessoal, focando no aprimoramento individual.

Assim, a chegada ao Oriente não é mais motivada pela relação de dominação do Outro, mas se desdobra em ares de tirar dele proveito. O que se confirma pela palavra-chave "regressar" (categoria comportamento/verbo). Bloom "europeu e português" (Tavares, 2010, p. 349) vai ao Oriente com "o que recorde da História" (Tavares, 2010, p. 349) e diz a Shankra. Assim, no canto 8, estrofe 74, transcrita abaixo, a ideia de regressar não é gratuita, encontra respaldo em retornar com a riqueza imaterial da Índia.

[...]
 É claro que fiz essa viagem para me tornar uma nova
 árvore, capaz de transmitir vantagens ao velho solo.
 Quero regressar a Europa, mas não com ninharias
 E quero levar metade do que tu sabes,
 que somado à metade que eu ignoro,
 me permitirá ser curioso na direção certa
 (Tavares, 2010, p. 350).

O encontro com o Oriente, com a Índia, concretizado na figura de Shankra, fez com que Bloom percebesse que "Não há Índia. Nem sequer o desejo de Índia" (Tavares, 2010, p. 394). A sua viagem à Índia o desloca de um mundo romantizado, místico, construído pelo Ocidente para um mundo real, para o século XXI em que o homem vivencia a negação dos universalismos e das grandes narrativas, como nos lembra Lyotard (2002). Com isso, a relação Ocidente-Oriente é agora revisitada e marcada pela palavra-chave "Ocidente/Oriente" (categoria nome próprio/território), no canto X, estrofe 50:

Uma viagem à Índia bastou para verificar que os homens
 se correspondem
 entre Ocidente e Oriente,
 com cartas ininterruptas;
 falam a mesma língua antiga, a de qualquer
 predador
 (Tavares, 2010, p. 417).

Nesse cenário, homens do Oriente e do Ocidente aqui se equiparam, são na verdade predadores. O que Bloom não esperava do país místico que tanto teve a

oferecer ao seu, é a agudeza em recebê-lo de forma nada “hospitaleira”; e tendo ido encontrar um sábio, achou um par.

Outrossim, é que ao ser revisitada a Índia revela-se como qualquer outro lugar, de onde Bloom afirma: “não trago imortalidade (o que me fará falta sem dúvida) trago sim, maus tratos físicos e a perda definitiva das ilusões” (Tavares, 2010, p. 368).

Após os eventos no país asiático, houve a necessidade de regresso, e Bloom avistou seu amigo parisiense sobre sua chegada iminente e sua necessidade de repouso. Consciente da história trágica do português e compreendendo que a viagem não trouxe os resultados esperados, Jean M. assumiu o papel de organizar os festejos da casa do bosque, tornando-se novamente anfitrião de Bloom.

À vista disso, foi na casa do bosque que a interação subsequente entre Bloom e a prostituta, contratada por Jean M., se revelou extremamente perturbadora, evidenciando a violência do protagonista diante de uma tentativa de carinho por parte da mulher. Sem qualquer motivo justificável, alegando apenas o possível tédio que ela o causara e a sua falta de vontade de agir diante da mulher, Bloom a atacou de forma brutal, quando ela tentou abraçá-lo, fato que culminou em sua morte e no posterior descarte do seu corpo em um lago. Essa interação malsucedida demonstra a agressividade e a falta de controle emocional por parte de Bloom. Tal acontecimento é marcado pela palavra-chave “morte” (categoria sentimento), na estrofe 141 do canto X.

Sangue feminino é já recolhido na margem
do lago, e em redor juntam-se três cores
fortes: o vermelho, o verde e o preto.
Mãos assustadas de desconhecidos tocam na
mulher que daqui a muitas semanas ainda vão recordar
(Tavares, 2010, p. 447).

Por fim, ao retornar a Portugal, Bloom se depara com um velho, a quem descreve como simpático com quem cruza nas ruas e efetua a doação da sua mala a esse senhor. Mesmo sabendo que ele provavelmente não sabe ler, Bloom enfatiza que a mala tem uma edição rara do *Mahabarata*, de grande valor monetário. À essa passagem é relacionada a palavra-chave “dádiva” (categoria comportamento) na estrofe 153 do canto X.

Passo nas costas de Bloom. Eles assusta-se,
vira-se: um velho correcto e pobre, Boa

noite, diz-lhe, Boa noite, responde. A simpatia
 geral dos desconhecidos, finalmente.
 Gostava de oferecer-lhe esta mala
 - diz, de súbito, Bloom ao velho simpático que treme de frio. –
 Tem uma edição rara de um livro indiano
 chamado de <Mahabarata>; vale dinheiro, e muito
 (Tavares, 2010, p. 451).

A descrição do velho ressalta a simplicidade e a humildade do personagem. Finalmente ele encontra um desconhecido simpático. Isso ocorre só na sua própria terra e em sua própria língua. Logo, esse encontro, apesar de ser com um desconhecido, levanta a questão se esse estranho é, de fato, desconhecido ou se é alguém similar a Bloom, em termos culturais, pois os versos ressaltam a importância da identidade cultural e do senso de comunidade, entre pessoas que partilham da mesma cultura. E nos faz crer que a doação de páginas de sabedoria por parte de Bloom para um velho que possivelmente já é uma figura sábia pode parecer irônico. Mesmo que ele não tenha o mesmo acesso ao conhecimento formalizado dos livros, sua presença indica a sabedoria adquirida por meio de suas próprias experiências e observações do mundo.

Essa leitura pode encontrar amparo na palavra-chave “dádiva”, geralmente usada para descrever um presente ou oferta dado livremente, muitas vezes de forma inesperada, com um sentido de benevolência e afeto por parte do doador. Já no caso em questão, a oferta, ainda que desinteressada, não nos parece impulsionada pela vontade de proporcionar algo especial ao receptor, mas representa o desinteresse de Bloom pelo seu valor e conteúdo. Talvez, mais do que doar, ele procurava se livrar daquilo que carregava, uma atitude mais autocentrada do que “alter-centrada”.

Deste modo, podemos inferir que a presença desse velho representa a sabedoria intrínseca à pessoa, resultado de suas vivências e do tempo, enquanto a sabedoria dos livros é compartilhada por meio das palavras escritas e das ideias dos autores. Enquanto os livros carregam um tipo específico de sabedoria, formal e intelectual, o velho representa uma sabedoria pessoal e vivencial que não pode ser encontrada nas páginas escritas.

Por outro ângulo, ao doar a mala para o velho, Bloom compartilha um tesouro literário com alguém que pode valorizá-lo de uma maneira diferente. Essa transação acentua a mentalidade capitalista e a ideia de apropriação do conhecimento como forma de ganho material, visto como uma mercadoria a ser negociada e apropriada,

podendo trazer benefícios materiais para aqueles que a possuem ou controlam. Na obra, quem acaba possuindo essas mercadorias é o Ocidente.

Em conclusão, ao se desviar das representações convencionais de sabedoria, representadas pelo velho ou pelos livros, Bloom aparenta deixar de lado seu objetivo. Essa atitude de se afastar das fontes tradicionais de sabedoria reforça seu desencanto e frustração em relação à busca pela mesma.

A viagem de Bloom chega ao seu desfecho com mais um encontro casual em Lisboa, desta vez com uma mulher. Enquanto a noite cai, Bloom está só, em cima de uma ponte alta, quando a mulher se aproxima e o convida para conversar.

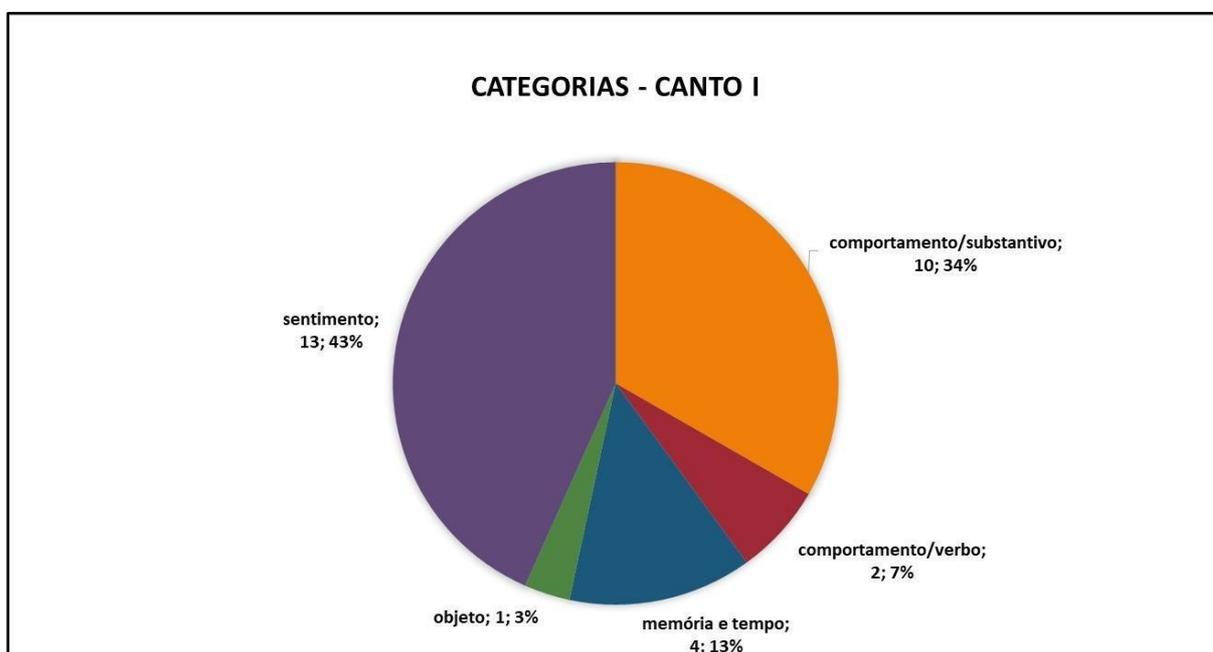
Esse encontro em uma ponte carrega uma simbologia, pois a ponte, como um elemento arquitetônico que conecta dois lados separados, representa uma transição, um limiar entre diferentes estados ou realidades. No contexto da narrativa, esse encontro sugere um momento de passagem ou transformação para Bloom, já que ela é lida como um espaço que atravessa para algum tipo de conexão ou revelação.

Assim, a mulher que convida Bloom para conversar concebe uma possibilidade de interação e companhia em meio ao tédio e à solidão que ele sente. E ele até aceita o convite e se aproxima dela. Contudo, sua própria postura de encolher os ombros após o convite da mulher já demonstra sua apatia ou indiferença em relação a sua presença.

Dessa forma, nos cantos IX e X, com a história se aproximando do desfecho, o ritmo da narrativa na *Melancolia contemporânea (um itinerário)* é retomado e se aproxima da média geral, com 2,9 palavras-chave por estrofe, como apontou o gráfico 1.

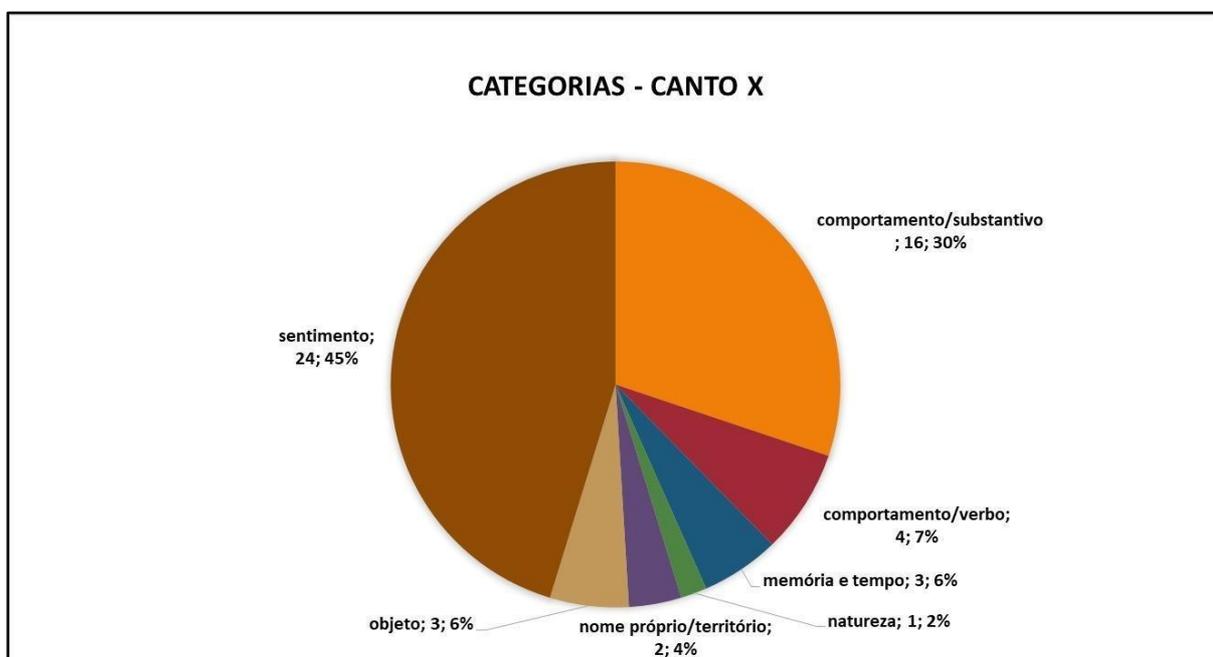
Essas palavras-chave, no entanto, se analisadas particularmente, nos trazem à seguinte conclusão: Bloom, que partiu ainda no Canto I com sentimentos de tédio (Canto I, estrofe 43), retorna com essa mesma sensação (Canto X, estrofe 156), tendo sua jornada sido de estagnação. Por isso, os dois cantos são amplamente dominados pela categoria sentimentos, quando olhamos para as palavras-chave de cada um, de acordo com os gráficos que seguem.

Gráfico 3 – Categorias das palavras-chave do canto I em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



Fonte: própria autora.

Gráfico 4 – Categorias das palavras-chave do canto X em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



Fonte: própria autora.

A estrofe 156 – canto X, ressalta que “nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom, o nosso herói” (Tavares, 2010, p. 452). Isso sugere que,

mesmo um possível encontro amoroso em Lisboa, não seria capaz de preencher completamente o vazio emocional que ele carrega consigo, logo, não existe a possibilidade de transformação, e sim o definitivo tédio.

Além disso, o verso pertence à última estrofe do livro e é associada à palavra-chave “tédio”, indicando que, mesmo com a viagem e seus desdobramentos, Bloom não encontrou significado que o tirasse do estado de apatia e inércia em relação a si próprio. Ele, de fato, não floresce. Da mesma forma que ele foi imbuído desse sentimento, o manteve ao retornar. Isso sugere a persistência de uma melancolia existencial que o acompanha, independentemente das mudanças externas em sua vida. Também observamos, a partir da leitura do gráfico 4, que a categoria “sentimentos” cresce exponencialmente, porque, no canto X, Bloom já está no movimento de retorno a Portugal e experimenta os sentimentos de alegria e de aversão em relação à prostituta, na casa do bosque. Quando chega a Lisboa, mais sentimentos o assolam, como a solidão e a indiferença.

Ainda que os conceitos psicanalíticos sejam diferentes, como apontamos no decorrer do texto, a melancolia é caracterizada pela perda do objeto de amor. Já o tédio é da ordem da perda do significado existencial. Esses conceitos muitas vezes se cruzam porque tratam de sentimentos negativos e, aqui, nosso interesse é problematizar na obra a forma como eles se manifestam e se entrelaçam.

Logo, melancolia e tédio coexistem e influenciam mutuamente no estado emocional do personagem. A perda do objeto de amor contribui para um sentimento de vazio existencial, desencadeando o tédio. Por outro lado, o tédio, como uma sensação de falta de sentido e significado, agrava a melancolia ao reforçar a sensação de perda e apatia diante da vida.

Os encontros de Bloom com outros personagens, mesmo que pontuais e fugazes, podem desencadear tanto momentos de melancolia quanto de tédio. As relações interpessoais evidenciam sua busca por conexão emocional e sentido, mas também expõem as lacunas existenciais que o assombram. Esses encontros, portanto, têm uma influência significativa em sua viagem interior, reforçando os sentimentos de perda, solidão e falta de significado.

Não obstante, as interações de Bloom têm um efeito positivo de transformação. Pelo contrário, realçam apenas interesses momentâneos, a superficialidade das relações humanas ou o desencaixe em relação ao Outro, seja pela questão da língua ou da cultura. Essas experiências demonstram a complexidade das relações em

ambientes de hospitalidade, bem como os desdobramentos adversos que podem ocorrer.

A associação entre os encontros e as palavras-chave do itinerário da melancolia contemporânea destacam a complexidade das percepções de Bloom, indicando momentos-chave em sua rota. Cada encontro que ele vivencia ao longo das zonas de viagem pode ser visto como um ponto de inflexão, em que suas emoções e pensamentos se manifestam de maneira única.

Ademais, observamos sua tentativa de se aproveitar do que é do Outro, revelando uma postura de interesse, quando efetua o roubo dos pertences do sábio. Por fim, discutimos que sua apatia em relação ao seu objetivo inicial de buscar sabedoria e encontrar uma mulher, indica uma desilusão diante das expectativas associadas à alteridade e a própria frustração de que mesmo com a viagem o tédio persiste.

Neste sentido, refletimos sobre o viajante enquanto herói, como ocorreu em *Camões*, a viagem na literatura contemporânea como forma de explorar as identidades fluidas e desconfortáveis, utilizando a figura do estrangeiro como a síntese do anti-herói e, por extensão, de turista, como o caso de Bloom. Deste modo, enquanto os heróis das epopeias como em *Os Lusíadas* são retratados enfrentando desafios e superando obstáculos para alcançar um objetivo final, Bloom está constantemente estagnado em suas reflexões e indecisões. Sua viagem não o leva a uma redenção ou transformação significativa; em vez disso, ele se encontra preso em suas próprias angústias e insatisfações.

Assim, Bloom é um anti-herói de uma anti-epopeia, pois sua viagem não se encaixa nos padrões tradicionais de crescimento positivo e formacional. Ao contrário, sua jornada é permeada por uma sensação de inércia, melancolia e tédio, que, ao fim, não o concilia com o mundo. Essa abordagem desafia as expectativas acerca do *bildungsroman*, analisado por Bakhtin (1997), e da jornada do herói de Campbell (1995), explorando as nuances e complexidades da existência humana e criando um personagem longe de ser o herói épico idealizado, pois sua condição de estrangeiro acentua ainda mais sua sensação de não-pertencimento e desconexão com o ambiente ao seu redor. Isso contribui para a construção do arquétipo de anti-herói e do texto da literatura de viagem configurada como anti-*bildungsroman*.

O nome "Bloom" é, portanto, uma ironia, pois o protagonista não floresce ou amadurece como se esperaria de um viajante herói. Em vez disso, ele permanece

incapaz de se libertar dos sentimentos que o prendem a uma vida insatisfatória. Além de concluir o seu *nóstos* após outro assassinato em sua chegada a Lisboa, ele está sozinho e sem ter para onde ir.

Assim, neste capítulo, discutimos a interação de Bloom com os objetos que transporta em sua viagem, revelando que esses contribuem para que ele sinta uma notável sensação de desencaixe com o mundo, uma vez que carrega consigo não apenas lembranças e experiências passadas, mas também frustrações, decepções e questionamentos sobre seu propósito de vida. Os objetos aos quais nos referimos como disfuncionais se convertem em espelhos que refletem suas próprias ambiguidades e lutas internas, pois, na mala, Bloom guarda rancores e violências contra à alteridade.

Em seguida, os encontros de Bloom com diferentes personagens desempenham um papel na representação de seu confronto com o Outro e sua busca por um senso de conexão e pertencimento. Esses encontros o colocam em situações desconhecidas e desconfortáveis, exacerbando sua sensação de desenraizamento e incerteza. A busca por vínculo com esses personagens muitas vezes resulta em momentos de inquietação e ambiguidade, pois Bloom parece nunca alcançar a verdadeira proximidade, já que termina sozinho e apático à tentativa de uma aproximação nova.

Por fim, o processo de autoconsciência de Bloom é uma faceta importante da narrativa, pois revela como ele confronta e experimenta seus próprios sentimentos de alienação, tédio e melancolia. À medida que a história avança, o protagonista mergulha em uma viagem interna para compreender suas próprias emoções e anseios, como podemos observar na *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, nosso intuito foi apresentar e analisar as três viagens que observamos no livro *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares: a intertextual, a física e a psicológica. Ao considerarmos essas três dimensões de forma integrada, somos capazes de capturar a complexidade e a interconexão entre as viagens presentes na obra. Essa abordagem tripla ressalta a construção de uma narrativa multifacetada, capaz de evocar diversas camadas de significado.

A intertextualidade enriquece o texto e problematiza a questão da tradição literária e o trabalho do autor em construir a narrativa contemporânea em relação às necessidades e vicissitudes de sua época. A dimensão física proporciona uma experiência imersiva também a partir da relação intertextual, porque, ainda que os trajetos feitos por Vasco da Gama, em *Os Lusíadas* e Bloom, em *Uma Viagem à Índia* sejam diferentes, as histórias são construídas *a pari passu* a cada topos e temporalidade por qual percorrem, enfatizando, no entanto, que a viagem de Bloom corresponde ao itinerário do “novo” Portugal, que não vai mais diretamente à Índia, pois precisa se adequar à realidade de “pagar pedágio” a outros países, como uma reflexão sobre o poderio que alcançou e perdeu desde a época dos Descobrimentos.

A dimensão psicológica traz um maior entendimento das motivações do personagem que é agora não mais o viajante lido pela ótica do herói, como foram os heróis épicos, a exemplo do próprio Vasco da Gama, e sim como o estrangeiro, o anti-herói, turista que, já no século XXI, não tem mais matéria que se justifique como épica, como nos lembra Fernandes (2020).

Dessa forma, a viagem psicológica de Bloom decorre da experimentação de vários sentimentos e percepções presentes na *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, também em razão da perda do “objeto de amor”: a amada e o pai, via parricídio, eventos que não deixam de encontrar correspondência em Camões, com o episódio de Inês de Castro. Há, com isso, a necessidade de buscar na Índia a sabedoria e o esquecimento que só o país da crença poderia oferecer, reforçando, dessa maneira, a direção da rota da viagem narrada em *Os Lusíadas*. Logo, não podemos deixar de observar que a leitura das três viagens é perpassada pela viagem intertextual.

Todavia, mesmo durante o percurso e com o seu retorno a Portugal, nada muda. Bloom não se forma com o mundo a sua volta, pelo contrário, vai e retorna com

a melancolia e o tédio. Isto posto, discutimos que estamos diante do texto de literatura de viagem que nem sempre se alinha ao ideário de jornada de herói, de Campbell (1995), e *bildungsroman* de Bakhtin (1997), culminando no desfecho da narrativa com a suspensão ou negação do ritual de transformação, o que nos leva até o conceito de *anti-bildungsroman*.

Assim sendo, o escopo da pesquisa no capítulo 2 contou com uma discussão teórica acerca da tradição literária e da intertextualidade. Ressaltamos que a escrita é um ato de reescrita constante, em que o autor cita e transforma elementos de outros textos, construindo uma nova publicação a partir de fragmentos escolhidos, como discorre Compagnon (1996). Além disso, podemos perceber que Gonçalo M. Tavares constrói em seus escritos uma forma transparente e explícita de lidar com a citação. O que o destaca, portanto, é a visibilidade da ação e a performance consciente da releitura, fato que nos parece ser uma tendência da literatura contemporânea: a performance do ato que deixa explícito o diálogo entre obras.

Ainda neste cenário, discutimos que Tavares realiza uma releitura do mestre Camões, abordando a temática da viagem, característica marcante na literatura portuguesa. Ele explora a trajetória do personagem Bloom como uma metáfora para refletir sobre a história de Portugal, estabelecendo intertextos com Camões e atualizando-os para o contemporâneo. Assim, observamos que a temática da viagem é uma constante na tradição literária ocidental e tem raízes profundas em obras como as epopeias de Homero, Virgílio e Camões.

Prosseguimos nossas análises com o destaque para com *Os Lusíadas*, épica que explora a viagem como uma metáfora da coragem diante do desconhecido e das ambições de uma nação em expansão. Desde as viagens dos Descobrimentos, ao longo dos séculos, diversos escritores portugueses se valeram da temática da viagem em suas obras, enriquecendo a literatura lusitana com narrativas que abrangem diversos períodos e gêneros.

A viagem é, então, um tema que proporciona uma ampla gama de reflexões sobre a nação, a história, a identidade e as experiências humanas em terras portuguesas. Assim, a literatura de viagem continua a ser um argumento de reflexão no contexto literário português, de forma que Tavares se insere nessa tradição literária.

Essa análise nos levou também a compreender que *Uma Viagem à Índia* recria o arquitexto – gênero épico, pois ao realizarmos uma leitura crítica da obra fica nítido

que o tema épico é esvaziado, e ela concentra-se na história de um único homem do século XXI, que parte em direção à Índia. Esse personagem, marcado pela melancolia, busca encontrar na viagem uma solução para seus problemas pessoais. Nesse contexto, não encontramos eventos grandiosos a serem narrados, nem o enfoque em um plano histórico que envolva feitos heroicos em benefício de uma nação, fazendo com que o texto se configure como uma anti-epopeia.

A obra destaca-se pela abordagem introspectiva e individualizada, focando nas questões íntimas e pessoais do protagonista, que encontra respaldo no episódio Inês de Castro, narrado por Camões no canto III de *Os Lusíadas*. E, em que, *Viagem à Índia*, o atualizamos com os personagens Mary e Bloom, e o evento do parricídio. O ato de Bloom matar o pai na narrativa precisa ser correlacionado no campo literário como uma tensão central entre a reverência à tradição e a busca por libertação dela, feitas pelo escritor.

Nesse sentido, vimos que Tavares (2010) trabalha com a articulação entre o novo e o passado, entre seu predecessor Camões, e sua escrita, criando uma relação com a tradição, que desponta na angústia da influência, como discorre Harold Bloom (1991). Ao "matar o pai" literário, representado aqui pelo poeta Camões, o autor procura desvencilhar-se das convenções literárias do passado, evitando a mera repetição do que já foi feito. Essa relação edipiana e parricida reflete a ambivalência que perpassa a obra de Tavares, que trabalha entre a necessidade de romper com o passado e, ao mesmo tempo, reconhecer a inevitável influência que este exerce na construção de sua própria obra.

Essa complexa interação com a tradição literária molda a identidade de sua escrita, conferindo-lhe um caráter desafiador, que dialoga tanto com o passado quanto com o presente. E são os versos de Tavares como os que apresentamos agora, que ratificam nossa leitura, "É verdade que os teus antepassados (falamos contigo, Bloom) não construíram montanhas, porém mataram muito, e alguns contaram histórias que ainda hoje sobrevivem" (Tavares, 2010, p. 31). Ao mencionar que essas histórias ainda sobrevivem, os versos enfatizam a capacidade das narrativas para transcender gerações e perdurar ao longo dos séculos, o que permite que a herança cultural, os valores e o conhecimento dos antepassados sejam compartilhados com as gerações futuras. De certo modo, é isso que Tavares faz: revisita e atualiza a história de forma crítica em diálogo com as questões de sua época.

Por seu turno, o capítulo 3, teve um caráter mais descritivo estabelecendo uma leitura intertextual da obra de Tavares com *Os Lusíadas*. Nesse contexto, analisamos o trajeto físico de Bloom, que completa uma viagem circular, pautada no binômio fuga-busca, em que ele procura ressignificar sua existência fugindo da sua vida insatisfatória, pois observamos a necessidade de fuga não apenas de deixar o país devido ao parricídio, mas a necessidade de deixar o aqui para buscar uma alegria no lá. Esse "lá" é justamente o país que permitiu a Portugal se tornar uma potência no mundo renascentista. Assim, o português do século XXI ainda se direciona a esse lugar com o desejo de obter vantagens e benefícios para si mesmo.

Todavia, a viagem de Bloom transcende as fronteiras geográficas e se conecta com as raízes históricas e culturais de Portugal como nação, de forma crítica, porque recria a rota feita e narrada em *Os Lusíadas*. Enquanto Vasco da Gama sai da Europa em direção à África e à Índia, refletindo a busca por novas rotas marítimas e o desejo de expandir o poder e a influência de Portugal, a rota de Bloom se concentra em zonas de viagem dentro da Europa, partindo e chegando a metrópoles europeias, antes de desembarcar na Índia.

De tal modo, pensamos o trajeto de Bloom como uma representação simbólica do declínio de Portugal como potência exploratória após a Era dos Descobrimentos. À medida que outras potências europeias também exploravam rotas marítimas e se tornavam mais competitivas, Portugal precisou estabelecer acordos desfavoráveis a si próprio para continuar alcançando às Índias e mantendo sua rota com o Oriente.

Essa construção geográfica na viagem de Bloom aponta para uma reavaliação da posição de Portugal na história e nas relações internacionais. Fato que também observamos quando analisamos as interações de Bloom com os outros personagens que encontra durante seu caminho nas zonas de viagem Londres, Paris e Índia, no capítulo 4, sendo esta última zona responsável por deslocar o protagonista de um Oriente romantizado construído a partir das expectativas do Ocidente, para uma Índia contemporânea, em que homens se correspondem em busca do materialismo.

Portanto, a partir da perspectiva do viajante enquanto herói de Campbell (1995) só por ironia Bloom pode ser considerado um herói, porque ele não se encaixa nos moldes clássicos de herói ou mesmo como protagonista de um *bildungsroman*. Sua jornada é a de um turista que tem os aparatos tecnológicos a seu dispor, e que viaja não pela exploração, mas pela ideia de prazer e autorrealização.

Seu deslocamento é também um aspecto das complexidades da existência humana, em que sentimentos de alienação, isolamento e falta de sentido dominam, enquanto ele perpassa seu próprio continente evidenciando seu desconforto e estranhamento em relação aos indivíduos e culturas circundantes. E se envolvendo ainda mais em conflitos, de forma que se revela novamente um assassino sem justificativas plausíveis quando mata a prostituta com quem se relacionava na casa do bosque, em Paris.

Aliás, quanto à interação de Bloom com personagens femininos podemos concluir a objetificação de seus corpos, pois as mulheres muitas vezes são retratadas como figuras secundárias, cuja existência parece girar em torno do protagonista, reforçando estereótipos de gênero tradicionais.

Ao longo da narrativa, as personagens femininas desempenham papéis subordinados e suas vozes são silenciadas. Isso pode ser observado na figura da mãe que se despede no aeroporto, cuja presença é breve e funcional, servindo apenas como uma referência para o protagonista masculino. Suas emoções e pensamentos são deixados em segundo plano, e ela parece estar ali apenas para cumprir uma função de mãe ausente.

Já as prostitutas são retratadas como meros objetos de desejo dos homens, a exemplo daquela que se envolve com Bloom. Seu corpo é reduzido a instrumento para a satisfação dos prazeres carnavais, sem que suas histórias pessoais, desejos ou pensamentos sejam explorados ou considerados relevantes.

Essa representação feminina desprovida de voz e agência própria contribui para a construção de uma narrativa que reforça a visão patriarcal da sociedade, na qual as mulheres são vistas como objetos de consumo ou suporte para a jornada dos personagens masculinos, como é também o caso da personagem Maria E., que aparece em Londres, quando Bloom é levado até seu apartamento como uma suposta forma de aproveitar de seus sítios eróticos.

Por fim, a figura feminina que convida Bloom para conversar, apesar de ter uma atitude aparentemente mais proativa, ainda pode estar inserida em uma dinâmica de submissão em relação a ele. A forma como a personagem é retratada e como sua interação com Bloom é apresentada revela uma expectativa cultural de que as mulheres devem estar disponíveis para atender às necessidades e desejos dos homens, seja no contexto de um relacionamento íntimo ou em uma simples conversa.

Essa representação contribui para a percepção das mulheres como seres subordinados, com suas próprias vontades e necessidades sendo consideradas secundárias em relação às dos homens. Isso reforça a ideia de que as mulheres devem estar sempre à disposição dos homens, seja para atender suas demandas emocionais, físicas ou sociais.

Enfim, Bloom emerge como um protagonista complexo, em constante conflito consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. Sua viagem é marcada por sentimentos de desânimo e desconforto, tédio e melancolia. Ele completa sua viagem contradizendo seu nome, e voltando-se para o que lhe restou, o seu pai – que é, na verdade, sua pátria. É a partir dessa ideia de pai que a obra se estrutura, (pai, país, Camões) – parricídio.

Enquanto professora de Educação Básica, considero que pesquisas voltadas para releituras representam uma oportunidade significativa de levar o cânone e a tradição literária para as escolas, trazendo uma contribuição valiosa para a formação dos estudantes, sobretudo do Ensino Médio. Infelizmente, muitas vezes, os clássicos literários ficam esquecidos nas prateleiras, sendo estudados apenas por obrigação.

No entanto, por meio de estudos que promovam releituras, é possível trazê-los para o contexto contemporâneo, tornando-os mais acessíveis e relevantes para os estudantes. Ao analisar essas obras sob novas perspectivas, relacionando-as com questões atuais, pode-se despertar o interesse e a curiosidade, estimulando um diálogo enriquecedor sobre temas universais presentes na literatura.

Ao adotarmos essa abordagem, permitimos que os estudantes compreendam a conexão entre diferentes obras literárias, entendendo como ideias e temas são transmitidos através do tempo e como a literatura evoluiu ao longo dos séculos. Além disso, a perspectiva intertextual estimula o pensamento crítico e analítico, tornando-os leitores mais reflexivos e perspicazes. Essa forma de trabalho em sala de aula proporciona uma experiência enriquecedora, em que os estudantes podem explorar as obras clássicas de maneira mais significativa e contextualizada. Isso não só aprimora suas habilidades de análise de textos, mas também fomenta um maior interesse e apreço pela literatura em geral.

Sugerimos que outros estudos complementares a este sejam realizados, especialmente aqueles que possam contribuir com uma análise abrangente acerca de como obras clássicas são revisitadas e reinterpretadas em diversas mídias, como cinema, teatro, música, arte visual e jogos eletrônicos. O objetivo seria investigar de

que forma a adaptação para diferentes formatos influencia a compreensão da tradição e sua relevância para as audiências contemporâneas. Afinal, como nos diz a epígrafe de abertura desta tese, “quem relembra inventa, tudo começa de novo” (Tavares, 2010, p. 116).

Ademais, o autor Gonçalo M. Tavares possui obras que continuam e desdobram seu trabalho intertextual, tornando interessante a realização de um mapeamento de sua produção a partir dessa perspectiva. Para tanto, recomendamos a inclusão dos títulos previamente mencionados na pesquisa, tais como *Biblioteca* (2009), A coleção *O Bairro* (2002), *A Perna Esquerda de Paris Seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004), além de outras criações notáveis, como *A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos* (2003) e *Investigações Novalis* (2004). Dessa forma, será possível obter uma compreensão abrangente e detalhada da abordagem intertextual presente na extensa obra do autor.

Por fim, recomendamos também que seja observada a perspectiva da viagem em relação às narrativas que trazem essa temática para discutir as constantes desarmonias entre o sujeito e o mundo, e correlacionando esse tema às experiências de alteridade e interculturalidade, abrindo espaço para discussões sobre preconceitos, estereótipos, empatia e a importância do diálogo na construção de uma sociedade mais tolerante e inclusiva.

Enquanto o tecido da tradição se entrelaça com a inovação, seremos lembrados de que, em cada releitura, um universo de possibilidades surgirá e é assim, no eterno retorno das narrativas, que encontraremos o fio condutor da renovação incessante do conhecimento e da compreensão.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. **As naus**. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 95-114.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret: 2003.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Tradução: A. F. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 211-362.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1968].
- BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições indo-europeias**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BÍBLIA SAGRADA. **Êxodo**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à toponálise. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos**. São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em:
https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 13 mai. 2023.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BUENO, Kim Amaral. **Subversões épicas: Gonçalo M. Tavares e os caminhos camonianos da sobrevivência**. 169 p. Tese de Doutorado (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

CARVALHO, Teresa. Epopeia e Hip-Hup-eia: os lusíadas de Alface e Manuel da Silva Ramos. **Revista Caliban**. set. 2016. Disponível em: <https://revistacaliban.net/epopeia-e-hip-hup-eia-os-lus%C3%ADadas-de-alface-e-manuel-da-silva-ramos-22af1c958020>. Acesso em: 05 de mai. de 2022.

CHAUDHURI, Kirti. A concorrência holandesa e inglesa. In: BETHENCOURT, F. _____. (orgs.) **História da expansão portuguesa**. v. II. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1998, p. 82-106.

COMPAGNON, Antonie. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, UFMG. 2014.

CORACINI, Maria José R. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 125–136, jul./dez. 2010.

CRISTÓVÃO, Fernando. Introdução. Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: _____. **Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens**. Coimbra: Almedina, p. 13-52, 2002.

CRISTÓVÃO, Fernando. **Literatura de Viagens: Da Tradicional à Nova e à Novíssima – Marcas e Temas**. Coimbra: Almedina, 2009.

DALCASTAGNÈ, R. Pela superfície do mundo: objetos e memória na literatura brasileira contemporânea. **Let. Hoje**, v. 53, n. 4, p. 463-468, out-dez. 2018.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. São Paulo, SP: Ed. Escuta, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: _____. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, p. 37-48, 1989.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

FIORIN, José Luiz de. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FOIS-BRAGA, Humberto. **Romances de Viagem: Políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária Amores Expressos**. 2017. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

FOSTER, Thomas C. **Para ler literatura como um professor: um guia ágil e curioso que ensina a ler nas entrelinhas**. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

FOUCAULT, Michel (2009 [1984]). Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos por Manoel Barros de Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. **A dissolução do complexo de Édipo**. Tradução J. Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XIX, p. 215-226). Rio de Janeiro: Imago. 1974. (Originalmente publicado em 1924)

FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria: Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. VII.

FREUD, Sigmund. (1917[1915]). Luto e Melancolia. In: **Neurose, Psicose, Perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 9. ed., Série Princípios, São Paulo: Ática, 2014.

GARRET, Almeida. **Viagens na minha terra**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GATTELI, Vanessa Hack. **Rumos épicos: a arquitetura intertextual de Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares**. 96 p. Dissertação (Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Letras). Porto Alegre, 2016.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GERSÃO, Teolinda. **A cidade de Ulisses**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

HANSEN, João. Adolfo. Notas sobre o gênero épico. *In*: TEIXEIRA, I. (org.) **Multiclássicos Épicos**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, p. 11-23, 2008.

HARTOG, François. **Memória de Ulisses**: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

HELLER, E. **A Psicologia das Cores**. 1. ed. [s.l.] Olhares, 2012.

HEMILEWSKI, Ada Maria. Mar, terra, história em Camões, Garrett e Machado. **Revista Língua e Literatura**. v. 6/7, n. 10/11. p. 225-229. 2004/2005.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. *In*: Ianni, Octavio. **Enigmas da Modernidade – Mundo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEED, Eric J. **La mente del viaggiatore: dall’Odissea al turismo globale**. Bologna, Itália: Ed. Il Mulino, 1992.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem ao Coração do Caos. *In*: Tavares, Gonçalo. **Uma Viagem à Índia**. São Paulo: Leya, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAAS, Wilma. Patricia; ZANELA, Agda. Adriana; ISSA, Gilda. Maria. Spinelli. Inhaez. O Bildungsroman no Brasil. Modos de apropriação. **Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC**, Rio de Janeiro, 2006.

MARQUES, Carindia do Amarante. **A voz camoniana no romance Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares**. 85p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2014.

MEXIA, Pedro. Circum-Navegação. *In*: MAISTRE, Xavier de. **Viagem à Volta do Meu Quarto seguido de Expedição Nocturna à Volta do Meu Quarto**. Tradução Carlos Sousa Almeida. Lisboa: Tinta da china, 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1992.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORAES, Liani Fernandes de. **Gonçalo M. Tavares e seus Senhores**. 333 p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2012.

MORIN, Violette. **L'objet biographique**. Communications. Paris, n.13, 1969, p. 131-139.

MUHANA, Adna Fadul. Passado restaurado. *In*: **Entre Clássicos**. Vol. 04, Luís de Camões . São Paulo: Editora Duetto, 2006.

NÉGRIER, Anabela Bingre de. **Reflexão sobre a identidade nacional em As Naus, de Lobo Antunes**. Três Lagoas, MS: [s.n.], 2005.

NUNES, Carlos Alberto. Prefácio. *In*: HOMERO. **Odisseia**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ORTIZ, Renato. **Um Outro Território**: ensaios sobre a mundialização. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 2006.

PARADINHA, Maribel Malta. A literatura de viagens e as viagens na literatura portuguesa: entre sonho e realidade. **Anuário de Letras Modernas**. v. 18. p. 129 - 148, 2013.

PASCOLI, Maria do Carmo. A jangada de pedra: uma mensagem político-ideológica. **Revista do CESP**, v. 24, n. 33 – jan./dez. p. 55-67, 2004.

PEREIRA, Teresinha Scher. História e Linguagem em Os Lusíadas. **Via atlântica**. n.4 out. 2000.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. A jangada e o elefante: arquivos da Europa nas viagens de Saramago. v. 9, n. 17, jan./jun. **Verbo de Minas**: letras. p. 85-97, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra de escritores modernos. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego** por Bernardo Soares, vols. I e II. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Edição comentada por Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PÍGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, n.2, v.1, 1991, Belo Horizonte. **Anais do 2 Congresso ABRALIC**. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

QUINTEIRO, Silvia; BALEIRO, Rita. Uma personagem à procura da literatura: A ficção literária e a prática turística. **Dos Algarves: A Multidisciplinary e-Journal**, Algarve, n. 24. p. 9-27, set. 2014. Disponível em: <<http://dosalgarves.com/revistas/N24/2rev24.pdf>>. Acesso em: 29 jun. de 2017.

QUINTEIRO, Silva; BALEIRO, Rita. **Estudos em literatura e turismo: Conceitos fundamentais**. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Centro de Estudos Comparatistas, Alameda da Universidade, Lisboa 2017.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

ROMANO, Luís Antônio Contarini. **Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea**. *Revista Estação Literária*. vol. 10b. jan. 2013, p. 33-48.

SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. **Viajando por terras portuguesas: um estudo de Janelas Verdes, de Murilo Mendes, e Viagem a Portugal, de José Saramago**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SAID, Eduard. **Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? *In: Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 189-205.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 9. ed. Porto: Porto Ed. 1976. p. 150.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. **A Viagem do Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **Nas suas palavras**. In: Gómez Aguilera, Fernando (org.). Alfragide: Editorial Caminho, 2010.

SEIXO, Maria Alzira. **Poéticas da Viagem na Literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

SÉNECA, Lúcio Aneu. **Cartas a Lucílio**. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado E Campos. 2. ed. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa 2004.

SILVA, Teresa Cristina C da. De viagens e viajantes. **Boletim do CESP**. v. 19, n. 24, jan./jun. 1999. p. 9-21.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2005.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. **O Século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SPOSITO, Eliseu Savério. **Geografia e filosofia**: contribuição para o ensino do pensamento geográfico. São Paulo: UNESP, 2004.

STARACE, Giovanni. **Os objetos e a vida**: Reflexões sobre as posses, as emoções, a memória. Tradução Sergio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

STUDART, Júlia Vasconcelos. **A Literatura de Gonçalo M. Tavares**: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas de O Reino e O Bairro. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão/Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. 2012.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1999.

TAVARES, Gonçalo M. **A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil**. Relógio d'água, 2004.

TAVARES, Gonçalo M. **Biblioteca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. **Uma Viagem à Índia**. Rio de Janeiro: Leya, 2010.

THEROUX, Paul. **The Old Patagonian Express**: By train through the Americas. Nova Iorque: Houghton Mifflin Company, 2012.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. A Viagem como Metáfora Metapoética nas Flores do Mal. **Revista Estação Literária**. vol. 10C, fev. 2013. p. 55-70.

VIEIRA, Yara Frateschi. Adamastor: o pesadelo de um ocidental. In: **Actas da V Reunião Internacional de Camonistas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. Tradução Josely Baptista Vianna. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

XANTHAKOS, Viviani. Cena-típica e tema na Odisseia: a hospitalidade no canto XIV. *In: Encontro de pós-graduandos da FFLCH USP EPOG*, 04, 2009.

APÊNDICE

APÊNDICE A: Lista de palavras-chave de *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*, com a classificação por categorias e classe de palavras

Lista de palavras-chave de <i>Melancolia Contemporânea (um itinerário)</i>				
Canto	Estrofe	Sentimento	Categoria	Classe de palavras
1	70	Insólito	comportamento/substantivo	adj.
1	39	Fuga	comportamento/substantivo	s.f.
1	65	Indecisão	comportamento/substantivo	s.f.
1	25	Ironia	comportamento/substantivo	s.f.
1	73	Maldade	comportamento/substantivo	s.f.
1	106	Nudez	comportamento/substantivo	s.f.
1	5	Razão	comportamento/substantivo	s.f.
1	60	Inutilidade	objeto	s.f.
1	66	Alma	sentimento	s.f.
1	51	Beleza	sentimento	s.f.
1	44	Contradições	sentimento	s.f.
1	69	Educação	sentimento	s.f.
1	14	Felicidade	sentimento	s.f.
1	10	Sabedoria	sentimento	s.f.
1	104	Desejo	comportamento/substantivo	s.m.
1	80	Desejo de contato	comportamento/substantivo	s.m.
1	101	Erotismo	comportamento/substantivo	s.m.
1	19	Acontecimentos	memória e tempo	s.m.
1	49	Dias	memória e tempo	s.m.
1	12	Esquecimento	memória e tempo	s.m.
1	105	Presente	memória e tempo	s.m.
1	53	Aborrecimento	sentimento	s.m.
1	29	Destino	sentimento	s.m.
1	54	Os outros	sentimento	s.m.
1	84	Pressentimento	sentimento	s.m.
1	76	Progresso	sentimento	s.m.
1	43	Tédio	sentimento	s.m.
1	64	Tédio surpreendente	sentimento	adj.
1	38	Agir	comportamento/verbo	verbo
1	40	Recuar	comportamento/verbo	verbo
2	100	Grande/pequeno	nome próprio/território	adj.
2	54	Ações	comportamento/substantivo	s.f.
2	22	Decisão	comportamento/substantivo	s.f.
2	111	Narrativa	comportamento/substantivo	s.f.
2	87	Precaução	comportamento/substantivo	s.f.
2	97	Vaidade	comportamento/substantivo	s.f.
2	15	Memória	memória e tempo	s.f.

2	2	Notícias	memória e tempo	s.f.
2	65	Cidade	nome próprio/território	s.f.
2	71	Paris	nome próprio/território	s.f.
2	34	Alegria	sentimento	s.f.
2	38	Alegria/tristeza	sentimento	s.f.
2	89	Amizade	sentimento	s.f.
2	94	Arquitetura	sentimento	s.f.
2	42	Beleza	sentimento	s.f.
2	47	Canções	sentimento	s.f.
2	82	Identidade	sentimento	s.f.
2	32	Multidão	sentimento	s.f.
2	50	Poesia	sentimento	s.f.
2	30	Vida	sentimento	s.f.
2	36	Amor	sentimento	s.m.
2	10	Deuses	comportamento/substantivo	s.m.
2	103	Dias	memória e tempo	s.m.
2	43	Futuro	memória e tempo	s.m.
2	105	Presente	memória e tempo	s.m.
2	5	Espaço	nome próprio/território	s.m.
2	67	Avião	objeto	s.m.
2	107	Capitalismo	sentimento	s.m.
2	44	Coração	sentimento	s.m.
2	24	Destino	sentimento	s.m.
2	28	Medo	sentimento	s.m.
2	60	Ódio	sentimento	s.m.
2	31	Perigo	sentimento	s.m.
2	19	Voo	sentimento	s.m.
2	40	Recuar	comportamento/verbo	verbo
2	90	Sentir	comportamento/verbo	verbo
3	63	Pobres	sentimento	adj.
3	14	Moral	sentimento	adj.
3	99	Mansidão	comportamento/substantivo	s.f.
3	79	Religiões	comportamento/substantivo	s.f.
3	104	Infância	memória e tempo	s.f.
3	5	Memória	memória e tempo	s.f.
3	87	Natureza	natureza	s.f.
3	36	Paisagem	natureza	s.f.
3	16	Cidades	nome próprio/território	s.f.
3	7	Europa	nome próprio/território	s.f.
3	127	Cabeça	sentimento	s.f.
3	98	Cultura	sentimento	s.f.
3	94	Distância	sentimento	s.f.
3	108	Economia	sentimento	s.f.
3	110	Leis	sentimento	s.f.
3	73	Mudança	sentimento	s.f.

3	102	Mulheres	sentimento	s.f.
3	27	Mulheres/homens	sentimento	s.f.
3	72	Tecnologia	sentimento	s.f.
3	85	Velhice	sentimento	s.f.
3	133	Vingança	sentimento	s.f.
3	127	Altura	sentimento	s.f.
3	106	Cavalo	Natureza	s.m.
3	120	Amor	sentimento	s.m.
3	77	Homem	sentimento	s.m.
3	59	Corpo	comportamento/substantivo	s.m.
3	26	Erotismo	comportamento/substantivo	s.m.
3	81	Domingo	memória e tempo	s.m.
3	38	Tempo	memória e tempo	s.m.
3	92	Centro	nome próprio/território	s.m.
3	65	Mundo	nome próprio/território	s.m.
3	19	País	nome próprio/território	s.m.
3	21	Portugal	nome próprio/território	s.m.
3	43	Bolsos	objeto	s.m.
3	117	Contrastes	sentimento	s.m.
3	74	Derrotas	sentimento	s.m.
3	143	Medo	sentimento	s.m.
3	48	Ódio	sentimento	s.m.
3	114	Progresso	sentimento	s.m.
3	128	Sentimentos	sentimento	s.m.
3	67	Cair/levantar	comportamento/verbo	verbo
3	70	Combater	comportamento/verbo	verbo
4	16	Grandes feitos	sentimento	adj.
4	98	Curiosidade	comportamento/substantivo	s.f.
4	46	Declarações	comportamento/substantivo	s.f.
4	81	Fuga	comportamento/substantivo	s.f.
4	58	Impaciência	comportamento/substantivo	s.f.
4	85	Preparação	comportamento/substantivo	s.f.
4	89	Religião	comportamento/substantivo	s.f.
4	4	Memória	memória e tempo	s.f.
4	2	Noite	memória e tempo	s.f.
4	97	Tragédia	memória e tempo	s.f.
4	43	Natureza	natureza	s.f.
4	95	Cidade	nome próprio/território	s.f.
4	83	Amizade	sentimento	s.f.
4	53	Astronomia	sentimento	s.f.
4	21	Coragem	sentimento	s.f.
4	61	Decomposição	sentimento	s.f.
4	56	Delicadeza	sentimento	s.f.
4	48	Distância	sentimento	s.f.
4	19	Herança	sentimento	s.f.

4	35	Linguagem	sentimento	s.f.
4	52	Média	sentimento	s.f.
4	90	Mulher	sentimento	s.f.
4	9	Pobreza	sentimento	s.f.
4	3	Possibilidades	sentimento	s.f.
4	29	Queda	sentimento	s.f.
4	68	Sonhos	sentimento	s.f.
4	50	Vida	sentimento	s.f.
4	22	Fracasso	sentimento	s.m.
4	54	Dimensões	sentimento	s.m.
4	80	Cansaço	sentimento	s.m.
4	99	Gênio	sentimento	s.m.
4	11	Otimismo	sentimento	s.m.
4	15	Atacar	comportamento/verbo	verbo
4	104	Avançar	comportamento/verbo	verbo
4	57	Parar	comportamento/verbo	verbo
4	100	Viajar	comportamento/verbo	verbo
5	3	Instantes	memória e tempo	adj.
5	13	Incompleto	sentimento	adj.
5	61	Brutalidade	comportamento/substantivo	s.f.
5	97	Ação	comportamento/substantivo	s.f.
5	14	Incompetência	comportamento/substantivo	s.f.
5	24	Mudez	comportamento/substantivo	s.f.
5	18	Observação	comportamento/substantivo	s.f.
5	86	Paciência	comportamento/substantivo	s.f.
5	47	Infância	memória e tempo	s.f.
5	38	Juventude	memória e tempo	s.f.
5	37	Floresta	natureza	s.f.
5	23	Natureza	natureza	s.f.
5	16	Casa	nome próprio/território	s.f.
5	65	Europa	nome próprio/território	s.f.
5	6	Mar	nome próprio/território	s.f.
5	85	Praga	nome próprio/território	s.f.
5	81	Viena	nome próprio/território	s.f.
5	45	Máquinas	objeto	s.f.
5	67	Televisão	objeto	s.f.
5	32	Amizade	sentimento	s.f.
5	33	Educação	sentimento	s.f.
5	31	Grandeza	sentimento	s.f.
5	95	Linguagem	sentimento	s.f.
5	88	Luz	sentimento	s.f.
5	27	Mistura	sentimento	s.f.
5	40	Solidão	sentimento	s.f.
5	39	Velhice	sentimento	s.f.
5	92	Verdade	sentimento	s.f.

5	78	Calendário	memória e tempo	s.m.
5	10	Caminho	sentimento	s.m.
5	100	Corpo	comportamento/substantivo	s.m.
5	11	Movimento	comportamento/substantivo	s.m.
5	71	Acontecimentos	memória e tempo	s.m.
5	69	Esquecimento	memória e tempo	s.m.
5	8	Cheiro	natureza	s.m.
5	26	Jardim	Natureza	s.m.
5	75	Pedras	objeto	s.m.
5	51	Amor	sentimento	s.m.
5	68	Destino	sentimento	s.m.
5	83	Doença	sentimento	s.m.
5	35	Olhos	sentimento	s.m.
5	50	Pormenor	sentimento	s.m.
5	55	Progresso	sentimento	s.m.
5	29	Consumir	comportamento/verbo	verbo
5	87	Fazer	comportamento/verbo	verbo
5	79	Ligar/desligar	comportamento/verbo	verbo
6	24	Animalesco	natureza	adj.
6	34	Nada	sentimento	adv.neg.
6	38	Teorias	sentimento	s.f.
6	20	Ação	comportamento/substantivo	s.f.
6	28	Crueldade	comportamento/substantivo	s.f.
6	91	Pressa	comportamento/substantivo	s.f.
6	47	Sedução	comportamento/substantivo	s.f.
6	26	Atualidade	memória e tempo	s.f.
6	13	Mitologias	memória e tempo	s.f.
6	67	Natureza	natureza	s.f.
6	92	Índia	nome próprio/território	s.f.
6	1	Lisboa	nome próprio/território	s.f.
6	16	Mar	nome próprio/território	s.f.
6	19	Fotografia	objeto	s.f.
6	53	Coragem	sentimento	s.f.
6	84	Geometria	sentimento	s.f.
6	32	Linguagem	sentimento	s.f.
6	2	Mentiras	sentimento	s.f.
6	64	Morte	sentimento	s.f.
6	37	Referência física	sentimento	s.f.
6	7	Sabedoria	sentimento	s.f.
6	5	Salvação	sentimento	s.f.
6	98	Técnica	sentimento	s.f.
6	71	Tempestade	sentimento	s.f.
6	56	Isolamento	comportamento/substantivo	s.m.
6	55	Centro	nome próprio/território	s.m.
6	97	Sufrimento	sentimento	s.m.

6	48	Tédio	sentimento	s.m.
6	81	Rezar	comportamento/verbo	verbo
7	71	Surpreendente	memória e tempo	adj.
7	56	O Importante	sentimento	adj.
7	58	Sábio	sentimento	adj.
7	81	Força	comportamento/substantivo	s.f.
7	82	Lucidez	comportamento/substantivo	s.f.
7	37	Religião	comportamento/substantivo	s.f.
7	64	Espera	memória e tempo	s.f.
7	80	Infância	memória e tempo	s.f.
7	77	2º Sol	natureza	s.f.
7	1	Índia	nome próprio/território	s.f.
7	83	Afinidades	sentimento	s.f.
7	7	Alma	sentimento	s.f.
7	6	Calma	sentimento	s.f.
7	18	Crença	sentimento	s.f.
7	42	Diversidade	sentimento	s.f.
7	4	Experiência	sentimento	s.f.
7	86	Fissura	sentimento	s.f.
7	17	História	sentimento	s.f.
7	49	Medicina	sentimento	s.f.
7	21	Mistura	sentimento	s.f.
7	72	Música	sentimento	s.f.
7	51	Ruína	sentimento	s.f.
7	87	Salvação	sentimento	s.f.
7	32	Técnicas	sentimento	s.f.
7	46	Tradução	sentimento	s.f.
7	27	Tranquilidade	sentimento	s.f.
7	40	Pacifismo	comportamento/substantivo	s.m.
7	34	Ganges	nome próprio/território	s.m.
7	50	Local	nome próprio/território	s.m.
7	30	País	nome próprio/território	s.m.
7	74	Objetos	objeto	s.m.
7	33	Desconforto	sentimento	s.m.
7	12	Espírito	sentimento	s.m.
7	5	Medo	sentimento	s.m.
7	62	Números	sentimento	s.m.
7	85	Progresso	sentimento	s.m.
7	3	Avançar	comportamento/verbo	verbo
7	41	Consumo	comportamento/verbo	verbo
7	10	Embelezar	comportamento/verbo	verbo
7	66	Ensinar	comportamento/verbo	verbo
7	79	Olhar	comportamento/verbo	verbo
8	31	Eterno	memória e tempo	adj.
8	47	Maldade	comportamento/substantivo	s.f.

8	35	Arrumação	comportamento/substantivo	s.f.
8	84	Deslealdade	comportamento/substantivo	s.f.
8	64	Ética	comportamento/substantivo	s.f.
8	8	Noite	memória e tempo	s.f.
8	25	Notícias	memória e tempo	s.f.
8	43	Sol	natureza	s.f.
8	20	Cidade	nome próprio/território	s.f.
8	71	Europa	nome próprio/território	s.f.
8	67	Faca	objeto	s.f.
8	68	Fotografia	objeto	s.f.
8	37	Máquina	objeto	s.f.
8	54	Grandeza	sentimento	s.f.
8	3	História	sentimento	s.f.
8	19	Lei	sentimento	s.f.
8	32	Matéria	sentimento	s.f.
8	87	Melancolia	sentimento	s.f.
8	38	Milagres	sentimento	s.f.
8	82	Mistura	sentimento	s.f.
8	23	Núpcias	sentimento	s.f.
8	10	Sombra	sentimento	s.f.
8	94	Unidade	sentimento	s.f.
8	85	Fraqueza	sentimento	s.m.
8	14	Frio	sentimento	s.m.
8	16	Idealismo	sentimento	s.m.
8	53	Amigos	sentimento	s.m.
8	86	Hábitos	comportamento/substantivo	s.m.
8	30	Instintos	comportamento/substantivo	s.m.
8	5	Movimento	comportamento/substantivo	s.m.
8	1	Passado	memória e tempo	s.m.
8	97	Dinheiro	objeto	s.m.
8	58	Livros	objeto	s.m.
8	27	Documentários	sentimento	s.m.
8	11	Doenças	sentimento	s.m.
8	59	Perigos	sentimento	s.m.
8	79	Pormenores	sentimento	s.m.
8	89	Pressentimentos	sentimento	s.m.
8	49	Rosto	sentimento	s.m.
8	41	Crápulas	sentimento	adj.
8	76	Perceber	comportamento/verbo	verbo
8	74	Regressar	comportamento/verbo	verbo
8	4	Viver	comportamento/verbo	verbo
9	43	Um passeio	comportamento/substantivo	s.m.
9	25	Dança	comportamento/substantivo	s.f.
9	49	Excitação	comportamento/substantivo	s.f.
9	74	Fornicação	comportamento/substantivo	s.f.

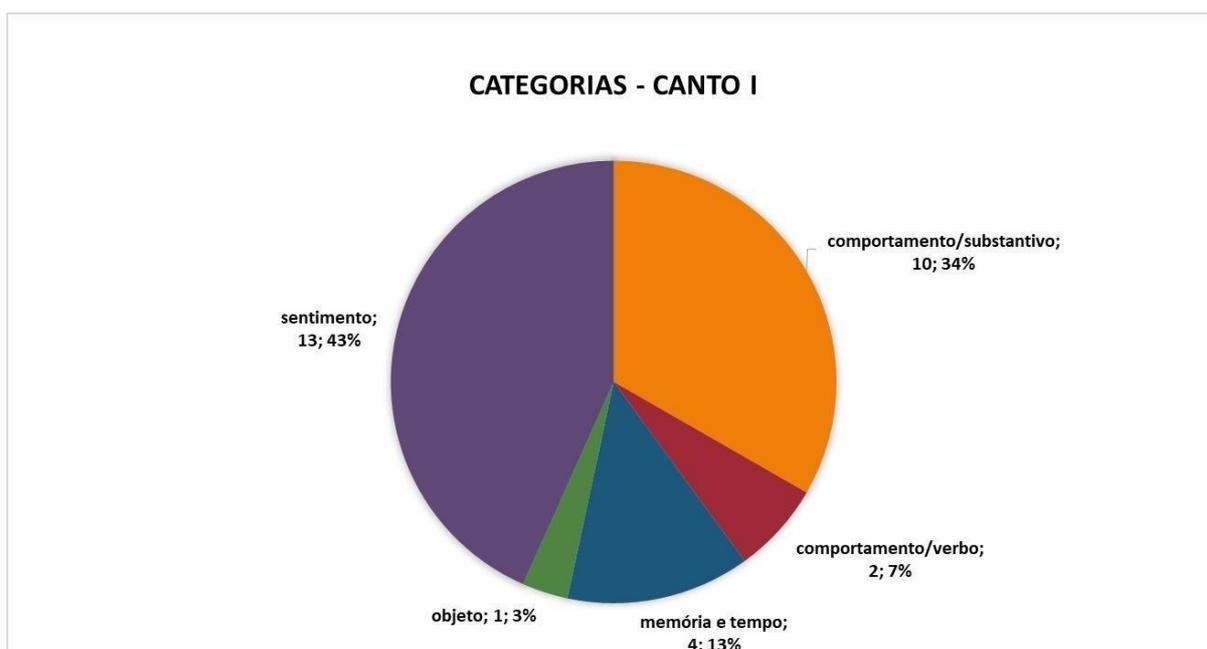
9	3	Imaginação	comportamento/substantivo	s.f.
9	85	Perversões	comportamento/substantivo	s.f.
9	34	Atualidades	memória e tempo	s.f.
9	55	Água	natureza	s.f.
9	80	Natureza	natureza	s.f.
9	95	Lisboa	nome próprio/território	s.f.
9	92	Bondade	sentimento	s.f.
9	31	Canções	sentimento	s.f.
9	51	Cultura	sentimento	s.f.
9	88	Identidade	sentimento	s.f.
9	17	Ilegibilidade	sentimento	s.f.
9	22	Pele	sentimento	s.f.
9	54	Realidade	sentimento	s.f.
9	53	Bosque	natureza	s.m.
9	15	Mundo	nome próprio/território	s.m.
9	32	Amor	sentimento	s.m.
9	5	Tédio	sentimento	s.m.
9	26	Corpo	comportamento/substantivo	s.m.
9	10	Cova	comportamento/substantivo	s.m.
9	37	Desejo	comportamento/substantivo	s.m.
9	24	Prazer	comportamento/substantivo	s.m.
9	42	Símbolos	comportamento/substantivo	s.m.
9	23	Tato	comportamento/substantivo	s.m.
9	1	Cidadão	sentimento	s.m.
9	11	Esconderijo	sentimento	s.m.
9	70	Ócio	sentimento	s.m.
9	66	Pensar	comportamento/verbo	verbo
9	16	Regresso	comportamento/verbo	verbo
10	14	Terrível	sentimento	adj.
10	134	Ação (finalmente)	comportamento/substantivo	s.f.
10	25	Atenção	comportamento/substantivo	s.f.
10	75	Brutalidade	comportamento/substantivo	s.f.
10	153	Dádiva	comportamento/substantivo	s.f.
10	71	Dança	comportamento/substantivo	s.f.
10	68	Engenharia	comportamento/substantivo	s.f.
10	43	Festa	comportamento/substantivo	s.f.
10	139	Maldade	comportamento/substantivo	s.f.
10	103	Separação	comportamento/substantivo	s.f.
10	80	Viagens	comportamento/substantivo	s.f.
10	129	Santidade	comportamento/substantivo	s.f.
10	19	Juventude	memória e tempo	s.f.
10	110	Nostalgia	memória e tempo	s.f.
10	148	Lisboa	nome próprio/território	s.f.
10	23	Bicicleta	objeto	s.f.
10	61	Rádio	objeto	s.f.

10	55	Alegria	sentimento	s.f.
10	32	Alucinações	sentimento	s.f.
10	62	Beleza	sentimento	s.f.
10	46	Dor	sentimento	s.f.
10	100	Epopéia	sentimento	s.f.
10	98	Estranhezas	sentimento	s.f.
10	95	Experiências	sentimento	s.f.
10	152	Experimentação	sentimento	s.f.
10	119	Indiferença	sentimento	s.f.
10	116	Milagres	sentimento	s.f.
10	7	Morte	sentimento	s.f.
10	141	Morte	sentimento	s.f.
10	128	Muralha	sentimento	s.f.
10	145	Palavras	sentimento	s.f.
10	15	Pequenez	sentimento	s.f.
10	27	Tranquilidade	sentimento	s.f.
10	57	Visões	sentimento	s.f.
10	156	Tédio	sentimento	s.m.
10	47	Drogas	comportamento/substantivo	s.m.
10	81	Movimento	comportamento/substantivo	s.m.
10	2	Riso	comportamento/substantivo	s.m.
10	87	Tato	comportamento/substantivo	s.m.
10	105	Corpo	comportamento/substantivo	s.m.
10	126	Tempo	memória e tempo	s.m.
10	124	Cheiro	natureza	s.m.
10	50	Ocidente/Oriente	nome próprio/território	s.m.
10	79	Porta-moedas	objeto	s.m.
10	113	Desenho	sentimento	s.m.
10	130	Erros	sentimento	s.m.
10	64	Nojo	sentimento	s.m.
10	91	Peso	sentimento	s.m.
10	9	Sentimento	sentimento	s.m.
10	109	Consumo	comportamento/verbo	verbo
10	84	Ensinar	comportamento/verbo	verbo
10	73	Regresso	comportamento/verbo	verbo
10	144	Regresso	comportamento/verbo	verbo

Fonte: Própria autora

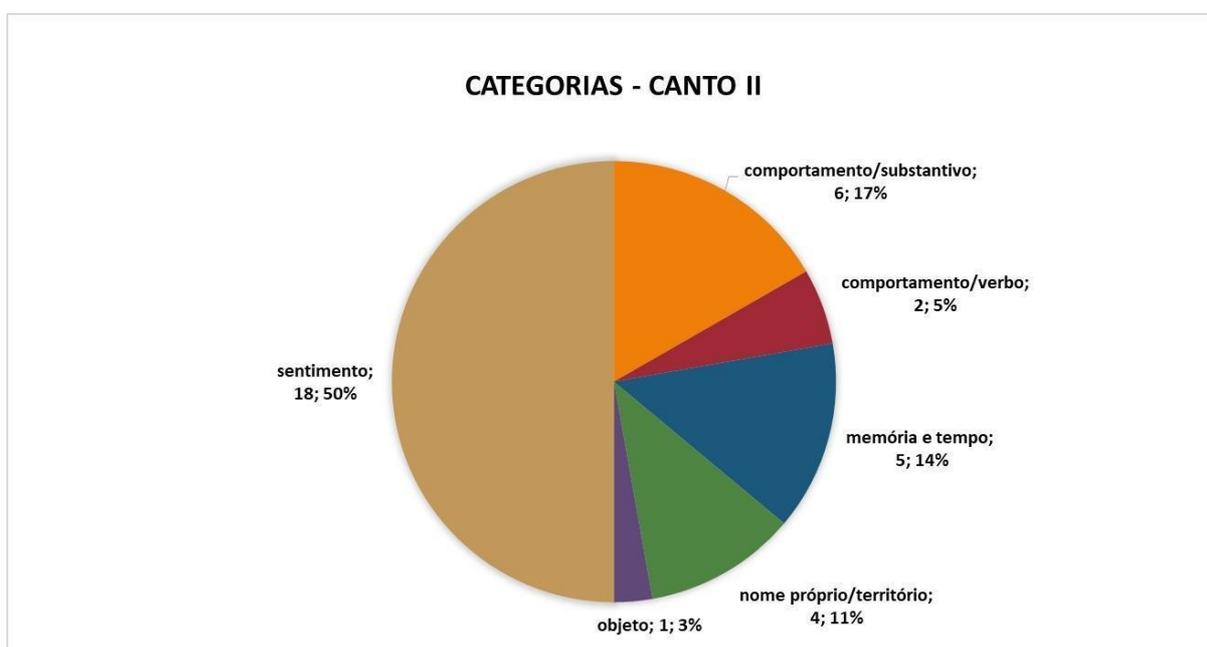
APÊNDICE B: Classificação de palavras-chave de *Melancolia Contemporânea (um itinerário)* separada por canto, de acordo com as categorias propostas no Capítulo 4

Gráfico – 1. Categorias das palavras-chave do canto I em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



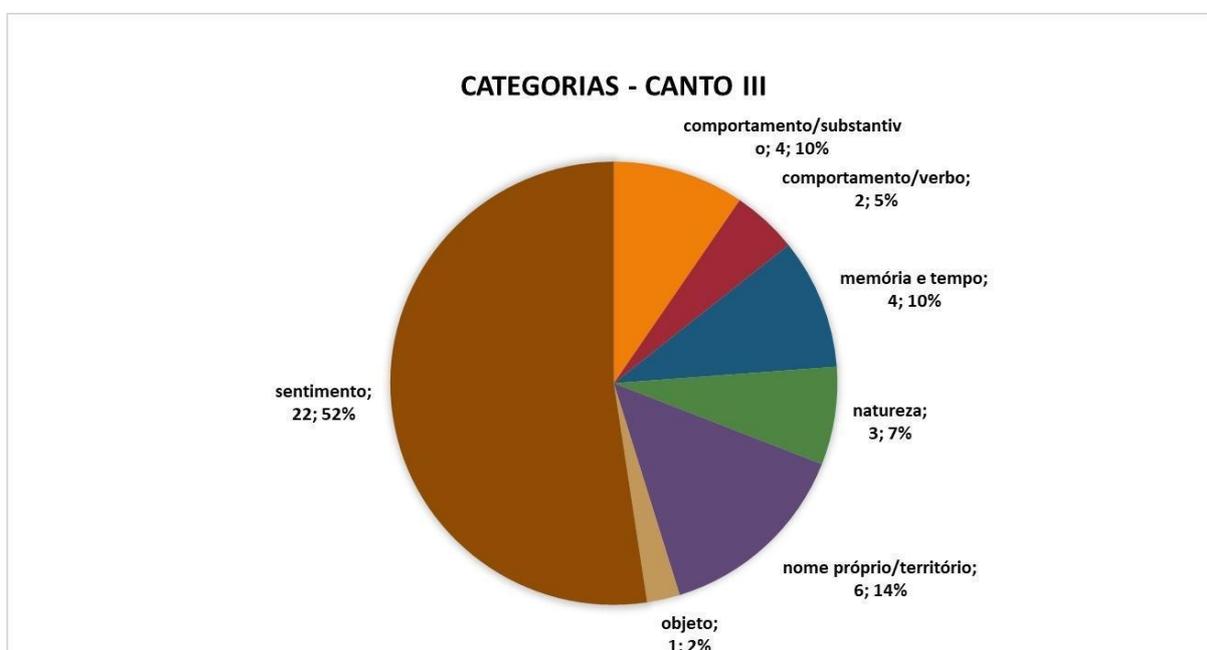
Fonte: própria autora.

Gráfico – 2. Categorias das palavras-chave do canto II em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



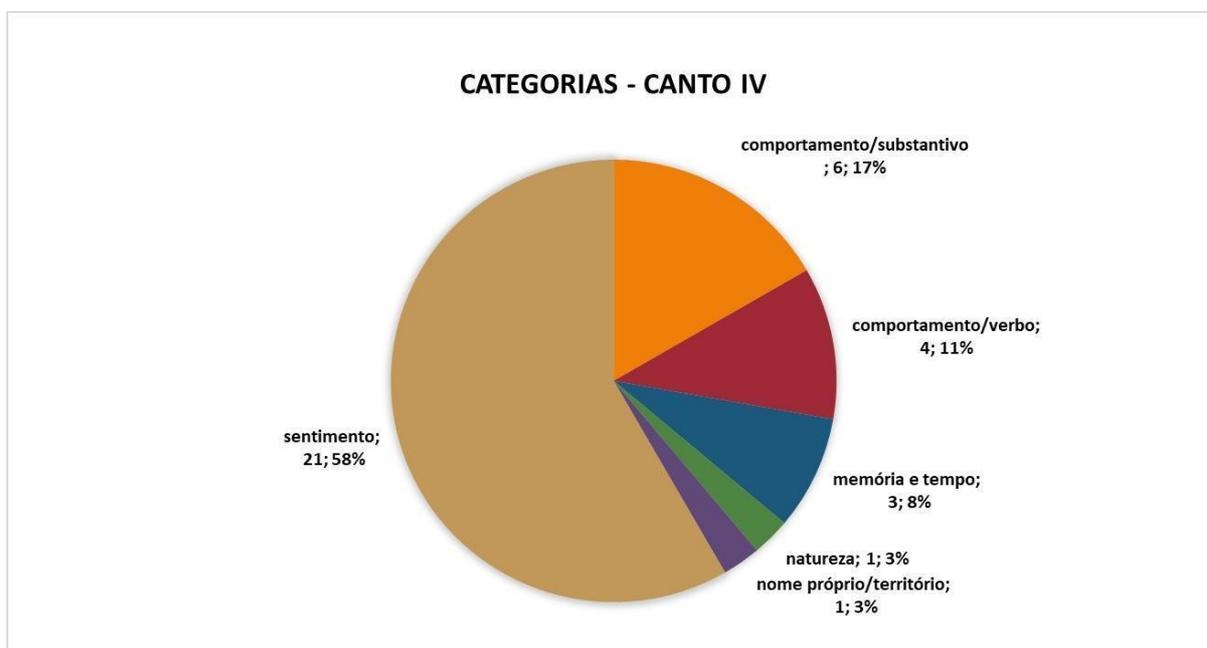
Fonte: própria autora.

Gráfico – 3. Categorias das palavras-chave do canto III em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



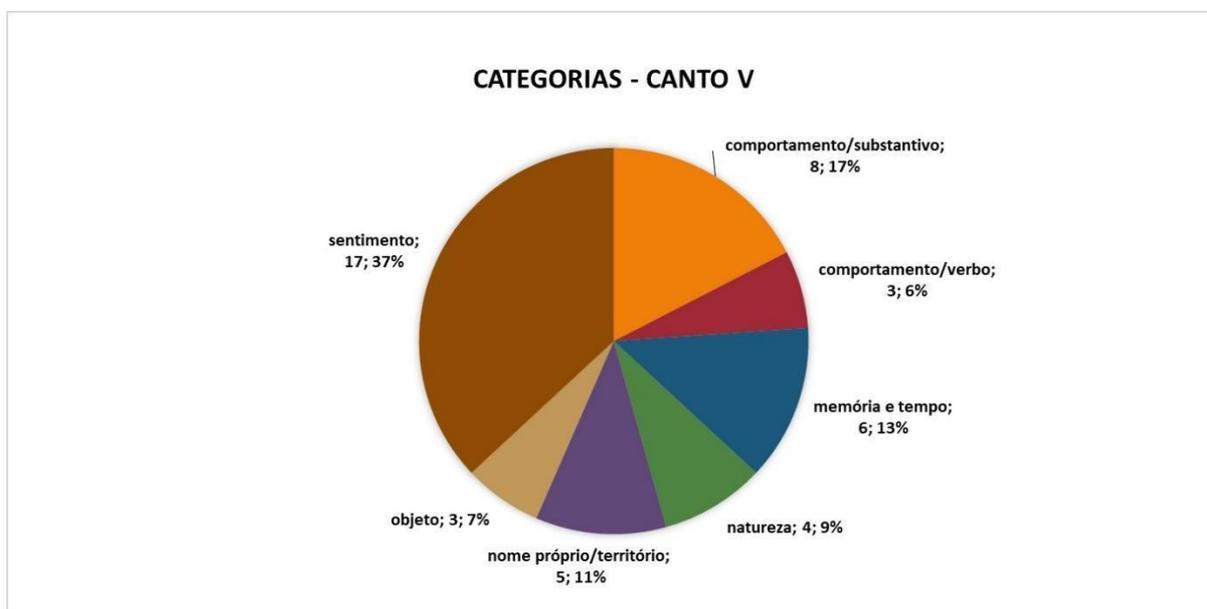
Fonte: própria autora.

Gráfico – 4. Categorias das palavras-chave do canto IV em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



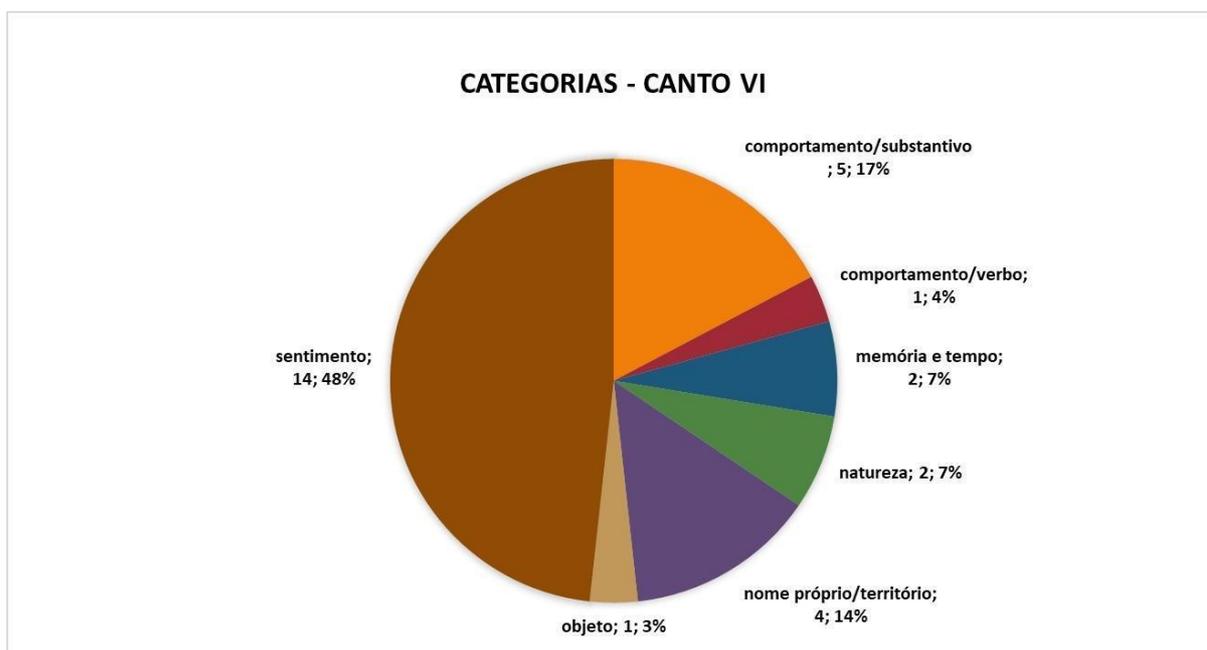
Fonte: própria autora.

Gráfico – 5. Categorias das palavras-chave do canto V em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



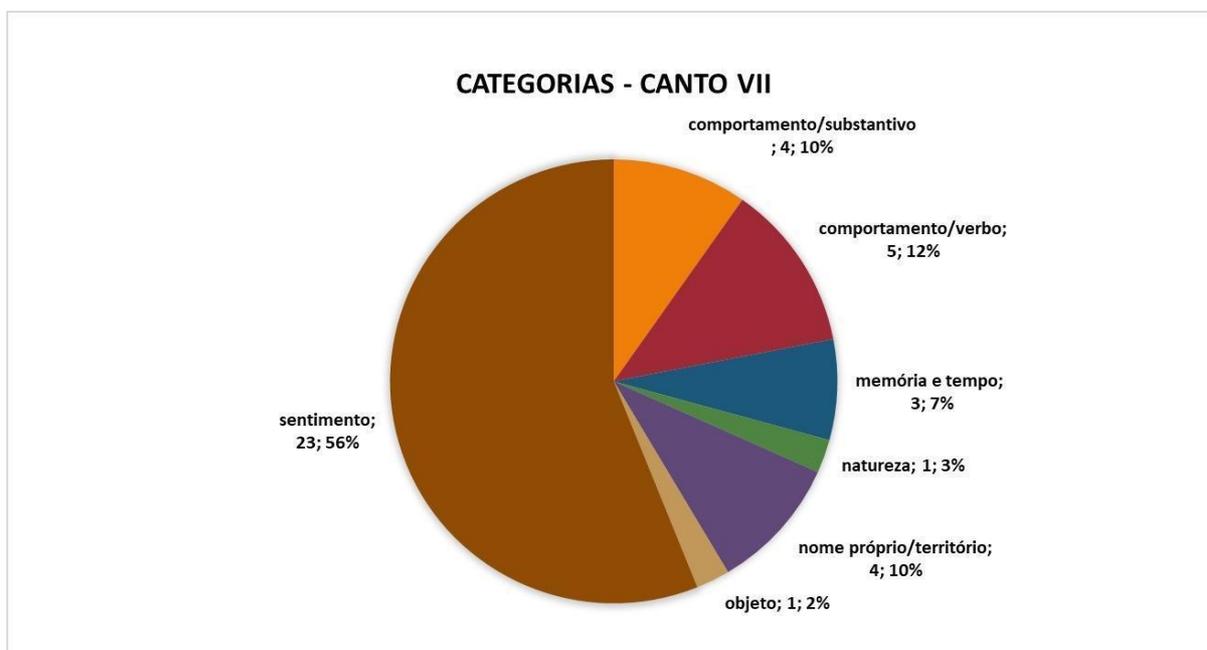
Fonte: própria autora.

Gráfico – 6. Categorias das palavras-chave do canto VI em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



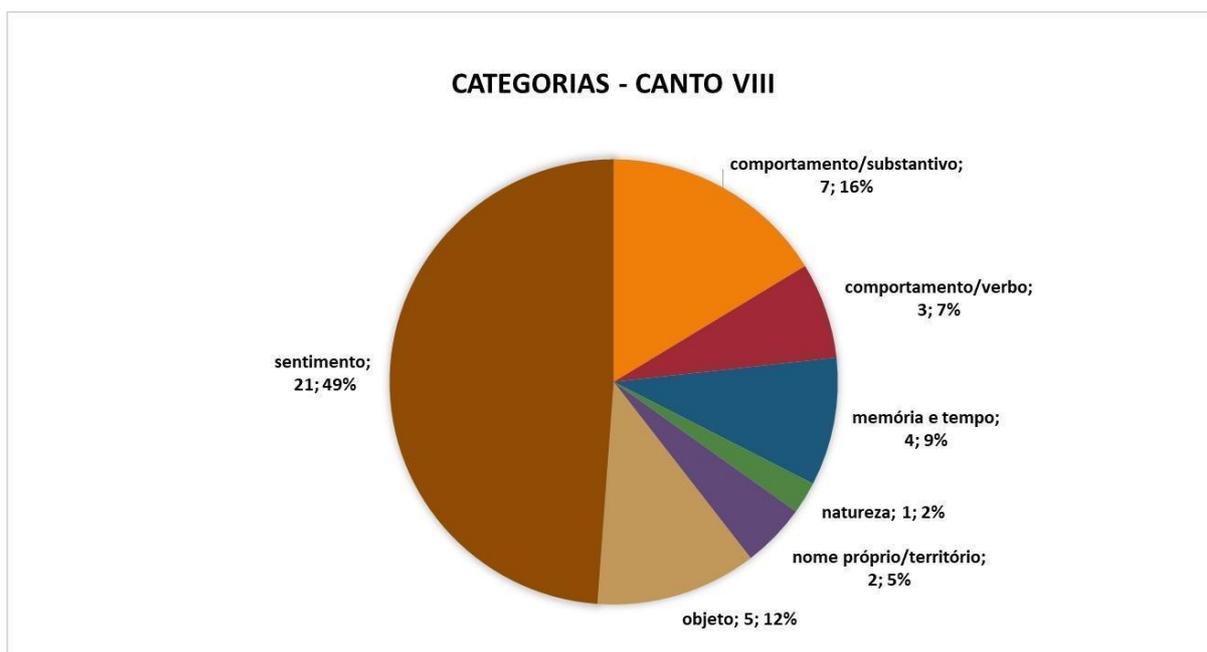
Fonte: própria autora.

Gráfico – 7. Categorias das palavras-chave do canto VII em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



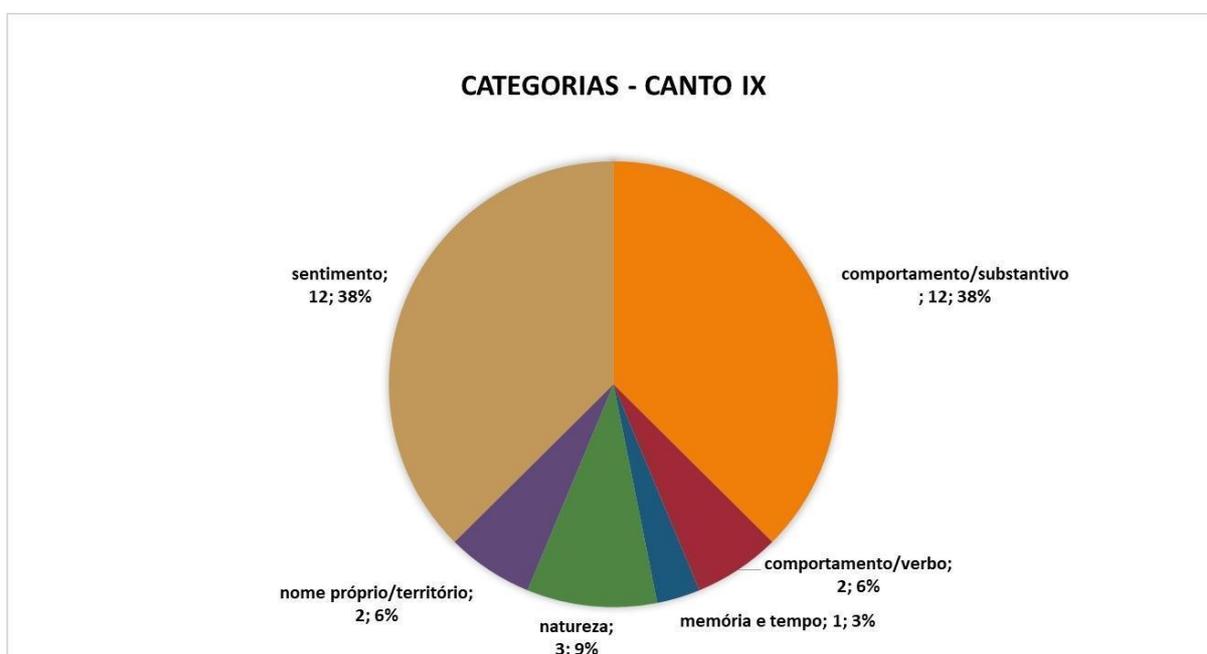
Fonte: própria autora.

Gráfico – 8. Categorias das palavras-chave do canto VIII em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



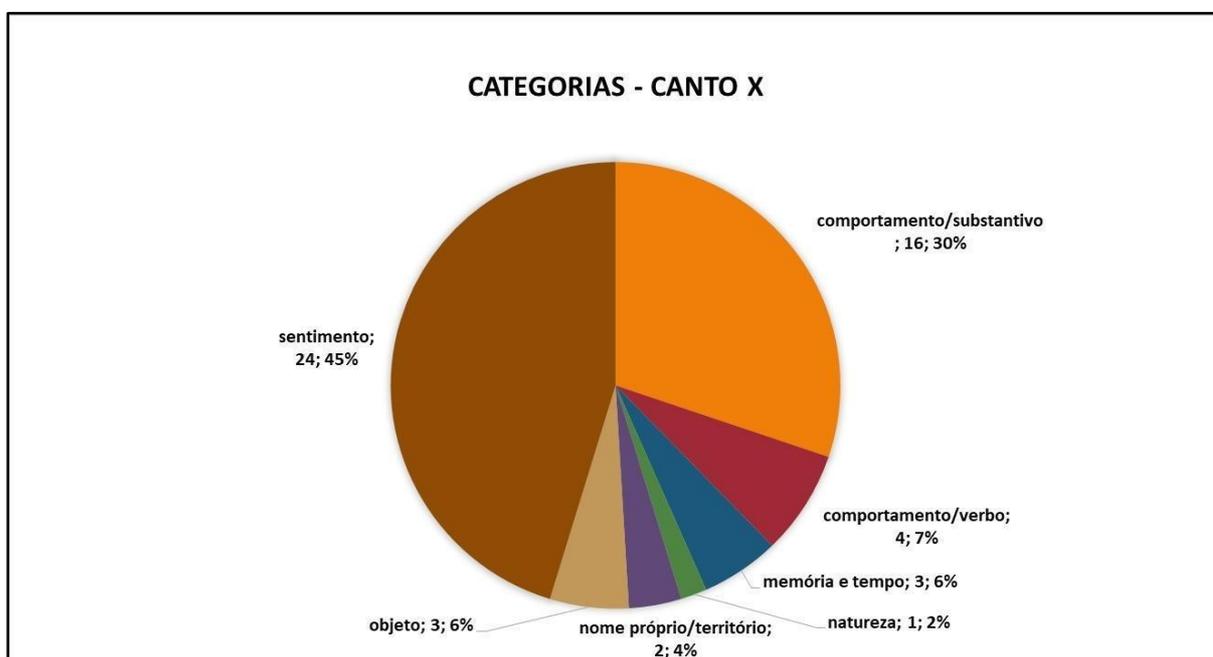
Fonte: própria autora.

Gráfico – 9. Categorias das palavras-chave do canto IX em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



Fonte: própria autora.

Gráfico – 10. Categorias das palavras-chave do canto X em *Melancolia Contemporânea (um itinerário)*



Fonte: própria autora.