

Bloom, apenas um homem: a subversão do herói épico em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares

Diogo da Silva Nascimento¹

RESUMO: *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, dialoga, de modo livre, com a forma e a temática de *Os Lusíadas*. Uma vez estabelecida a relação com a epopeia camoniana, pretende-se fazer uma análise do protagonista Bloom, verificando em que medida a configuração do personagem se apropria e, ao mesmo tempo, subverte a dos heróis épicos Vasco da Gama e Odisseu.

ABSTRACT: *Uma viagem à Índia*, by Gonçalo M. Tavares, converses freely with the style and the theme of *Os Lusíadas*. Once this relation happens with an epic, it is purposed to analyze the protagonist Bloom, checking how the configuration of the character appropriates and at the same time, subverts the epic heroes Vasco da Gama and Odisseu.

PALAVRAS-CHAVE: Herói épico; Intertexto; Subversão.

KEYWORDS: Epic hero; Intertext; Subversion.

*“Mas o Destino foi (ultimamente) aperfeiçoado.
Agora o barco e o avião chegam ao chão seguro
por força da bússola mecânica, que normalmente
funciona, ao contrário do Destino
que, por ser invenção antiga,
já vai evidenciando cansaço
e até incompetência.”*
Gonçalo M. Tavares

O escritor e professor universitário Gonçalo M. Tavares vem cada vez mais ganhando espaço no meio literário e já é considerado um dos principais nomes da literatura de língua portuguesa contemporânea. Em uma carreira de pouco mais de dez anos, Tavares já publicou mais de trinta títulos, conquistando prêmios e reconhecimento por parte da crítica e do público.

Gonçalo M. Tavares trabalha, sobretudo, com projetos de escrita, sendo esses projetos as séries “O Bairro”, “O Reino”, “Investigações”, “Livros pretos” e

1

“Enciclopédia”. Outro trabalho de Tavares que também chama a atenção é a releitura de obras clássicas e a retomada do universo de escritores consagrados como, por exemplo, *Uma viagem à Índia* (2010), objeto de análise deste artigo.

Além deste livro, as obras pertencentes à coleção “O Bairro” também seguem essa mesma perspectiva. Nesta coleção, cada livro (são dez volumes até então) dialoga com o conjunto da obra de um escritor já consagrado, como por exemplo: *O senhor Eliot e as conferências* (2012); *O senhor Brecht* (2005); *O senhor Valéry e a lógica* (2011). *Uma viagem à Índia* é uma espécie de releitura de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, seja pela forma (o gênero) ou pelo conteúdo (a história). Contudo, essa releitura é feita de modo livre e o escritor ora se apropria da epopeia camoniana, ora a subverte. Desse modo, é estabelecida uma relação permanente de apropriação e negação do texto-fonte.

Narra-se, neste livro, os desafetos e as vicissitudes de Bloom. O personagem sai de Lisboa rumo à Índia à procura de *sabedoria e esquecimento*, após ter cometido um crime. Porém, antes de desembarcar na Índia, Bloom passa por alguns países na Europa onde também tem experiências desagradáveis, sendo Londres e Paris as principais paradas antes de chegar ao seu destino.

Quando chega à Índia, Bloom conhece o sábio Shankra e com ele pretende encontrar os dois ensinamentos que tanto procurava naquele país espiritualizado. Entretanto, as coisas não caminham como Bloom havia imaginado e Shankra, na verdade, é um farsante que quer apenas roubar os livros do protagonista. Depois de um quiproquó, Bloom consegue safar-se de Shankra e ainda rouba o seu *Mahabarata*, epopeia indiana considerada sagrada. Bloom mais uma vez sai de um país fugindo, sem alcançar seu objetivo. Passa outra vez em Paris onde tem a sua “ilha dos amores” e, posteriormente, volta para Lisboa.

Assim, *Uma viagem à Índia* narra também a história de um sujeito português rumo à Índia. Porém, esta é a narrativa de uma viagem solitária, não mais a de um herói e a sua tripulação. Tão pouco o personagem principal representa o coletivo, uma nação. Bloom representa apenas ele mesmo e é a essência do individualismo – um caráter cada vez mais evidente no sujeito do século XXI. Sob este mesmo aspecto, sua partida de Lisboa se dá por conta de um crime cometido, ou seja, um feito nada heroico assim como outros cometidos ao longo da narrativa.

Antes de apresentar a análise de certas características da construção do personagem, é necessário observar algumas questões mais gerais na obra do escritor português que serão relevantes para a compreensão da figura de Bloom. Questões essas que envolvem os estudos da literatura considerada pós-moderna (Linda Hutcheon) e os estudos sobre intertextualidade e paródia (Julia Kristeva e Linda Hutcheon).

O diálogo com o passado

Muito se discute sobre o conceito *pós-moderno* e as teorias em torno dele nos estudos literários. Contudo, serão deixadas essas discussões mais polêmicas de lado, atendo-se apenas a alguns pressupostos da teórica canadense Linda Hutcheon. A sua posição em relação às questões da literatura pós-moderna chama a atenção visto que ela não faz afirmações categóricas, mas cria proposições sobre – e para – o *pós-moderno*, tendo consciência de que essas conjecturas não são nem devem ser definitivas. Nas palavras da autora:

Considero-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma “poética”, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. (HUTCHEON, 1991, p. 31-32).

Sabe-se que os escritores da literatura pós-moderna, diferentemente de épocas anteriores, não idealizam e não pertencem a nenhuma escola literária, com manifestos de movimentos, etc. Entretanto, há certos pontos em comum entre alguns deles que estão sendo percebidos pela crítica e pelos teóricos. Segue, então, a partir das considerações de Linda Hutcheon, alguns desses pontos que também podem ser percebidos em *Uma viagem à Índia*.

Tavares trabalha, como já foi mencionado, com a ideia da reescritura. O autor tem como fio condutor a revisitação de obras e escritores consagrados e, a partir desse ensejo, questiona e/ou atribui novos valores nessas suas releituras. Pode-se, portanto, relacionar esse trabalho do escritor com a produção pós-moderna, uma vez que essa produção,

segundo Hutcheon, em geral “não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39). E ainda ressalva que esse diálogo com o passado

Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado. [...] Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. (HUTCHEON, p. 20).

Ao dialogar com o clássico renascentista, Tavares não pretende descrever os feitos portugueses novamente, nem buscar no passado uma glória perdida que não se tem mais no presente – essa nostalgia tão característica da literatura e da sociedade portuguesa. Ao contrário, percebe-se exatamente que o escritor estabelece um diálogo irônico com a obra camoniana, problematiza algumas questões literárias e, ao mesmo tempo, provoca também reflexões sobre ser e estar no mundo. No entanto, sem ter o escopo de menosprezar e desqualificar *Os Lusíadas* e o seu autor.

De acordo com Hutcheon, a autorreflexão e o retorno ao passado são uma constante na produção pós-moderna. A autora comenta que a arte pós-moderna, muitas vezes, apropria-se de acontecimentos e personagens históricos como base, paradoxalmente, para uma autorreflexão que “ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade” (HUTCHEON, p. 31). Tavares, no entanto, em vez de se apropriar de fatos e personagens históricos, apropria-se de uma outra obra literária que, por sua vez, também faz parte do imaginário lusitano.

Os textos pós-modernos, em geral, possuem um “potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte ‘séria’” (HUTCHEON, p. 38). *Uma viagem à Índia*, em termos gerais, é todo subversivo, desde o tom irônico do narrador às peripécias do herói subversivo Bloom – ou anti-herói –, passando também pela forma do gênero literário. Eduardo Lourenço, no prefácio da obra de Tavares, afirma que esta é uma viagem “onde realidade e sonho se confundem,

subvertendo o sentido da viagem canônica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção” (LOURENÇO, 2010, p. 10).

Em relação ao gênero, Tavares dialoga de modo livre com a epopeia, apropriando-se dela e a subvertendo ao mesmo tempo. A obra é composta por dez cantos, os mesmos dez de *Os Lusíadas*. No entanto, enquanto na obra renascentista (que segue as regras fixas da epopeia, apesar de já se ter problemas de autenticidade do gênero) os versos são metrificados, possuindo 1.102 estrofes que são oitavas decassílabas, a obra contemporânea abole a metrificação e as rimas, desconstruindo assim a estética do gênero literário.

Desse modo, tem-se um “problema” de categorização ou definição do gênero em *Uma viagem à Índia*. Ao se referir sobre o gênero da obra, Eduardo Lourenço emite algumas sugestões, tais como “prosaico poema”, “antipoema”, “hiper-poema”, “romance-poema” ou “poema-romance”. De fato, não é fácil essa tentativa de definição do gênero da obra, algo que também tem sido recorrente na produção pós-moderna, conforme descreve Hutcheon:

As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluídas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos [...], o romance e o poema longo [...], o romance e a autobiografia [...], o romance e a história [...], o romance e a biografia? Porém, em qualquer desses exemplos, as convenções dos gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática. (HUTCHEON, 1991, p. 26-27).

Essa questão do gênero é, pois, um dos primeiros aspectos subversivos de *Uma viagem à Índia*. Outra subversão na obra – e a principal – é estabelecida no diálogo mais direto com *Os Lusíadas*, isto é, na relação dialógica no que diz respeito à estética/conteúdo com a obra de Camões.

O teórico Mikhail Bakhtin foi um dos primeiros pesquisadores a se debruçar sobre o assunto do dialogismo e da polifonia e, conseqüentemente, foi um dos principais estudiosos responsável por problematizá-los. E é justamente a partir dos pressupostos do pensador russo que Julia Kristeva dá continuidade a esses estudos e cunha o termo *intertextualidade*. Para Kristeva,

Todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Essa é uma das citações mais conhecidas da autora, pois traz, basicamente, a ideia central e a síntese do que é a intertextualidade: um mosaico de citações. É a apropriação e, ao mesmo tempo, transformação de um outro texto. A teórica búlgara complementa essa ideia afirmando que:

O autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí, que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos. [...] A junção de dois sistemas de signos relativiza o texto. É o efeito de estilização que estabelece uma distância relativamente à palavra de outrem, contrariamente à *imitação* (onde Bakhtine tem em vista, sobretudo, a *repetição*), que toma o imitado (o repetido) a sério, torna-o seu, apropria-se dele, sem o relativizar. Esta categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas: segue sua direção deixando-a sempre relativa. (KRISTEVA, p. 72).

A intertextualidade, então, possibilita essa coexistência entre dois textos ambivalentes, isto é, que contenham aspectos diferentes – ou talvez até mesmo completamente opostos –, mas que ainda conservem essa relação um com o outro (ou com outros), mesmo que se estabeleça um distanciamento significativo.

A paródia é um dos modos de se instituir essa intertextualidade e é o que se percebe em *Uma viagem à Índia*. Em relação a esse viés, Linda Hutcheon reforça que a paródia “não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, p. 165).

O poeta T. S. Eliot tece também comentários sobre essa questão, afirmando que esse diálogo com o passado é importante, pois “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode

revelar” (ELIOT, 1989, p. 41). E é por conta dessa consciência também que a ironia se faz presente constantemente.

Bloom e a subversão do herói épico

Em *Uma viagem à Índia*, ao analisar esse diálogo com o passado, o personagem é um dos elementos principais, pois sua construção transcende a composição arquetípica do herói épico e, por sua vez, subverte toda a narrativa. Desse modo, há uma relação estreita entre personagem e enredo. Antonio Candido, em seu artigo intitulado “O personagem do romance”, afirma que esses dois elementos estão intimamente ligados, o “personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2004, p. 54).

O crítico literário, neste mesmo artigo, descreve que houve uma mudança na construção dos romances – do século XVIII ao século XX –, passando de enredo complicado e personagem simples para enredo simples e personagem complicado. Assim, há uma maior dificuldade ou impossibilidade em delinear a configuração desses personagens enquanto construção fechada e o “romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista.” (CANDIDO, p. 59).

Ao compreender essa perspectiva da construção simples do personagem, percebe-se que em *Odisseia* e *Os Lusíadas* (mesmo que esses não sejam romances) a construção de seus respectivos heróis se dá por meio de caracterizações que são repetidas constantemente e, portanto, imutáveis. Assim, Odisseu e Vasco da Gama possuem um caráter uno, de moral elevada e, inclusive, ambos são constituintes de aspectos até mesmo divinos, o que os distancia dos simples mortais.

Desse modo, há a ideia de um esquema fixo e invariável do caráter do personagem, uma vez que o narrador de *Odisseia* sempre quando menciona o nome do herói acrescenta a descrição de uma qualidade sua como, por exemplo, o “divino Odisseu”, o “judicioso Odisseu”, ou seja, o herói de Homero é essa figura que possui qualidades como justiça, força, sensatez etc., e são imutáveis. Características essas tão

nobres, mas que, obviamente, são tão efêmeras para o homem comum. Tais qualidades também são de Vasco da Gama e o narrador de *Os Lusíadas* canta esses atributos como na seguinte passagem:

Vasco da Gama, o forte Capitão,
Que a tamanhas empresas se oferece,
De soberbo e de altivo coração,
A quem Fortuna sempre favorece. (CAMÕES, 1993, p. 31).

Se nessas obras tem-se uma visão completa do que esses personagens são e do que representam, em *Uma viagem à Índia* as descrições sobre o personagem Bloom nos são dadas aos poucos e de forma não muito clara. O romancista, desse modo, ao “abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (CANDIDO, p. 58).

Bloom, assim, é a representação do homem em processo, do homem cuja contradição está nos próprios olhos: “Bloom abriu os seus dois olhos contraditórios / (um que queria ver o novo, o outro dormir)” (TAVARES, 2010, p. 40). É aquele que tem segredos e que são revelados somente aos poucos.

No começo da narrativa, nota-se logo outra espécie de desordem, pois mesmo não sabendo ainda muito sobre esse personagem e o que exatamente ele pretende, o leitor já sabe de antemão que a busca do personagem é vã:

Falaremos da hostilidade que Bloom,
o nosso herói,
revelou em relação ao passado,
levantando-se e partindo de Lisboa
numa viagem à Índia, em que procurou *sabedoria*
e esquecimento.
E falaremos do modo como na viagem
levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto. (TAVARES, p. 28,
grifo nosso).

Bloom, ele, de facto, procurará o *impossível*:
encontrar a sabedoria enquanto foge;
fugir enquanto aprende. (TAVARES, p. 38, grifo nosso).

Verificam-se nas epopeias clássica e renascentista os grandes feitos dos heróis, as suas coragens diante dos infortúnios, os desbravamentos, as conquistas. E, por conta dos seus feitos, esses heróis representam o seu povo, o coletivo. Em *Odisseia*, essa nação, esse universo o qual Odisseu pertence e representa, é um mundo fechado, homogêneo. É, pois, um ser que vive dentro de uma “cultura fechada”, protegido pelos deuses e a vida (a sua e a de seu povo) tem um sentido completo e inquestionável. Georg Lukács assim descreve esse universo da Grécia Antiga:

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. [...] Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado. (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Contudo, essa totalidade foi rompida, o homem começa a questionar sua existência, de onde veio, para onde vai e assim por diante. E com esse rompimento, o homem torna-se livre e dono de suas escolhas. Entretanto, ele também se percebe sozinho. Como bem descreve Lukács, por meio desta metáfora: “o céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário” (LUKÁCS, p. 34). Essa é, portanto, uma “viagem” da humanidade sem volta e o filósofo húngaro assim afirma sobre a impossibilidade desse retorno:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. (LUKÁCS, p. 30).

A epopeia portuguesa, por sua vez, segue a mesma perspectiva do clássico grego, pois, mesmo se tratando de uma obra renascentista, Camões enquadra o seu texto ao

modelo da epopeia clássica. O herói português, Vasco da Gama, desse modo, condiz também com o herói clássico e igualmente representa o coletivo, que é o povo lusitano. Diferentemente, no entanto, do que acontece nos romances, conforme o teórico Ian Watt afirma:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. (WATT, 1990, p. 14-15).

Desse modo, se nas epopeias narravam-se grandes acontecimentos, não é mais o que se vê nos romances. Neste gênero, e, sobretudo, nos romances a partir do século XX, observa-se um teor mais intimista e individualista que continua a ser explorado na literatura contemporânea. Sobre isso, o escritor alemão Thomas Mann declara que “a tarefa do escritor de romances não é narrar grandes acontecimentos, mas tornar interessantes os pequenos” (MANN, 1988, p. 19). E é exatamente o que se percebe em *Uma viagem à Índia*. Nas primeiras páginas, o narrador já deixa claro que a sua narrativa não será sobre grandes acontecimentos:

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 –
[...]
Não falaremos de heróis que perderam
em labirintos
nem da demanda do Santo Graal. (TAVARES, p. 25).

Não falaremos então de um povo
que é demasiado e muito.
Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom. (TAVARES, p. 40).

Ou seja, serão abordados pequenos acontecimentos, os pequenos desastres de um homem durante uma viagem:

Falaremos de Bloom
e da sua viagem à Índia.
Um homem que partiu de Lisboa.
[...]
Trata-se de simplesmente constatar
como a razão ainda permite
algumas viagens longas.
[...]
Falaremos de um homem, Bloom,
e de sua viagem no início do século XXI. (TAVARES, p. 25-27).

Outro aspecto que difere Bloom dos heróis épicos é a sua relação com a religião. Enquanto Odisseu e Vasco da Gama estão à sorte do Destino e dos Deuses – sofrem por causa de uns e são protegidos por outros –, Bloom é um sujeito pouco espiritualizado e não possui nenhum tipo de crença.

Ele é, pois, a representação do humano que é demasiado humano, conforme uma concepção nietzschiana. É a representação desse sujeito cético e niilista em relação à fé, aos outros e a si mesmo. O próprio narrador ironiza sobre essa questão como, por exemplo, nesta passagem:

Poderás acusar os deuses de serem possuidores
de uma técnica de governo muito particular,
que no fundo se poderá resumir dizendo:
tudo deixa acontecer até o fim.
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

Os deuses actuam
como se não existissem, e assim
não existem, de facto, com extrema eficácia. (TAVARES, p.32).

Há então esse distanciamento, ou uma anulação total, na relação entre o homem e uma entidade espiritual, ou princípios religiosos. Há ainda a diferença na relação dos próprios heróis épicos que são dotados de aspectos divinos, o que definitivamente se

rompe nos personagens romanescos. Bloom é exatamente esse sujeito que não é dotado de qualquer aspecto divino ou elevado. Sobre isso, o poeta Octávio Paz faz a seguinte distinção:

O herói épico é um arquétipo, um modelo. Como arquétipos, Aquiles ou Sigfrid são invulneráveis; como homens estão sujeitos à sorte de todo mortal; há sempre uma fenda secreta no corpo ou na alma do herói pela qual penetram a morte e a derrota. O calcanhar de Aquiles é o selo de sua mortalidade, a marca de sua natureza humana. E quando cai, ferido pela fatalidade, recobra a sua natureza divina: a ação heroica é a reconquista da divindade. No herói pelem dois mundos, o sobrenatural e o humano, mas essa luta não implica ambiguidade alguma. Trata-se de dois princípios que disputam uma alma e um deles acabará por vencer o outro. No romance não há nada semelhante. [...] Por isso nenhum destes personagens pode realmente ser um arquétipo, no sentido em que o são Aquiles, o Cid ou Roland. Épica de heróis que raciocinam e duvidam, época de heróis duvidosos, dos quais ignoramos se são loucos ou prudentes, santos ou demônios. Muitos são céticos, outros francamente rebeldes e antissociais e todos em aberta ou secreta luta contra o mundo. Épica de uma sociedade em luta consigo mesma. (PAZ, 1976, p. 69).

Assim, Bloom, o nosso anti-herói, é construído: a partir da transcendência desses arquétipos. Personagem cuja construção se dá a partir da contradição e da complexidade humana, nada tem a ver com o modelo dos heróis das grandes epopeias. Bloom é aquele que, ao longo da narrativa, engana e é enganado, rouba e é roubado, destrói e é destruído, não deixa nada para trás, não é nenhum pouco justo, sensato. Pertence, pois, a essa sociedade em luta consigo mesma.

Bloom é aquele que mata o pai porque este mandou matar a mulher que ele amava, é aquele que, em uma passagem a Paris, enquanto sofre uma espécie de vertigem, comete outro assassinato, matando uma prostituta sem nenhum motivo. Algo semelhante acontece ao protagonista Mersault em *O estrangeiro*, de Albert Camus. O personagem sofre de uma vertigem, ocasionada pelo sol, que o impulsiona a matar um mulçumano. Enfim, Bloom é esse herói problemático, conforme descrevem Georg Lukács e Lucien Goldmann:

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, como já dissemos, um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de

conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram “romance”. (GOLDMANN, 1976, p. 9).

Essa busca degradada e inautêntica de valores também é a de Bloom, que vai à Índia em busca de sabedoria e esquecimento, mas que lá não encontra nenhuma das duas coisas. Pelo contrário, o personagem só encontra frustração, pois depois de toda a confusão com Shankra, a única coisa com a qual o protagonista consegue regressar é o livro *Mahabharata*, que acaba sendo lançado num rio no retorno a Lisboa.

Desse modo, não adquire nem sabedoria nem esquecimento, nem ao menos consegue atingir um nível espiritual mais elevado em um país em que a espiritualidade é demasiado importante. A única conquista de Bloom na sua viagem à Índia é um livro sagrado, ele tem apenas o livro, a matéria que, por sua vez, possui apenas um valor mercadológico e, no final, nem isso importa para ele. Bloom volta de sua viagem sem grandes feitos e nenhuma conquista, aliás, volta mais vazio espiritualmente e mais fechado ainda na sua configuração enquanto herói subversivo, ou anti-herói.

Referências

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 53-80.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: _____. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 7-28.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: CHASIN, J. (org.). *Revista Ensaios Ad Hominem*. Tomo II. Tradução de Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. p. 87-117.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.