
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

UMA VIAGEM DE CAMÕES A GONÇALO TAVARES E VICE-VERSA

Diogo da Silva Nascimento (UEL)
nascimento.diogo@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho objetiva a abordagem da obra *Uma viagem à Índia* (2010), do escritor português Gonçalo Tavares, levando em consideração as relações intertextuais com *Os Lusíadas*, de Camões. O trabalho focará o momento inicial da narrativa, parte que compreende a introdução e o começo do percurso das duas viagens, analisando de que modo Tavares dialoga com a obra camoniana, em um processo de assimilação e, ao mesmo tempo, transformação. Será utilizado o arcabouço teórico sobre dialogismo e intertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Gonçalo Tavares; Camões.

O escritor português Gonçalo Tavares refaz, em *Uma viagem à Índia* (2010), a mítica viagem de *Os Lusíadas* e, a partir dessa proposta, lança um olhar crítico sobre esse passado literário à luz do presente. Nesta obra, narra-se as experiências de Bloom durante uma longa viagem (física e mental) no ano de 2003. Bloom sai de Lisboa rumo à Índia, mas a personagem não tem pressa nem dinheiro e, por isso, antes de chegar ao seu destino final, passa por outros países da Europa, sendo Londres e Paris as principais cidades onde a narrativa se detém mais.

Bloom, assim como Vasco da Gama, vai à Índia e volta para Portugal, porém personagens e histórias estão bem distantes entre si e não somente em relação à questão temporal. A narrativa contemporânea, na verdade, trata mais de uma busca degradada, como a de Fausto que, descontente com os saberes de seu tempo, após fazer um pacto com o demônio, sai em busca de conhecimento e daquilo que seria a essência ou fonte da vida.

A este trabalho, interessa o percurso que os viajantes fazem até o momento da primeira parada: Londres e Moçambique. Nesta altura da narrativa, ambos os protagonistas (leva-se em consideração, entretanto, que em Camões o protagonista é todo o povo lusitano, representado pela figura de Vasco da Gama) passam por situações semelhantes, porém as narrativas das duas obras seguem perspectivas diferentes.

Tavares estabelece, dessa forma, um diálogo direto com a obra quinhentista e, por vezes, as estrofes são praticamente releituras espelhadas. Este será, pois, o método de análise deste trabalho: ler paralelamente os versos e estrofes das duas obras e investigar o processo de intertextualidade estabelecido por Tavares, verificando em que medida o autor apropria-se de *Os Lusíadas* e o subverte.

O conceito de intertextualidade surge com os estudos de Julia Kristeva a partir da teoria de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia. A intertextualidade, deste modo, nasce no seio da linguística estruturalista, contudo, posteriormente ela transpõe as barreiras do método de análise imanente. Após Kristeva, outros estudiosos se debruçaram sobre o assunto como, por exemplo, Roland Barthes, Michael Riffaterre e Gérard Genette, sendo este último o responsável pelo deslocamento da concepção puramente linguística para a poética.

Ao discutir a intertextualidade, é imprescindível retomar a clássica citação de Kristeva cuja afirmação é de que “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva 1974: 64). Tiphaine Samoyault lembra, no entanto, que a retomada de outro(s) texto(s) pode se manifestar de várias formas, ela “pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (Samoyault 2008: 10). Desse modo, há várias formas e níveis diferentes de uma obra literária estabelecer um diálogo com outra(s) obra(s), com o próprio passado literário.

Dentre as várias formas, então, de retomar e estabelecer uma relação com textos já existentes, o trabalho de intertextualidade que se dá de modo consciente compreende não apenas a retomada, mas também a transformação e resignificação desse texto anterior, o hipotexto. Estabelecer uma relação com textos já existentes é dialogar com o passado e esse diálogo faz parte justamente da “memória que a literatura tem de si mesma” (Samoyault 2008: 10). Pensar a intertextualidade requer, portanto, pensar no trabalho de retomada e atualização. Esse é, pois, um exercício constante de reavaliação do passado, não no sentido de rejeitá-lo ou ridicularizá-lo, mas sim de reiterá-lo, a partir de indicadores históricos e culturais, e resignificá-lo.

Laurent Jenny também compreende que a essência da intertextualidade é o trabalho de assimilação e transformação. Essas duas qualidades caracterizam, pois, todo e qualquer tipo de processo intertextual. O professor reforça ainda que essas “obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico” (Jenny 1979: 10).

Dessa forma, a intertextualidade torna-se uma via de mão dupla, ou seja, os textos – o texto que retoma e o texto que é retomado – são vistos, em certo sentido, com um olhar anacrônico. O texto intertextual traz não só uma nova significação para si, mas resignifica também o hipotexto. Essa “continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade [...] e pode ser considerada uma ‘anacronia’ que é a da memória do leitor”, reitera Samoyault (2008: 25-26). Há, pois, a compre-

ensão dos textos em movimento e de que a literatura possui memória, bem como da constante recuperação dessa memória.

A intertextualidade, nesse sentido, é a soma dos textos existentes e passou, segundo Carvalho, a “orientar a interpretação, que não pode mais desconhecer os dobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tecer, tramar” (Carvalho 2006: 128). Ao operacionalizar a intertextualidade, permite-se, pois, a recomposição desses fios que foram tecidos.

Para que se possa compreender uma obra cujo caráter principal é o trabalho de intertextualidade, é preciso, portanto, conhecer os textos anteriores com os quais estão sendo dialogados. Em relação a isso, Blikstein afirma que “o enunciador leva o destinatário a dois níveis de descodificação: um, no plano de superfície, em que se capta o referente X (‘ilusório’); outro, na estrutura profunda do intertexto, em que se absorve, inconscientemente, o referente Y” (Blikstein 1999: 45). Discutidas essas questões, verificar-se-á as relações intertextuais entre os textos de Gonçalo Tavares e Camões.

Os Lusíadas, texto renascentista publicado pela primeira vez em 1572, segue, em termos gerais, a estética grega, isto é, o modelo da poesia épica clássica. O professor Salvatore D’Onofrio, em seu livro *Da Odisseia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*, afirma que a poesia épica “trata da exaltação das ações heroicas que estão na origem da formação de uma nacionalidade” (D’Onofrio 1981: 11). Esse é, pois, um dos temas basilares da epopeia. Em relação à estrutura do gênero, D’Onofrio elucida que:

Costumam-se distinguir, no poema épico, três partes: a Proposição, a Invocação e a Narração. As primeiras duas, bem pequenas, constituem o Exórdio e se relacionam com o plano da enunciação ou do discurso: o narrador invoca a proteção divina e comunica aos ouvintes ou leitores o assunto do seu canto. A Proposição contém a figura retórica da “antecipação”: o narrador prenuncia sinteticamente os fatos principais que irá narrar (D’Onofrio 1981: 13).

A epopeia camoniana difere-se ligeiramente dessa estrutura comentada por D’Onofrio. Ela possui dez cantos e divide-se em três partes: introdução, narração – *in media res* – e epílogo. No canto primeiro há as duas primeiras partes, a introdução e o começo da narração das navegações de Vasco da Gama e sua tripulação. A introdução é dividida igualmente em três partes, sendo elas: proposição, nas estrofes 1, 2 e 3, apresentando os heróis e o assunto da narração; invocação, nas estrofes 4 e 5, em que as Ninfas do Tejo são evocadas pelo poeta para lhe darem inspiração; e, por fim, a dedicatória, da estrofe 6 a 18, em que o poeta dedica a sua obra ao rei D. Sebastião. Além da viagem de Vasco da Gama, há outros planos temáticos em *Os Lusíadas* como, por exemplo, a história de Portugal e a mitologia.

De acordo ainda com Salvatore D’Onofrio, há duas categorias de poesia épica; a *primitiva* e a *reflexa*. A *Odisseia*, por exemplo, é classificada como epopeia primitiva, pelo fato de encaixar-se nos “poemas elaborados na fase pré-histórica de uma nação,

de autoria desconhecida ou incerta, transmitidos oralmente” (D’Onofrio 1981: 11). Já *Os Lusíadas* pertence à segunda classificação, a reflexa, devido ao seu caráter imitativo da epopeia primitiva, todavia “destinado à leitura, elaborado por um escritor historicamente conhecido e apresenta uma finalidade política, moral e religiosa bem marcada” (D’Onofrio 1981: 11).

Se em *Os Lusíadas* há esse caráter imitativo da epopeia clássica – ou primitiva –, em *Uma viagem à Índia*, mesmo tratando-se da releitura de uma poesia épica, não segue exatamente o modelo desse gênero literário. A obra de Tavares é composta por dez cantos, os mesmos dez de *Os Lusíadas*, contudo, enquanto na obra renascentista os versos das 1.102 estrofes (que são oitavas decassílabas) são metrificados, na obra contemporânea, os versos – ou estâncias, como prefere nomear o autor – não são metrificados, nem possuem rimas.

Em *Os Lusíadas*, nas estrofes que fazem parte da proposição, como já mencionado, comenta-se sobre aquilo que será narrado, ou seja, apresenta-se os heróis e os assuntos que serão abordados na narrativa. Além disso, nessa parte, o poeta ainda eleva o povo lusitano e os seus feitos:

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África de Ásia andaram devastando;
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando. (Camões 1993: 17)

Nota-se que a memória – e o resgate dessa memória, desse passado glorioso – tem extrema importância na epopeia renascentista. Quem tem memória possui a faculdade de conservar ideias, valores, imagens, bem como a memória contribui para a manutenção do *status quo*, em um sentido amplo, seja de um único indivíduo, seja de uma nação, seja para o bem, seja para o mal. Esse é exatamente o exercício de *Os Lusíadas*; o de tentar manter a memória, a imagem de Portugal em seu momento de glória e poder. E acredita-se, inclusive, em um poder capaz de fazer esquecer as glórias de outrem:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram,
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Netuno e Marte obedeceram;
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta. (Camões 1993: 17)

Mais uma vez a questão da memória se faz presente, a relevância de quando se tem ou não memória sobre determinado assunto está intrinsecamente ligada ao seu

status, ao seu poder. E se a memória é um elemento caro a *Os Lusíadas* e a todas as poesias épicas, em geral, em *Uma viagem à Índia*, é justamente o que o protagonista não quer. Aliás, ele vai na contramão dessa ideia: Bloom anseia e vai em busca de esquecimento. Para *Uma viagem à Índia*, a memória de Portugal é algo descartável, uma vez que não está presente em sua narrativa e para Bloom, a memória de sua vida passada e de sua família é objeto de repulsa, esse o motivo do protagonista estar em busca do esquecimento.

Ainda na proposição, em *Uma viagem à Índia* ela é elaborada de forma diferente. O que há, na verdade, é uma *não*-proposição, já que das estrofes 1 a 9 o narrador comenta sobre tudo aquilo que não será narrado. Todas essas nove primeiras estrofes começam com o primeiro verso proferindo uma negação:

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

Não falaremos de 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: 25)

Percebe-se, já nesse começo, que a perspectiva tomada nesta narrativa é diferente daquela empregada na epopeia renascentista, considerando que o narrador, ao dizer sobre os assuntos que não serão tratados, está falando de temas caros ao modelo da poesia épica. Ou seja, na obra de Tavares, não serão narrados os grandes feitos de um herói ou de um povo, não se falará de grandes acontecimentos da História, nem de personagens que deixaram suas marcas e que servem de exemplo. O Omphalus – símbolo do centro da criação do mundo, do centro cósmico e do equilíbrio, para a mitologia grega – em *Uma viagem à Índia* é o próprio umbigo de Bloom; o centro do seu (des)equilíbrio. Trata-se, portanto, apenas da história “de um homem, Bloom, / e da sua viagem no início do século XXI” (Tavares 2010: 27).

O narrador esclarece ainda que o plano da mitologia também não estará presente em sua narrativa:

Não poderás, pois, Bloom,
atribuir demasiada complexidade a este modo alto
de fechar os olhos, baixar os braços
e repousar as pernas. São os deuses, Bloom,
não são o teu assunto. (Tavares 2010: 32)

E reforça esse pensamento ao refutar a importância deles: “Os deuses actuam / como se não existissem, e assim / não existem, de facto, com extrema eficácia” (Tavares 2010: 32).

Enquanto em *Uma viagem à Índia* os deuses não são elementos fundamentais para a história, em *Os Lusíadas*, ao contrário, têm papel importante na construção da narrativa, visto que os deuses atuam e interferem na viagem de Vasco da Gama e sua tripulação, sendo que há os que tentam prejudicá-los, como o deus Baco, e os que estão ao seu favor, como a deusa Vênus:

O Padre Baco ali não consentia
No que Júpiter disse, conhecendo
Que esquecerão seus feitos no Oriente,
Se lá passar a Lusitana gente.

Sustentava contra ele Vênus bela,
Afeiçoada à gente Lusitana
Por quantas qualidades via nela
Da antiga, tão amada, sua Romana. (Camões 1993: 26-27)

Nesse sentido, há um redimensionamento crítico na escolha de Tavares em afastar-se das figuras divinas em sua narrativa – o que será explorado de forma mais contundente na passagem de Bloom pela Índia – e, certamente, essa crítica dialoga negativamente com o aspecto utópico do modelo épico seguido por Camões (embora, já adaptado por ele).

Se os deuses atuam de forma significativa em *Os Lusíadas*, por conseguinte, os elementos da natureza – como o vento e a água – e o Destino também possuem um papel fundamental na trajetória do herói camoniano. Já em *Uma viagem à Índia*, os mesmos não interferem na história de Bloom ou são ironizados: “o vento, meu caro Bloom, não é um elemento da natureza / em que possas confiar” (Tavares 2010: 30). E o narrador reforça ainda, em outras passagens, que o elemento divino e os da natureza não irão interferir na viagem e na vida de Bloom.

Por outro lado, há também uma ironia com relação à cegueira habitual do ser humano, que o faz ver apenas a si mesmo. Não somente no sentido da falta de alteridade, mas também o fato de não enxergar os acontecimentos ao seu redor. O homem, muitas vezes, está tão focado em seus problemas ou em seus objetivos que os fatores externos parecem insignificantes, inexistentes. As forças da natureza, desse modo, são ignoradas como forças devido à prepotência do ser humano:

Olha para todos os lados mas evita olhar para cima
pois alguém lhe dissera que os humanos
só participam dos acontecimentos
abaixo do nível dos olhos [...]
E eis então que a referência natureza
É substituída pela referência humana. (Tavares 2010: 37)

E se as forças divinas e as da natureza não importam, tornam-se, pois, dispensáveis: “eis que desde já Bloom desiste de olhar para o céu / à espera de acontecimentos humanos ou divinos. / Do céu nada virá que não seja natural e dispensável” (Tavares 2010: 48).

Dessa forma, trata-se de uma narrativa em que tanto narrador como personagem são céticos em relação ao fator sobrenatural, o plano divino ou mitológico. Inclusive, não só em relação a esses fatores, mas a outros também. Percebe-se que toda a narrativa está permeada por um ceticismo e um pessimismo em relação a tudo, do nível espiritual ao humano. O ceticismo em relação ao divino, especificamente, deriva do fato de que, nesta concepção, o divino é fruto da imaginação humana. Aqui, Deus nasceu dos homens, não o contrário. Portanto, não há saídas.

Em *Uma viagem à Índia* há não somente um diálogo crítico com a obra camoniana e o sistema regido em um passado remoto, mas há ainda várias reflexões críticas em relação às questões contemporâneas, como as consequências geradas pelas guerras do século XX que ainda atormentam e assombram nos dias de hoje, tendo como ambientação uma Europa decadente e um Oriente que não consegue mais oferecer a ilusão da paz espiritual, do sagrado e da sabedoria. Há também outras reflexões e críticas como, por exemplo, ao sistema capitalista, de forma metafórica e por meio de elementos intertextuais:

O vento, por exemplo, que poderá parecer
elemento neutro,
que distribui os ligeiros incómodos por ricos
e pobres,
mas na verdade é apenas hábil:
nos fracos provoca frio e nos fortes é leve brisa que
acalma o calor excessivo.

Aos palácios chega pela ventoinha domesticada,
Enquanto sobre casas frágeis
Se abate robusto como tempestade.
O vento (de certos países)
Maltrata a cabeça de quem acabou de cair e
Massaja os pezinhos de quem está no topo. (Tavares 2010: 30)

É interessante perceber que neste trecho a mesquinhez que é atribuída ao vento é, de fato, uma ironia que recai sobre os homens. O vento afeta de modo diferente os

homens, porque eles estabeleceram diferenças. Há ainda um diálogo com os deuses presentes na poesia épica (que são responsáveis pelas forças da natureza), na medida em que eles têm vontades próprias e tomam decisões, muitas vezes maldosas. Em Tavares, é a vontade dos homens que faz com que as forças da natureza sejam nefastas para alguns e boas para outros.

Em algumas partes de *Uma viagem à Índia*, a relação estabelecida por Tavares com a obra camoniana se dá quase de forma espelhada entre as estrofes. Isto é, nesses casos, há uma releitura mais próxima e pontual, ora em relação aos acontecimentos, ora em relação às ideias e pensamentos – seja reforçando ou ironizando o texto-fonte – ou simplesmente relacionando-se linguisticamente, ao utilizar as mesmas expressões ou construções linguísticas, por exemplo.

Uma das primeiras ocorrências dessa relação mais pontual se dá no primeiro Canto, na passagem em que se narra a primeira parada da viagem, sendo a de Vasco da Gama em Moçambique e a de Bloom em Londres. Apesar disso, de serem locais diferentes, o desenrolar dos acontecimentos e as experiências pelas quais as personagens passam se dão de forma muito próximas. Ambos os protagonistas, nestes lugares, passam por experiências desagradáveis e os nativos que, a princípio os recebem bem, estão apenas enganando-os para poder roubá-los. Em *Os Lusíadas*:

Co'os panos e co'os braços acenavam
Às gentes Lusitanas que esperassem;
Mas já as proas ligeiras se inclinavam
Para que junto às Ilhas amainassem.
A gente e marinheiros trabalhavam,
Como se aqui os trabalhos se acabassem. (Camões 1993: 32)

Em *Uma viagem à Índia*:

Os homens aproximaram-se então acenando:
eram três, e Bloom, embora corpulento,
era individual e um.
E assim decidiu ele esperar antes de agir
- sabia bem que a amizade e a paz
são apenas momentos intermédios
que, no fundo, aguardam mudanças. (Tavares 2010: 42)

Percebe-se que nessas duas estrofes (ambas são a estrofe 48 do primeiro canto), as pessoas que tentam enganar Vasco da Gama e Bloom os recebem de forma fraterna e, ao aproximarem-se, o fazem com os mesmos gestos; acenam para os estrangeiros. E assim, a sucessão de acontecimentos se dará de forma praticamente paralela. Em seguida, ambos irão contar as suas histórias, de onde vêm, para onde vão e o que querem. Após essa conversa, os nativos que os recebem irão oferecer uma provisão aos heróis e estes aceitam:

Do capitão e gente se apartou
Com mostras de devida cortesia.
Nisto, Febo nas águas encerrou
Co’o o carro de cristal o claro dia,
Dando cargo à Irmã que alumiasse
O largo mundo, enquanto repousasse. (Camões 1993: 35)

E como o dia luminoso parecia fugir lentamente
para próximo das lareiras particulares,
desaparecendo assim a principal instituição pública
das cidades e do campo (o sol),
Bloom, em fuga e sem apoio em Londres,
[...] não teve alternativa: aceitou o convite. (Tavares 2010: 45)

Nota-se que o momento em que os dois protagonistas aceitam a provisão é no mesmo período do dia: o crepúsculo. Enquanto n’*Os Lusíadas* o narrar desse anoitecer se dá por meio da figura dos deuses, em *Uma viagem à Índia* o mesmo é feito de forma mais racional, mais concreta e irônica até. Irônico porque mais uma vez Tavares desconstrói o modelo épico e, ao mesmo tempo, utiliza-se dessa desconstrução para fazer, sutilmente, uma crítica: enquanto o sol é a “principal instituição pública” e todos podem aproveitá-lo, a noite é o momento em que as desigualdades são mais evidentes, uma vez que nem todos têm as suas “lareiras particulares”, considerando essa expressão um símbolo de conforto, comodidade e posse.

É certo que Vasco da Gama e Bloom possuem objetivos e interesses diferentes e ambos são enganados justamente a partir deles. Enquanto o discurso dos que enganam o herói camoniano, em Moçambique, refere-se às especiarias que eles possuem, “Canela, cravo, ardente especiaria / Ou droga salutífera e prestante / Ou se queres luzente pedraria / O rubi fino, o rígido diamante” (Camões 1993: 54), e em Londres, o que chama a atenção de Bloom são as “poltronas cómodas, whisky perfeito, aperitivos, / uma vista deslumbrante sobre as chaminés de uma fábrica / [...] seios felizes, pernas de fazer parar o pensamento e / nádegas espantosas, imprescindíveis, duplas e fortes” (Tavares, 2010: 70).

As duas passagens encontram-se na estrofe quatro do Canto II e há uma convergência na situação pela qual os protagonistas passam, bem como a ambientação de suspense. No entanto, divergem na medida em que se passa de um interesse coletivo (o de conquistar especiarias, terras e glória) para o interesse individual (o de um homem querer simplesmente se satisfazer sexualmente), trata-se, pois, aqui, da “atmosfera individual de Bloom” (Tavares 2010: 76).

Mesmo assim, ambos os quereres são colocados lado a lado, tendo em vista o pensamento de que todo homem tem o desejo da conquista, seja a conquista de algo destinado ao coletivo, à sua nação, seu povo, seja algo para si mesmo. O narrador ironiza ainda esse desejo de conquista do homem – seja qual for, do micro ao macro –; não há limites para se alcançar o objeto de desejo, pois, dependendo do seu interes-

se, “um homem pode demorar mais tempo / a percorrer a minúscula casa da mulher que deseja / do que a atravessar o mundo, de uma ponta à outra” (Tavares 2010: 70).

Após um momento, os protagonistas percebem a verdadeira intenção dos nativos e ambos conseguem se safar dos enganadores por conta de seus instintos. Vasco da Gama, certamente, recebe ainda ajuda das ninfas marítimas, a mando de Vênus que “Andava sempre a gente assinalada, / Vendo a cilada grande e tão secreta, / Voa do céu ao mar como uma seta” (Camões 1993: 58). Bloom, por sua vez, ao perceber algo estranho, segue seus impulsos e “levado por si próprio, / a si próprio mandando e obedecendo. / Aqui vou eu, disse Bloom. E foi” (Tavares 2010: 76).

Da mesma forma que Bloom escapa dessa enrascada (bem como explode em momentos de raiva, envolve-se em confrontos físicos, foge, ou seja, é levado pelos seus instintos), também “as personagens épicas representam a explosão e a exaltação dos instintos mais primitivos do homem, elevados à máxima potência” (D’Onofrio 1981: 16). Nesse sentido, Bloom, mesmo se tratando de um protagonista subversivo em relação aos arquetípicos do herói épico, mantém-se fiel em relação a alguns aspectos desse modelo, como a questão do instinto visto aqui. Entende-se, dessa maneira, que o homem, por mais que passem os séculos e milênios e por mais que se acredite na evolução da civilização, ainda é movido, em certos momentos, por instintos considerados primitivos.

À parte isso, as concepções sobre esses atos dos protagonistas são divergentes e, para o poeta renascentista, o instinto humano é, na verdade, uma sabedoria que está atrelada à ajuda divina: “Quem poderá do mal aparelhado / Livrar-se sem perigo, sabiamente, / Se lá de cima a Guarda Soberana / Não acudir à fraca força humana?” (Camões 1993: 62).

Já o narrador contemporâneo acredita que “Bloom é homem humano, da inteligência / ao pontapé bruto” (Tavares 2010: 85) e tão somente isso o que governa as suas atitudes. Outras concepções, entretanto, aparentemente convergem, mas só aparentemente. Como é o caso do discurso sobre o futuro e a visão de que tudo o que está por vir é e sempre será algo positivo, sendo uma espécie de conforto ao ser humano: “Que quem no afaga o choro lhe acrescenta, / Por lhe pôr em sossego o peito irado, / Muitos casos futuros lhe apresenta” (Camões 1993: 67).

Esse é o pensamento de que, da mesma forma que se olha para cima na esperança de uma provisão, olha-se para frente (o futuro) na expectativa de que dias melhores virão. Em *Uma viagem à Índia*, aparentemente segue essa linha de pensamento: “toda matéria tem futuro, / e mesmo a memória particular é, neste particular-particular, / matéria a ter em conta. A memória tem futuro / eis uma ideia nada pessimista” (Tavares 2010: 84).

Contudo, não se engane o leitor desatento, pois é preciso lembrar que pouco antes o narrador, cético que é, afirma: “o futuro vem aí como um pastor que guarda o / seu rebanho lento, isto é: não vem” (Tavares 2010: 84). O futuro é, nesse sentido, tão somente o tempo que há de vir, o futuro sempre será futuro, portanto. O autor desconstrói, assim, essa visão utópica sobre o que está por vir.

Vasco da Gama e Bloom conseguem se livrar dos enganadores e avançam em suas viagens. Cada qual com o seu destino, referência e sentido, sendo a de Gama uma viagem lendária, mítica, e a de Bloom uma viagem cujo percurso se percebe mais em uma trajetória pela consciência da personagem do que de suas ações, como acontece com o outro Bloom, o protagonista de *Ulysses*, de James Joyce. Ou seja, esta viagem se distancia do modelo épico altivo e aproxima-se dos acontecimentos medíocres do cotidiano.

Trata-se, pois, dessa viagem que “navegamos pela primeira vez e a sério no mar do nosso sublime, ou apenas trivial e universal, anonimato” (Lourenço 2010: 11). E, ao verificar e analisar esses elementos intertextuais em *Uma viagem à Índia*, em uma relação de aproximação e transformação de uma obra importante que faz parte do imaginário lusitano, compreende-se justamente os elementos que compõem o trabalho da intertextualidade: “relação, dinâmica, transformação, cruzamento” (Samoyault 2008: 10). Há, pois, aqui a compreensão dos textos em movimento e de que a literatura possui memória e está sempre a recuperando.

OBRAS CITADAS

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e polifonia. In: BARROS, Diana Pessoa de & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 45-48.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 125-136, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas cidades, 1981.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades – Poétique* (nº 27). Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem ao coração do caos. In: TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010. p. 9-20.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

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

A TRIP FROM CAMÕES TO GONÇALO TAVARES AND VICE VERSA

ABSTRACT: This paper aims the approach of the work *Uma viagem à Índia* (2010), by the portuguese writer Gonçalo Tavares, considering intertextual relationships with *Os Lusíadas*, by Camões. The paper will focus the narrative's initial moment, where the introduction and start of both trips' courses are comprehended, analysing how Tavares dialogues with the camonian work, in an assimilation and at the same time, transformation process. The theoretical outline of dialogism and intertextuality will be used.

KEYWORDS: Intertextuality, Gonçalo Tavares, Camões.

Recebido em 16 de agosto de 2015; aprovado em 28 de novembro de 2015.