

RAPHAEL NOVARESI LEOPOLDO

**NAS PEGADAS DE DANTE:
A *DIVINA PARÓDIA*, DE ÁLVARO CARDOSO GOMES, EM
DIÁLOGO COM A *DIVINA COMÉDIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Área de Concentração em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Salma Ferraz

**FLORIANÓPOLIS
2013**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
por meio do Programa de Geração Automática da
Biblioteca Universitária da UFSC.

Leopoldo, Raphael Novaresi

Nas pegadas de Dante : A Divina Paródia, de Álvaro
Cardoso Gomes, em diálogo com A Divina Comédia / Raphael
Novaresi Leopoldo ; orientadora, Salma Ferraz -
Florianópolis, SC, 2013.

89 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Teologia e Literatura. 3. Paródia. 4.
Escatologia. I. Ferraz, Salma. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

**NAS PEGADAS DE DANTE:
A *DIVINA PARÓDIA*, DE ÁLVARO CARDOSO GOMES,
EM DIÁLOGO COM A *DIVINA COMÉDIA***

Raphael Novaresi Darella Lorenzin Leopoldo

Esta dissertação foi julgada adequada
para a obtenção do título de

MESTRE EM LITERATURA

com Área de Concentração em Teoria Literária e aprovada na
sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura
da Universidade Federal de Santa Catarina.

Prof. Dra. Susana Célia Scramim (UFSC)
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Salma Ferraz (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE

Prof. Dra. Andréia Guerini (UFSC)

Prof. Dra. Silvana de Gaspari (UFSC)

Prof. Dr. Marcos Lopes (UNICAMP)

À Daniela Barzan, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Ad Deum, fons luminis et sapientiae.

À minha família, pelo desmedido apoio em todos os passos de minha caminhada acadêmica e por compreender que “sem sair, ninguém pode ser grande”.

A D. Jacinto Inacio Flach, Pe. Onécimo Alberton, Pe. Oscar Paulo Pietsch, Sra. Voanir Constante (Dida) e aos seminaristas de teologia (2010-2013) da Diocese de Criciúma que, vindo em mim uma ovelha de seu redil, acolheram-me com grande generosidade no Seminário Teológico Bom Pastor.

À Prof. Dra. Salma Ferraz, conhecedora das veredas da peregrinação do intelecto que, inquieto, põe-se a buscar, por ter sido meu *Virgílio de saias* na selva escura dos saberes por explorar.

À Sheila Coelho Bratti, *with love*, pelo carinho, compreensão e esmerada revisão literária e textual deste estudo; a Júlio de Queiroz, pela amizade beneditina e indicação do romance *A Divina Paródia* para esta leitura acadêmica; e ao Pe. Dr. Edinei da Rosa Cândido, pela amizade e direcionamento em momentos difíceis.

Às professoras Dra. Andréia Guerini e Dra. Silvana de Gaspari, por sua indicação à minha progressão de nível (do mestrado diretamente ao doutorado) quando do Exame de Qualificação, ainda que o processo tenha sido inviabilizado por questões burocráticas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa (REUNI) que viabilizou esta pesquisa.

[...] poder-se-ia sem dúvida afirmar que o tema teológico essencial na literatura (em sua elaboração cristã ou não) é o do Mal.

Hervé Rousseau

O que foi, será,
o que se fez, se tornará a fazer:
nada há de novo debaixo do sol!

Eclesiastes 1,9

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado acadêmico busca evidenciar as relações dialógicas do romance brasileiro *A Divina Paródia*, sobretudo para com a obra *A Divina Comédia*, ambas tratadas neste estudo como realização literária do inferno alegórico cristão. Para isso, pelo viés dos estudos comparados entre Teologia e Literatura, revisitam-se conceitos teóricos, especialmente escatológicos e paródicos, buscando-se perceber o sentido do gênero paródico com laços religiosos no contexto da contemporaneidade.

Palavras-chave: teologia e literatura. paródia. escatologia.

ABSTRACT

This Master's degree academic research aims at pointing the dialogic relations in the Brazilian novel *A Divina Paródia* (The Divine Parody), especially between it and *The Divine Comedy*, both works portrayed in this study as literary depiction of the Christian allegoric hell. To do so, considering the compared studies between Theology and Literature, theoretical concepts are revisited, mostly eschatological and parodic ones, in an attempt of understanding the meaning of the parodic genre with religious bonds contemporarily.

Keywords: theology and literature. parody. eschatology.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 O INFERNO CRISTÃO NO PLANO FICCIONAL: ABSORÇÃO E TRANSFORMAÇÃO LITERÁRIA.....	19
2.1 DA TEOLOGIA NA LITERATURA E DA LITERATURA NA TEOLOGIA	19
2.2 A <i>DIVINA COMÉDIA</i> E SEUS REFERENTES: CONCEITO E PRÁTICA INTERTEXTUAL	28
2.3 NOVAS COMÉDIAS PARA NOVOS TEMPOS: PARÓDIA DA CAPA AO MIOLO.....	39
3 FAÇAM-SE AS TREVAS: O INFERNO NA INTERTEXTUALIDADE DAS DIFERENÇAS.....	49
3.1 QUANDO CÍRCULOS VIRAM JORNADA.....	50
3.1.1 O Inferno como edificação	54
3.1.2 Um “diabo da guarda”	65
4 INFERNOS HODIERNOS E SEUS BASTIDORES: DESTRUÇÃO <i>VERSUS</i> SACRALIZAÇÃO LITERÁRIA.....	71
REFERÊNCIAS.....	80

1 INTRODUÇÃO

Por mim se vai das dores à morada,
 Por mim se vai ao padecer eterno,
 Por mim se vai à gente condenada.

Moveu justiça o Autor meu sempiterno,
 Formado fui por divinal possança,
 Sabedoria suma e amor superno.

No existir, ser nenhum a mim se avança,
 Não sendo eterno, e eu eternal perduro;
 Deixai, o vós, que entraís, toda a esperança!

Dante Alighieri

O inferno existe e possui um portal no qual permanecem gravadas as palavras de advertência transcritas acima. Se tal não acontece no Inferno do plano espiritual – já que este, por conceito, seria vazio de matéria –, dá-se no inferno literário-ficcional, que não se esquivava de retratar o espiritual e, além disso, atreve-se a lhe impor matéria. Cabe ressaltar que o plano literário também não possui substância física, porém pode refleti-la – de certo modo, é um vasto canteiro de obras e consegue erigir criativamente com ares de materialidade. Fazendo constar as palavras lidas pela personagem Dante, com tremor, às sombrias e solenes portas do Inferno d’*A Divina Comédia* (c. 1321), esta seção introdutória pode ser vista também como porta que se abre ao inferno, apesar de não criar ficção, mas discorrer a respeito de ficções infernais criadas ontem e hoje.

Ainda que o inferno d’ *A Divina Comédia* seja mais lido que o também literarizado céu, Dante Alighieri tem sido contemplado não com o “vazio” do esquecimento público, mas com a “bem-aventurança” literária da perenidade, se aqui couberem adjetivações ao gosto escatológico, pois sua obra-prima mostra-se servir, mesmo hoje, de linha mestra ou ponto de partida para novos escritos ficcionais dentro dos chamados novíssimos do homem. Ainda que os novos infernos literários aparentem não ser tão teológicos quanto o de Dante, a partir deste, parecem conseguir, na atualidade, traduzir em palavras a possibilidade de desesperança eterna que assombrava e assombra o coração humano. Apesar do aspecto sombrio, há espaço para o cômico,

que, contido nas novas cavas, pode provocar o riso. Entretanto, lembre-se que nem todo riso é sinônimo de alegria ou felicidade.

De certo modo, pode-se afirmar que esta pesquisa acadêmica também possui uma considerável ligação temática com os primeiros capítulos míticos do *Livro do Gênesis*, que compõem a bíblia hebraica, visto que tanto o alvo do presente estudo quanto o livro bíblico tratam do ato de criar. Todavia, enquanto naquele texto multissecular a matéria encontrada é tida por positiva (construção, bem, luz), no romance brasileiro em estudo nestas páginas dá-se o oposto (desconstrução, mal, trevas). Então, do “faça-se a luz” pentateuco (Gn 1,3), passa-se ao “façam-se as trevas” do tempo presente; de uma máxima – *fiat lux* –, gera-se uma anti-máxima – *fiant tenebrae*. Desde esta primeira comparação, que convida ao diálogo entre o profano e o sagrado, o intento é levar o leitor desta pesquisa a uma abordagem nas convergências e divergências dos Estudos Comparados entre Teologia e Literatura.

No encaço de Dante Alighieri, autor d’*A Divina Comédia*, livro que o próprio escritor classifica como poema sacro, está Álvaro Cardoso Gomes, cometendo a “santa heresia” de criar sua própria *comédia* recriando aquela do poeta guelfo-branco em diferentes nuances. Em outras palavras, se a composição paródica, de certo modo, profana ou macula o texto que parodia, pois o abala para reconstruí-lo em seguida, peca por essa perturbação, ou nem sequer peca, já que o choque acontece por um bem estético maior, não objetivando apenas a destruição pela destruição. E o objetivo primeiro deste estudo é colocar um foco de luz sobre tal processo criativo-literário-paródico que reflete as trevas.

A obra contemporânea selecionada para esta abordagem é *A Divina Paródia* (2002), de Gomes. Esse livro possui características peculiares a um romance às avessas: trata-se de um antirromance que narra as desventuras do anti-herói Diogo Cão. O protagonista é um gigante lobotomizado guiado por Astarot, seu “diabo da guarda”, figura ambígua aos extremos. Juntos os dois vagueiam por lugares de um mundo caótico, em que as imagens com as quais eles se deparam parecem espelhar invertidamente a tríade teológica inferno-purgatório-céu. Se visto pelas lentes binoculares da profanação e da heresia, o tom principal é de desesperança tamanha que extravasa os limites do inferno.

Por haver inúmeras obras de igual gênero e tema que o utilizado por Gomes na construção d'*A Divina Paródia*, convém elucidar que a escolha desse romance específico se deu pela leitura de mundo que tal livro encerra. Com outras palavras, em Gomes, não há somente uma larga quantidade de referências – que por si só já impressionam, percorrendo uma vasta gama de livros, filmes e diferentes manifestações das artes plásticas –, existe, ainda, subjacente elas, a existência de uma crítica divertida a conceitos científicos – sobretudo para com a história de teorias filosófico-literárias. Nesse aspecto, *A Divina Paródia* mostra merecer um adjetivo transparente n'*A Divina Comédia*: erudição.

Sendo assim, nas páginas seguintes, busca-se inicialmente revisitar os fundamentos do Inferno cristão nos aspectos que lhe são mais característicos, partindo-se do impasse que tem se mostrado ser a representação desse aparente lugar, a qual a tradição religiosa desenvolveu com recursos alegóricos hoje tidos por problemáticos. Desse modo, aborda-se também seu representante máximo, personificado no diabo, figura não menos complexa e antiga tanto no âmbito da Teologia quanto no da Literatura. Na sequência, *A Divina Comédia* é abordada especialmente em seu caráter intertextual, ou seja, como obra ligada a uma tradição literária que a antecede e da qual ela se nutre sábia e positivamente. Com tal direcionamento, passa-se então ao romance contemporâneo proposto para esta pesquisa, com o cuidado de examiná-lo ou lê-lo a partir da capa, manifestação icônica portadora de significado.

Além disso, percorre-se o itinerário traçado pelo romancista dos dias de hoje – Gomes, apresentado brevemente acima –, ao lançar mão de recursos, em especial, parodísticos na construção de um novo inferno de papel e tinta. Procura-se então levantar aspectos das relações d'*A Divina Paródia* para com representações literárias anteriores, evidenciando-se a dialogicidade desse romance, mormente para com *A Divina Comédia* de Dante, que lhe parece servir de modelo primeiro, apesar de não se restringir a ele.

São também ponto de leitura algumas características estruturais sobressalentes n'*A Divina Paródia*, como o sensível movimento na entidade narrativa, para então direcionar o estudo a dois pontos principais: o inferno labiríntico, encerrado, sobretudo, no colégio Sagrado Pulmão de Jesus; e o diabo que,

nesse ambiente hostil, surge e acompanha o protagonista Diogo Cão até o desfecho da história. Conclui-se o estudo com a exposição de pistas do que pode significar o gênero relativamente antigo da paródia para a atualidade, época em que, segundo teóricos, o recurso parece ter ganhado ainda mais vulto. De certa forma, procura-se também pela função da figuração infernal d'*A Divina Paródia* num mundo em que a própria noção de Inferno, enquanto *locus theologicus*, tem enfraquecido deveras, como evidencia a própria Teologia, ciência que busca pensar ou repensar racionalmente a fé.

2 O INFERNO CRISTÃO NO PLANO FICCIONAL: ABSORÇÃO E TRANSFORMAÇÃO LITERÁRIA

O inferno cola-se à nossa pele, como túnica indestrutível e pele de camaleão, ganhando as cores da angústia do tempo.

Georges Minois

2.1 DA TEOLOGIA NA LITERATURA E DA LITERATURA NA TEOLOGIA

Folheando os evangelhos canônicos, isto é, os quatro livros acolhidos pelos cristãos por escritura sacra e atribuídos a Mateus, Marcos, Lucas e João como relatos autênticos da vida e lições de Jesus, encontram-se, com certa facilidade, descrições do que o Cristianismo nomeia comumente pelo designativo geral de Inferno.¹ Supondo que as falas ali registradas como proferidas por Jesus – para os evangelistas, verdadeiro Cristo ou Messias – sejam realmente fidedignas quanto à autoria, o que a Teologia chama de *ipsissima verba Jesu*,² pode-se sustentar que o pregador palestino itinerante, em seus anos de vida pública, utilizava-se mormente de associação metafórica como recurso pedagógico.³ Tal emprego de palavra concreta para exprimir noção abstrata vai ao encontro do que, transcorridos quase dois milênios, seria expresso poeticamente por Eça de Queiroz (1887, p. III) no subtítulo da primeira edição d'*A Relíquia*: “sobre a nudez forte da Verdade, o manto diaphano da Phantasia”.⁴

A respeito das penas eternas ilustradas pelo dito Homem-Deus, resume Paul Beauchamp (2004, p. 898):

¹ Optou-se pelo emprego dos termos Inferno, Purgatório e Céu sob letra inicial maiúscula quando se referem a conceitos teológicos e, com minúscula, ao se reportarem a figuras literárias.

² Latinismo significando ‘com as mesmíssimas palavras de Jesus’.

³ Assim o fez para representar o extremo-oposto, o Céu, sempre recorrendo a imagens de banquetes e festas de casamento, grandes comemorações culturais de sua época (BLANK, 2003, p. 39).

⁴ Manteve-se aqui a ortografia da edição (primeira) utilizada como fonte.

Jesus é o único a falar da Geena (11x). A imagem mais freqüente é o fogo (Mt 13,40,50; 18,8s; Lc 16,24), o sofrimento é corporal (Mc 9,43-47: mão, pés, olhos!). Mesmo a dor da separação é dita em termos físicos: 'Choro e ranger de dentes' (Mt 13,42.50; 22,13; 24,51; Lc 13,28).

Recorte-se apenas uma passagem significativa do *Evangelho de Marcos* (9,47-49)⁵ sobre o assunto:

E se teu olho te escandalizar, arranca-o: melhor é entrares com um só olho no Reino de Deus do que, tendo os dois olhos, seres atirado na geena, onde o verme não morre e o fogo não se extingue. Pois todos serão salgados com fogo.

Pode-se entender melhor o valor didático de tal emprego de mensagem indireta quando comparado o conteúdo desse tipo de transmissão a seu correspondente em estado bruto, leia-se, sem o emprego de figurações, achegando-se então ao conceito teológico puro, por assim dizer. Em se tratando de Inferno, a ciência que se ocupa de Deus e seus correlatos partindo da

⁵ Em livros cujo sistema de citação consagrou-se de forma particular, como a *Bíblia* (livro-capítulo-versículo) e *A Divina Comédia* (parte-canto-estrofe), assim será mantido, facilitando a consulta às mais variadas edições. Diga-se também que a escolha da *Bíblia de Jerusalém* para as citações deste estudo deu-se por ser ela bem aceita no meio teológico-literário pela exatidão nas notas, referências marginais, apêndices e, mais que isso, pelas opções críticas que orientam a tradução, feita diretamente dos textos hebraicos, aramaicos e gregos por uma equipe de exegetas católicos e protestantes e por um grupo de revisores literários. Quanto *A Divina Comédia*, optou-se pela tradução de Xavier Pinheiro por ser esta bem aceita pela crítica literária em língua portuguesa, além da diversidade das notas válidas à uma leitura criteriosa.

racionalidade⁶ define-o, em poucas e discretas palavras, como estado irrevogável da alma eternamente afastada de Deus. Nesse sentido hermenêutico, o teólogo Antônio Mesquita Galvão (2000, p. 195) traça que “poderíamos definir o inferno como criação e possibilidade da criatura capaz de rejeitar a graça de Deus”. O autor completa essa noção parágrafos à frente, afirmando que “por inferno podemos entender uma frustração irreversível e uma solidão sem volta. É a negação da vida que conduz a um vazio irreparável” (GALVÃO, 2000, p. 197).

Mesmo que haja, nos dias de hoje, algumas tentativas de retratar a crença nos estados do além sem recorrer a antigas figurações,⁷ o conceito acima parece ainda sensivelmente complexo às massas porque abstrato e estranho também a mentes intelectualizadas, sendo pouco propagado nos púlpitos confessionais. Um exemplo disso está na polêmica surgida em torno das declarações do pastor norte-americano Rob Bell ao ser entrevistado por uma revista brasileira de circulação nacional. Dentre outras questões, Bell (2012, p. 19) assim se expressa:

Acredito em céu e inferno como dimensões da nossa existência aqui e agora. E acredito que céu e inferno são realidades que se estendem para a dimensão para a qual vamos ao morrer, mas aí já entramos no campo da pura especulação.

Após a veiculação do texto, chamou a atenção da imprensa brasileira o fato da declaração dada pelo religioso não ter sido bem recebida mesmo entre grupos protestantes, comunidades de fé entre as quais Bell transita. Por sua vez, em

⁶ A Teologia, em sua noção primeira de pensar o divino, pode ser expressa resumidamente pela formulação de Anselmo de Cantuária *fides quaerens intellectum* –‘a fé busca entender’–, concepção atenta à advertência bíblica “estejais sempre prontos a dar razão da vossa fé” (1Pd 3,16) (GRENZ; GURETZKI; NORDLING, 1999, p. 52).

⁷ Ronald Blank, citado nesta pesquisa, como se verá, tem sido um expoente dessa nova Rabordagem no Brasil. Dentre suas obras constam *Escatologia da Pessoa* e *Escatologia do Mundo*, referenciadas por completo ao final deste estudo.

âmbito católico, o papa Bento XVI também esteve em evidência na mídia pela seguinte colocação, em uma de suas homilias: “Jesus veio para nos dizer que nos quer a todos no Paraíso, e que o Inferno, do qual se fala pouco nesta nossa época, existe e é eterno para quantos fecham o coração ao seu amor.” Isso porque as antigas figurações criaram tamanha ojeriza que o próprio nome Inferno parece obsoleto. Dissertando sobre o Inferno teológico, o jesuíta Gustave Martelet (2004, p. 899) faz uma ponderação que dá mostras de bem enquadrar a mensagem do papa Ratzinger:

Sem afirmar com força o caráter metafórico desse fogo [do Inferno], com receio de esvaziar a devoção espiritual que o fogo simboliza, o magistério⁸ se proíbe todas as imaginações nas quais a pregação popular se comprouve por muito tempo – e muito em vão.

Conforme as elucubrações teológicas a respeito do Inferno foram sendo vistas por outros prismas no decorrer dos tempos – não mais do medo –, as considerações sobre o ser ou essência espiritual denominada genericamente de diabo também foram sofrendo sensível variação desde suas primeiras noções até o hodierno. Sem formular conceito próprio, Édouard-Henri Wéber comenta a visão bíblica, patrística e medieval a respeito do diabo curiosamente reservando à contemporaneidade a seguinte colocação: “A modernidade que já tem dificuldade em considerar seriamente a idéia de a. [anjos], remete na maioria das vezes o d. [demônio] à superstição mitológica, e os teólogos preferem calar-se a esse respeito” (WÉBER, 2004, p. 519).

Em sua *Biografia do diabo*, Alberto Cousté comenta a atual situação do diabo – ao que parece, com uma pitada de humor – como sendo resultado da metamorfose mais radicalmente

⁸ No catolicismo, o corpo formado pelo papa e bispos como foro a pronunciar-se em matéria de fé e moral, dirigindo na fé aqueles que se dizem adeptos da vertente romana, inclusive os próprios padres (CONCÍLIO..., 2000, n. 25).

absoluta dentre as já engendradas por este suposto ser que o ensaísta identifica como “sombra de Deus na história”, adjetivação adotada como subtítulo da obra. A estratégia estaria na

[...] argúcia por que [o diabo] conseguiu converter-se finalmente na idéia pura do mal, sem que se precise chamá-lo pelo nome ou dotá-lo de qualquer característica para que presida ao pensamento dos homens (ainda mesmo daqueles que supuseram que o desaparecimento de sua fantasmagoria tivesse implicado o desaparecimento de sua essência). (COUSTÉ, 1996, p. 243)

Se do ponto de vista da crítica literária importam os problemas de representação e não questões de credo, em possível busca por remotas fontes literárias, pode-se encontrar também o princípio norteador religioso e, com isso, criar-se certo desconforto. Harold Bloom, na introdução de *Anjos Caídos* (2008, p. 15), adverte sobre esse encontro sacro-literário e as querelas porventura deste surgidas: “Pode-se provocar um grande sentimento de injúria com a observação verdadeira de que o culto ocidental a seres divinos é baseado em vários exemplos distintos, porém relacionados entre si, de representação literária”.

Explicita-se também que, no encaixo do diabo tanto literário quanto teológico pela vereda dos estudos comparados – portanto, em águas confluentes, apesar de agitadas, de áreas *a priori* divergentes⁹ –, já há amplos estudos cronológicos como a obra *História Geral do Diabo*, de Gerald Messadié. Todavia, é ainda no sucinto *Anjos Caídos* (2008, p. 15) – cuja edição brasileira foi ilustrada por Bruno Liberati – que Bloom consegue

⁹ O enfoque escolhido para o IV Colóquio Latino-Americano de Literatura e Teologia, realizado na PUC-SP em outubro de 2012, expressou devidamente a questão: Literatura e Teologia - em diálogos e provocações. Site oficial do evento: <<http://www.pucsp.br/coloquioteolit/index.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

bem explicar em poucas palavras essa história que, pelo que se apura hoje, iniciou há bem mais de dois milênios:

Demônios pertencem a todas as épocas e a todas as culturas, mas anjos caídos e diabos emergem essencialmente de uma série quase contínua de tradições religiosas que começa com o zoroastrismo, a religião mundial dominante durante os impérios persas, e passa dele para o judaísmo na época do Cativo da Babilônia e no pós-cativo. Há uma transferência bem ambivalente de anjos maus do judaísmo tardio para o cristianismo inicial, e depois uma transformação positivamente ambígua das três tradições angélicas no islamismo, difícil de rastrear, precisamente porque sistemas neoplatônicos e alexandrinos como o hermetismo entram na mistura.¹⁰

Transformado em personagem literária, o diabo torna-se presença marcante ainda no Primeiro Testamento bíblico,¹¹ obra célebre mesmo quando tomada pelo viés não religioso, ou seja, pelo *status* de matriz literária, como faz a presente pesquisa.¹²

¹⁰ Convém evidenciar que este crítico utiliza o termo **demônios** na acepção grega da palavra (*daemónia* – espíritos de genialidade, inspiração, amigáveis ou não), enquanto seres positivos; já **anjos caídos** (que envolvem o universo da morte) e **diabos** (obstaculizadores) aparecem como seres negativos.

¹¹ As duas grandes partes na qual a Bíblia está dividida são denominadas teologicamente de Antigo Testamento (contendo os livros hebraicos) e Novo Testamento (encerrando os livros cristãos). A teoria literária tem os distinguido pela nomenclatura Primeiro e Segundo testamentos, como o faz Herman Northrop Frye (2004).

¹² No catálogo conclusivo d'O *Cânone Ocidental* (BLOOM, 2001, p. 505), a Bíblia está inclusa em posição de destaque por seu valor estético. Bloom (2001, p. 499) também faz a seguinte afirmação: "Se eu pudesse ter um livro [numa ilha deserta], seria Shakespeare completo; se dois, isso e a Bíblia. Três? Aí começam as complexidades."

Se, como afirma William Blake, citado por Herman Northrop Frye em *O Código dos Códigos* (2004, p. 15), a Bíblia é o “grande código da arte” a relacionar-se com a tradição cultural ocidental, convém observar como acontece a transposição de sua imagética aos códigos artísticos em específico.

Assim migrado, o diabo bíblico passa por diferentes configurações, como aponta a fortuna crítica, sobretudo se contrastadas as duas grandes partes nas quais a Escritura foi tradicionalmente dividida. Polêmico por natureza, se aqui permitida uma figura retórica, enquanto, no Segundo Testamento, Satã não poupa de provações nem mesmo a divindade – naquele contexto, personificada, sobretudo, no Messias –, no Primeiro, marca presença um ser ambíguo, que ao menos se passa por um dos Filhos de Deus. Nessa conjuntura, cabe uma sintetização feita por Henry Ansgar Kelly em *Satã: uma biografia* (2008, p. 365-366, destaque do autor):

Entre os estudiosos da Bíblia aceita-se de maneira geral que os satãs de Jó e de Zacarias são espécies de funcionários públicos do Tribunal Divino. Mas tal sentimento não inclui o Satã do Novo Testamento. Ao contrário, assume-se que ele é visto como “maléfico” de tal modo que a figura em Jó não é; e que ele é, de fato, um inimigo de Deus assim como do homem, um tipo de Malfeitor Cósmico.

Todavia, não seria de se esperar que uma biblioteca¹³ cujos livros e estrutura editorial ganharam forma num intervalo temporal de aproximadamente 900 anos (séc. V a.C. - séc. IV d.C.), com redatores sob realidades sociais diversas e sem conhecer muitos de seus pares que viriam a ser consagrados,

¹³ Reporte-se aqui ao sentido primevo do termo Bíblia (do gr. *biblia*, livros; plural de *biblion*, livro), levando em conta a formulação de que “[...] a Bíblia é uma coleção, muito mais uma biblioteca do que uma única composição literária” (McKENZIE, 2011, p. 112).

ausência de originais¹⁴ e cópias milenares com variantes textuais tivesse coerência perfeita. De fato, há lapsos de coerência na obra tida por religiosos como palavra inspirada, o que indicam vários estudos como os contidos no *Guia Literário da Bíblia*, este organizado por Robert Alter e Frank Kermode. Não obstante, as Escrituras permanecem como uma das mais antigas fontes de literatura relegada à posteridade.

Realidades como essas, envolvendo escatologia – quer dizer, o conjunto de conjecturas a respeito dos últimos acontecimentos pelos quais devem passar os homens, individual e universalmente, após a morte terrena, enquanto entidades espirituais (GRESHAKE, 2004, p. 620) –, parecem conter em si uma problemática: são passíveis de dar margem para que pessoas ávidas por espiritualidade, porém insatisfeitas com os milenares temas escatológicos como julgamento, condenação, pena, fogo e diabo somados aos excessos confessionais que costumam acompanhá-los, os ditos “infernismos” (MARTELET, 2004, p. 901), sintam-se propensas a adotar uma espécie de doutrina particular, coerente com o entendimento e visão religiosa pessoal do crente.

Em sua leitura da experiência religiosa no tempo presente, que define como pós-moderno, o sociólogo italiano Franco Crespi (1999, p. 24) faz a seguinte reflexão:

Hoje, em todo caso, consta o fato de que a religião do tipo institucional, apesar de por vezes mostrar a vontade de rever algumas de suas posições, aparece-nos sobretudo como um resíduo sociológico do passado que, por muitos aspectos, aparece como estranho, e com frequência até de obstáculo, com relação à maneira em que podemos atualmente pensar a experiência religiosa.

¹⁴ Os mais antigos escritos bíblicos remanescentes são os cerca de 5000 manuscritos descobertos em 1948 nas grutas de Qumran, na Palestina. Material conhecido como *Manuscritos do Mar Morto*, trata-se de uma coleção calculada como sendo aproximadamente do séc. I dC (SCHNIEDEWIND, 2011, p. 35).

Crédulo, dúbio ou cético; teísta, desconfiado ou ateu; religioso, supersticioso ou alheio; apesar das diferentes nomenclaturas que possam ser empregadas para expressar o tipo de relação cultivada entre a vida humana e a esfera do sagrado que a tange, o sujeito pode buscar e encontrar na literatura de ficção como que um mundo extra, ou particular, também em relação com a fé ou falta dela, visto que “à voracidade dialógica da palavra nada fica à margem. Por isso, cada texto é um mundo, cada texto é o mundo.” (VENTURELLI, 1993, p. 16, grifo nosso). A *fictio* literária abre mão das leis naturais da realidade e, inspirando-se em códigos culturais, cria, com plenos poderes, outra realidade (ORLANDO, 2009, p. 251).

Cabe também o convite ao questionamento-chave formulado pelos teólogos Jean-Pierre Jossua e Johann Baptist Metz (1976, p. 4): “Temos que perguntar o que é que só a literatura e nenhuma teologia conceitual será capaz de dizer e expressar eficazmente.” Talvez o ponto primeiro a aproximar a Teologia da Literatura, e vice-versa, seja o aspecto humano. Relembrando as colocações de Antonio Manzatto (1994), a Antropologia é o centro tanto do literário quanto do teológico. Assim, ainda que figuras características do religioso não estejam explicitamente presentes numa obra ficcional, valem a amplitude e a profundidade da problemática humana abordada, acrescentando-se a isso, com Robert Stam (1981, p. 120), a relevância da exposição do drama da existência social.

No âmbito desta pesquisa, situada na confluência dos estudos comparados, pretende-se concentrar o foco n’A *Divina Paródia*. Esse recente romance brasileiro será tomado por texto literário ficcional que revela bem situar-se dentro da linha epistemológica da Literatura para a Teologia, no tipo de relação entre os discursos dessas duas áreas de conhecimento em nível científico que José Carlos Barcellos (2001, p. 69) precisa como “discurso literário portador de uma reflexão autenticamente teológica”. O autor assim especifica:

Isso se dá quando as combinações sintagmáticas do texto implicam uma reformulação do subconjunto de paradigmas em que se codifica o discurso religioso ou já o próprio discurso teológico de uma dada sociedade. Assim, os processos de

estranhamento empregados nos obrigam a repensar em profundidade as formas e conteúdos da fé. Nesse caso, já se faz teologia na própria literatura e precisamente a partir da estrutura lingüística que garante a esta sua literariedade. É claro que o produto teológico daí resultante nem sempre será ortodoxo, mas nem por isso perderá seu caráter de reflexão crítica sobre o conteúdo da fé. (BARCELLOS, 2001, p.69-70)

Tomando por empréstimo uma imagem literária, a Teologia e a Literatura, nestas páginas, são tidas como instrumentos musicais chamados a tomar parte na execução de uma mesma peça. Nela, as partituras não somente podem, mas devem variar em determinados compassos para que o efeito sonoro aconteça e possa ser ouvido e admirado. Assim, há condições a confirmar que existe algo enriquecedor também nas dissonâncias ou, quiçá, sobretudo nelas.

2.2 A *DIVINA COMÉDIA* E SEUS REFERENTES: CONCEITO E PRÁTICA INTERTEXTUAL

Se fosse possível a reunião material de toda fortuna crítica escrita sobre *A Divina Comédia*, indubitavelmente seria preciso dispor de imensas bibliotecas para contê-la, tamanho o número da produção a respeito.¹⁵ Na biografia *Dante*, Richard Lewis (2002, p. 117) comenta que o próprio Dante deflagrou o processo

¹⁵ Dentro dos Estudos Comparados em Teologia e Literatura, destaquem-se estudos recentes: GASPARI, Silvana de. **Convergências Literárias**: as visões do Paraíso nos textos apócrifos de *Enoque* e *Isaías* e na *Divina Comédia*. 2010. 263f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010; MONTEMAGGI, Vittorio; TREHERNE, Matthew (Editors). **Dante's Commedia**: Theology as Poetry. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame, 2010; CARDELLINO, Ludovico. **Dante e la Bibbia**. Bornato in Franciacorta (BS): Sardinia, 2007. (Collana: Bibbia e Oriente - Supplementa).

de análise crítica do livro em carta a Can Grande, escrita em 1319, quando

À maneira de uma preleção, Dante estabelece, além de outros detalhes afins, que a obra em curso [ele ainda a estava escrevendo] tem natureza dupla, o tratado e o tratamento; o tratado inclui três elementos (cânticos, cantos e versos) e o tratamento tem múltiplos elementos (o poético, o ficcional, o descritivo, etc.).

Não obstante, parece haver sempre novas abordagens da obra que celebrizou o poeta, o que evidenciaria a inesgotabilidade literária por ela apresentada. Não menor seria a coleção das edições d'*A Divina Comédia*,¹⁶ traduzida para as mais diversas línguas do globo nestes quase sete séculos transcorridos desde a sua primeira publicação. Junte-se a isso o fato da obra-prima desse florentino estar incluída no que Ítalo Calvino aponta como clássicos da literatura (1997)¹⁷ e Harold Bloom como cânone literário ocidental (1995).¹⁸

Mas o alcance de Dante ultrapassa as considerações dos que se atêm à estética da linguagem escrita. É relevante ressaltar que *A Divina Comédia* granjeou a si uma posição

¹⁶ As cópias manuscritas mais antigas d'*A Divina Comédia* datam de 1330-1350 (LA PRIMA, 2012, [s.p.]).

¹⁷ Calvino não chega a formular um conceito fechado para o que chama de “livros clássicos”, mas pode-se depreendê-lo pelas obras que arrola como “opere fondamentale” (1995, p. 5), o caso, por exemplo, d'*A Odisséia* e *Robinson Crusóé*.

¹⁸ Para Bloom, os livros canônicos, “obrigatórios em nossa cultura” (1995, p. 11), são obras que contêm “[...] um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha” (2001, p. 12). O crítico também indica: “Shakespeare e Dante são o centro do cânone porque superaram todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, energia lingüística e poder de invenção” (BLOOM, 2001, p. 52), apesar de fazer algumas ressalvas em favor do vate inglês. Richard Lewis (2002, p. 205) também vê Shakespeare maior que Dante, apesar de reconhecer a grandiosidade do poeta italiano.

singular entre os livros de ficção que tangem o sagrado, e o epíteto de teólogo ao seu autor, como assinala a crítica.¹⁹ Dante está contido até mesmo em compilações teológicas, das básicas às mais completas, do *Breve Dicionário de Pensadores Cristãos*²⁰ ao vultoso *Dicionário Crítico de Teologia*. Nesta obra, por exemplo, Ruedi Imbach e Silvia Maspoli (2004, p. 505-506) adjetivam Dante de “teólogo de alto nível” e tratam d’*A Divina Comédia* como “síntese teológica” de Dante e assim a definem: “Verdadeira *Summa* do saber, misturando muitos gêneros literários, em particular a visão e a literatura de viagem, o poema é a expressão multiforme de uma experiência simultaneamente poética, filosófica e teológica [...]”²¹

Do ponto de vista da historiografia religiosa, em *História dos Infernos*, Georges Minois (1997, p. 189) aprecia:

O inferno de Dante [contido n’*A Divina Comédia*] é uma vasta construção intelectual à imagem das sumas teológicas do seu tempo; Dante é um Tomás de Aquino visionário, porque ambos classificam e subdividem; um as imagens e outro as ideias. A obra dos dois italianos marca o auge da escolástica. A *Suma* e *O Inferno*, por serem construções racionais, são irrefutáveis

¹⁹ Perceba-se que não adjetivamos nem referendamos a noção de Dante como teólogo. Isso quem o faz são autores consultados, especialmente os ligados à Teologia, como se citará nas linhas a seguir. Nossa assertiva é de que a Teologia contida em Dante dá-se no âmbito do **profetismo**, apesar de reservarmos o desenvolvimento desta ideia para um aprofundamento da pesquisa aqui deflagrada.

²⁰ Mesmo as obras consultadas, porém, não citadas diretamente nesta pesquisa, como este título, constam devidamente referenciadas na seção final deste estudo.

²¹ No cabível à religiosidade popular, cite-se o inusitado caso do paduano Gianni Coltraro, venerador de Alighieri e colecionador de edições d’*A Divina Comédia*, que remeteu uma carta a João Paulo II e outra a Bento XVI postulando a beatificação de Dante (D’ANGIÒ, 2012, [s.p.]). Em sentido retórico, bem diverso de Coltraro, Michel Zink (2002, p. 84) fala em Dante como “o santo patrono da literatura européia”.

a partir do momento em que se admitem as suas premissas.

Ainda que em vida Dante tenha professado a fé católica, e o *sensus fidei* de tal denominação religiosa pareça estar sobressalente n' *A Divina Comédia*,²² a obra não permanece restrita a essa tradição. Contrariando tal evidência e sem o respaldo do próprio poeta, a Igreja insiste em tomar o autor por teólogo abertamente confessional, “O maior poeta do catolicismo”,²³ como o classifica Luigi Pietrobono na *Enciclopedia Cattolica* (1952, p. 1169); além disso, dedicou-lhe, por missivas papais, uma encíclica e uma carta apostólica laudatórias.²⁴ De encontro a isso, Alberto Cousté (1996, p. 202) é um dos que advertem quanto à “polissemia ainda indecifrada” a brotar d' *A Divina Comédia* tal qual manancial enigmático. Nesse aspecto, de modo incisivo, Bloom (2001) sinaliza ir ao encontro de Cousté. Porém, enquanto aquele parece lacônico, este se mostra suficientemente explícito:

Para além de sua fachada ortodoxa, a *Comédia* denuncia a cultura e a excepcional intuição de um homem cujo pensamento estava acima de qualquer dogmática: os elementos pitagóricos, islâmicos, persas, cátaros e do gnosticismo alexandrino que aparecem em toda parte da obra [...] deixam supor uma profunda preparação esotérica, e até iniciática, que ilumina de maneira

²² Lewis (2002, p. 78-79) precisa que Dante, entre 1292 e 1294, estudou Teologia pela *Summa Theologiae*, de Tomás de Aquino, com os Dominicanos, em Santa Maria Novella, texto que “fornece a estrutura doutrinária básica da *Comédia*” e, com os Franciscanos, em Santa Croce, dedicou-se à mística, especialmente, pela *Itinerarium mentis in Deum*, de Boaventura de Bagnoregio, escrito que forneceu o “ímpeto místico da *Comédia*”.

²³ “Il più grande poeta del cattolicesimo.”

²⁴ Tratam-se de *In Praeclara Summorum* (1921), de Bento XV, e *Altissimi Cantus* (1965), de Paulo VI, esta publicada quando do sétimo centenário de nascimento de Dante, aquela na ocasião do sexto centenário da morte do poeta.

especial a estrutura da obra e as intenções do autor. (COUSTÉ, 1996, p. 202)

Além do amálgama religioso acima referido, em nada diminui os louros de Alighieri acrescentar que ele emprega em sua *A Divina Comédia* elementos de várias outras obras predecessoras. Sob o crivo crítico de Dante, a Bíblia, um dos inúmeros livros com quem *A Divina Comédia* dialoga, faz-se presente desde as primeiras linhas. Em outras palavras, pode-se dizer que o “testamento poético” de Alighieri – assim o nomeia Santridián (1997, p. 170) – abriga em si os outros dois Testamentos. Iniciando pelo Inferno, “uma descida ininterrupta às profundezas da depravação humana” (LEWIS, 2002, p. 152), por meio da tradução de Xavier Pinheiro para a Língua Portuguesa, principia Dante (2011, Inf. I,1):

Da nossa vida em meio da jornada
Achei-me numa selva tenebrosa.
Tendo perdido a verdadeira estrada.

Sobre esse terceto, infere-se que a viagem do Dante personagem²⁵ é feita aos 35 anos, faixa etária tida como meia-idade nos tempos do escritor e chamada por ele na sua obra *Convívio* (XXIII,9) de “ponto alto” da vida, comparável ao meio de um arco. Vale notar que o nome do protagonista é citado apenas no verso 55 do canto XXX do Purgatório. Lewis (2002, p. 118) escreve que, n’*A Divina Comédia*, Dante narra a história de sua própria vida – buscas, encontros e definições –, classificando o livro como “poesia da autobiografia de Dante”. Além disso, comentadores como Giuseppe Vandelli, no rodapé de uma edição d’*A Divina Comedia* de 1946 sob a supervisão da Società Dantesca Italiana, vê aqui uma referência indireta ao *Livro dos Salmos* (90,10), quando este poetiza:

²⁵ Poder-se-ia falar aqui em autorreferencialidade, ou seja, conforme Cândido (1998, p. 20), quando o autor reporta-se a uma outra obra também de sua autoria – Dante Alighieri citando Dante Alighieri – ainda que, como pondera Bagliani (2002, p. 553-554), tal ideia não se encontre originalmente em Dante, remetendo à *Retórica* (II,12-14) de Aristóteles e esta aos pitagóricos.

Setenta anos é o tempo da nossa vida,
oitenta anos, se ela for vigorosa;
e a maior parte deles é fadiga e mesquinhez,
pois passam depressa, e nós voamos.

Outros, como Xavier Pinheiro (ALIGHIERI, 1970, p.12), relacionam o terceto dantesco também a uma passagem de *Isaías* (38,10), que parece devidamente cabível ao contexto do Inferno d'*A Divina Comédia*:

Disse eu: No meio dos meus dias me vou.
Para o resto dos meus anos
ficarei postado às portas do inferno.

Entretanto, nos círculos do inferno, as referências mais recorrentes e diretas são advindas da *Eneida* – conforme Lewis (2002, p. 25), “poema que Dante mais admirava” –, de Públio Virgílio Maro, que, para Dante, é um dos célebres ocupantes do panteão da poesia.²⁶ Além de transformar o poeta latino em personagem de grande vulto, guia nos caminhos mais obscuros do além – a saber: inferno e purgatório – e honrado mesmo no inferno – recorde-se que Virgílio habita o nobre castelo reservado a personalidades da antiguidade clássica, situado no limbo, livre de quaisquer torturas (ALIGHIERI, 2011, Inf. IV) –, Dante faz constar várias alusões à *Eneida* n'*A Divina Comédia*. Em uma delas, *sui generis*, em apenas um terceto, ao dirigir-se a seu guia, Dante consegue fundir o Virgílio autor da *Eneida* ao Virgílio personagem da *A Divina Comédia* justamente pelo inferno retratado em ambas as obras. É fala do florentino ao latino:

²⁶ Do verso 79 ao 87, Dante registra sua profunda admiração por Virgílio, sentimento cultivado não apenas pelo florentino, mas também pelos conterrâneos deste. Chaves Junior (2009, p. 214) comenta que, após a morte de Virgílio, chegou-se a erigir um altar em sua honra. Eliade (2011, p. 318) classifica Virgílio como um dos *inspiradores da teologia da literatura*. Bloom (2001, p. 500) nomeia Virgílio como “[...] o grande elo entre a poesia helenística (Calímaco) e a tradição européia (Dante, Tasso, Spenser, Milton).”

Que o pai de Sívio [Enéas] fora, referiste,
 Corruptível ainda, até o Inferno
 Sem perder o que em corpo humano existe.
 (ALIGHIERI, 2011, Inf. II,5)

Há também citações quase literais da *Eneida*, porém vertidas da língua latina para o toscano utilizado por Dante. Uma delas encontra-se na passagem em que Virgílio procura dar bom ânimo a Dante, este assustado diante do teor das inscrições que vê gravadas no portal do inferno. Assim,

Aqui deixar convém toda a suspeita;
 Todo o ignóbil sentir seja proscrito.
 (ALIGHIERI, 2011, Inf. III, 5)

dito pelo guia de Dante, retoma e é tradução literal – com exceção do vocativo – de: “Nunc animis opus, Eneia, nunc pectore firmo” (VERGILIUS, VI, 261), externado pela guia de Enéias, Sibila, no limiar da *Domus Ditis*, a morada dos mortos.

Com isso, não se pretende afirmar a existência de igualdade entre a concepção de inferno de Dante e a de Virgílio, culturalmente diferentes entre si, como bem distingue Minois (1997, p. 61): “Mas esse inferno popular [o de Virgílio] não é ainda a imagem do inferno total [o de Dante], porque lhe falta a eternidade que o cristianismo acrescentará para dar origem ao sofrimento absoluto”. O que se busca aqui destacar é a correspondência entre ambas as noções.

Porém, em se tratando de narrativas sobre viagens literárias à morada dos mortos, também a *Eneida* não se constitui como obra inaugural. O tema é abordado, por exemplo, na *Odisséia* ou, muitos séculos antes, na epopéia médio-oriental de título *Gilgamesh*, cuja transcrição tomou forma em cerca de 2000 a.C.²⁷ A propósito, nas palavras de Perrone-Moisés (2000, p. 283), “o grande escritor é sempre um grande leitor. Sem Homero

²⁷ Na espécie de mosaico literário que é a obra, reporte-se especificamente ao poema sumério *Gilgamesh, Enkidu e o Mundo Inferior*, acrescentado ao *corpus* assírio, constante na denominada Tábua XII (SANDARS, 2001, p. 51).

não haveria Virgílio, sem Virgílio não haveria Dante, sem Dante... etc.” Tal fato, no entanto, não desqualifica o labor virgiliano cuja pujança inovadora Auerbach (2012, p. 12, tradução nossa) descreve como tanto poética quanto profética, acrescentando:

[...] em muitos sentidos, Virgílio é importante e inovador à poesia europeia em geral e para a Europa futura: ele foi o mitólogo da mais compacta forma política desta; deu forma sintética às escatologias romanas e helenísticas e foi o primeiro poeta do amor sentimental. Único da civilização da sua época, ele superou a estranheza ao destino herdado da tarda filosofia grega e viu a unidade apriorística da figura humana na sua sorte.²⁸

Entre o antigo e o novo, o crítico também assinala como valoroso em Dante o próprio fato do reportar-se sabiamente a obras precedentes. Dante lê o passado, retoma o antigo, mas não estagna diante deles; Alighieri recicla e inova o que o antecede:

Também os poetas precedentes liam autores clássicos, e também para Dante a questão primeira era uma busca de forma interna, que ele já possuía em alto grau quando encontrou sua confirmação e modelo na poesia de Virgílio e de outros. Mas Dante renova a poética e a retórica dos antigos de maneira mais completa do que qualquer poeta antes dele, com meios bem diferentes

²⁸ “In molti sensi dunque Virgilio è importante e innovatore per la poesia europea e in generale per l’Europa futura: egli fu il mitologo della sua piú compatta forma politica, diede forma sintetica alle escatologie romane ed ellenistiche e fu il primo poeta dell’amore sentimentale. Unico della civiltà della sua epoca, egli superò l’estraneità al destino che era della tarda filosofia greca, e vide l’unità aprioristica della figura umana nella sua sorte.”

daqueles antigos, é claro. (AUERBACH, 2012, p. 49, tradução nossa)²⁹

Vale perceber que, apesar de tal simbiose literária constituir-se como antiga prática, o fenômeno do diálogo entre textos tem perdurado e se destacado na atualidade.³⁰ A esse respeito, rememore-se a expressão de Paul Valéry (1941, p. 19), de que “o leão é feito de ovelha assimilada”, a imagem de Gérard Genette (1982), do texto como palimpsesto, e a noção dada por Julia Kristeva (1974, p. 64, grifos da autora), exegeta de Mikhail Bakhtin, que se tornou clássica:

[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, insta-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelos menos como *dupla*.

Atendo-se às obras até aqui em destaque, nem Virgílio nem Dante foram os primeiros a fazer uso de intertextos, pois a intertextualidade parece fio contínuo de um novelo sem fim. Em seu ensaio sobre plágio, psicanálise e pensamento, Michel Schineider (1990, p. 63) desacredita da existência de *proto-textos*: “O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha

²⁹ “Anche i poeti precedenti leggevano autori classici, e anche per Dante la cosa primaria era una ricerca di forma interna, che egli possedeva già in alto grado quando ne trovò la conferma e il modello nella poesia di Virgilio e degli altri. Ma egli rinnova la poética e la retórica degli antichi com piú efficacia e compiutezza che qualsiasi poeta prima di lui, naturalmente con mezzi bem diversi da quelli antichi.”

³⁰ O verbete *Intertextualidade*, citado a seguir, contido no *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, é um dos artigos que registra maior número de acesso dos internautas a essa obra. (WALTY, 2012, [s.p.])

existido. A literatura é sempre de segundo grau, não em relação à vida ou à realidade social de que ela seria *mimesis* (Auerbach), mas em relação a ela mesma [...]”. Stam (1981, p. 128) parece comungar dessas noções ao afirmar que “O artista não cria *ex nihilo* a partir de sua genialidade pessoal, o que ele faz é efetivar a estruturação de códigos pré-existentes em um sistema textual.”

Indo além, Roland Barthes toma a inexistência de textos primevos no sentido de significação única para a escritura, impactando a ideia de autoria. Ele define tal noção como “atividade contrateológica” (BARTHES, 2004, p. 63), ou seja, quando se dá o inverso da sacralidade textual:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

Ressalte-se que o intertexto pode estar contido em gêneros diversos como epígrafes, paráfrases, citações diretas, pastiches, paródias e, como assinala Ivete Walty (2012, [s.p.]), até mesmo na tradução, tida como recriação de um texto para outra língua. Esclareça-se também que, apesar de se ter abordado até aqui a intertextualidade como sinônimo de ordem significativa pelo meio verbal-escrito, esse recurso ultrapassa em muito tal acepção, pois, em *lato sensu*, atinge o signo linguístico como um todo. Bakhtin (1981, p. 211) chama a atenção sobre tal aspecto:

Lembremos [...] que, numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas [relações dialógicas] são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *sígnica*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de

outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalingüística.

Para essa visão global do fenômeno, pode-se também adotar a medida de Ivete Walty (2012, [s.p.]), ao chamar de texto tudo o que contenha o discurso intertextual:

Filmes que retomam filmes, quadros que dialogam com outros, propagandas que se utilizam do discurso artístico, poemas escritos com versos alheios, romances que se apropriam de formas musicais, tudo isso são textos em diálogo com outros textos: intertextualidade.

Servindo-nos de uma definição conceitualmente precisa, porém em linguagem mais ao gosto artístico da literatura, citem-se os apontamentos de Salma Ferraz (2011, p. 22):

Um texto seduz outro texto, um texto namora outro texto, corteja diversos textos ao mesmo tempo, casa-se com um, divorcia-se, casa-se com outros. Por vezes, em paralelo, mantém uma certa clandestinidade afetiva. Outras, casa-se com vários; é bigamo, trígamo, polígamo. Escrituras que se atraem e que geram novas escrituras, não são mais as mesmas, mas outras, com a marca da primeira. Bordas de textos que se tocam, acariciam-se e se reproduzem infinitamente.

Entretanto, nem sempre o processo de superposição artística mostra-se acontecer de forma passiva ou até mesmo lúdica. Versando sobre tal aspecto, em *A Angústia da Influência*, Harold Bloom trata a respeito da “variedade de melancolia” ou “princípio de angústia” (2002, p. 57) despertada mesmo em grandes nomes da poesia de língua inglesa do século XX – como Wordsworth, Keats, Shelley, Tennyson, Stevens, Whitman e Yeats – diante do engenho e abrangência de seus precursores:

Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Mas nada se obtém a troco de nada, e a

apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo? (2002, p. 55)

A angústia, para Bloom (2002, p. 105, grifos do autor), não está precisamente no afã de encontrar e realiza algo que não se tenha escrito, mas antes na aflição em não se conseguir dizer o novo, de se estar sempre submerso ou inundado pelo velho:

A angústia da influência é uma angústia em expectativa de *ser inundado*. [...]. O efebo que receia seus precursores como deve recear uma inundação toma uma parte vital por um todo, sendo o todo tudo que constitui sua angústia criativa, o espectral agente bloqueador em qualquer poeta. Mas dificilmente se deve evitar essa metonímia: todo bom leitor *deseja* afogar-se como se deve, mas se o poeta se afoga, torna-se *apenas um leitor*.

Num trocadilho com a Teologia, a influência se parece com o famigerado pecado original, do qual se supõe que homem algum possa passar incólume. Para escapar dessa condição angustiante, o literato precisa tomar a produção de seus precedentes fortes como provocação impulsionadora para se chegar à grandeza, noção expressa em obra posterior de Bloom (2001, p. 16), em intertextualidade com a anterior – eis aqui um exemplo prático de intertexto.

2.3 NOVAS COMÉDIAS PARA NOVOS TEMPOS: PARÓDIA DA CAPA AO MIOLO

O ato de ler um romance por fruição, ao menos em grande parte das vezes, inicia-se pela capa do livro. Digam-no as casas editoriais cujos produtos ganham invólucro sobre o qual se debruçaram profissionais do *design* e do *marketing*: estes, em nome do vendável e lucrativo; aqueles, representantes do interessante aos olhos. Ao discorrer sobre princípios do alfabetismo visual, ou seja, a educação para a leitura das artes colhidas pelos olhos, a *designer* Donis Dondis (1999, p. 3-4)

expressa a concentração de significados que algo aparentemente simples como a capa de um livro pode conter:

O modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade, desde o puramente funcional até os mais elevados domínios da expressão artística. É um corpo de dados constituído de partes, um grupo de unidades determinadas por outras unidades, cujo significado, em conjunto, é uma função do significado das partes.

Nesse aspecto semiológico, a edição de lançamento d'*A Divina Paródia*, pela Editora Globo, em 2002,³¹ dá mostras de bem cumprir o propósito de instigar pela capa, retratando uma fatia de torta a pairar sobre nuvens celestes, imagem irreal e, a princípio, ilógica.

Aplicando-se a tal representação aspectos da sintaxe da linguagem visual, pode-se perceber que a variação tonal em azul dada às nuvens confere dimensionalidade ao desenho, enquanto a fatia de torta em perspectiva cria tridimensionalidade e, com esta, a sensação de se estar vendo algo real, numa espécie de “ilusão convincente da realidade”, expressão cunhada por Dondis (1999, p. 63). Nesse aspecto, a arte visual mostra-se bem próxima à arte escrita, pois a literatura também possui artifícios próprios para levar seu receptor à sensação de *realidade irreal* simultânea à leitura.

³¹ Em 2010 aconteceu o relançamento da obra, desta feita, pela editora portuguesa Vercial e em formato digital. A capa da nova edição adotou uma imagem outra, sem o recurso da primeira sobre a qual se discorre a seguir.

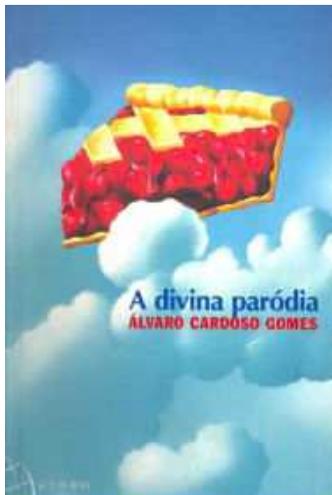


Imagem 1 - Capa d'*A Divina Paródia*

É este apenas o primeiro dos inúmeros e engenhosos códigos que o romance de Álvaro Cardoso Gomes oferece para decodificação a quem aceite o desafio de seu escrito. Entretanto, para uma compreensão mais plena do encontrado no livro, as circunstâncias da obra mostram requerer certa disposição intelectual, ou melhor, a variedade de receptor que Umberto Eco (1985, p. 56) chama teoricamente de “leitor-modelo”, por definição, “[...] uma espécie de tipo ideal, que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. De outro modo, por via ficcional, e antes de Eco, Machado de Assis trata da questão do receptor supostamente ideal em *Esaú e Jacó*, pondo na fala do narrador deste romance a descrição de um tipo de leitor que parece bem se enquadrar nas exigências do fruidor de obras como *A Divina Paródia*: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida” (ASSIS, 1962, p. 1019). Em outras palavras, Machado chama atenção à

necessidade de aguçada percepção crítica para investigar e decifrar aquilo que o texto oculta em suas entrelinhas.³²

Dito de modo mais específico, a decifração d'*A Divina Paródia* depende do conhecimento, por parte de seu leitor, da tradição cultural ocidental, já que, como sustenta Linda Hutcheon (1989, p. 48, destaque da autora), “O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no *vai-vém* intertextual”. Com abordagem que remete à Semiologia, João Adolfo Hansen (2006, p. 58) escreve que o tropo, ou seja, a transposição semântica de um signo presente para um ausente, como acontece na intertextualidade, e o efeito figurado deste são posicionais, determináveis numa prática. Em suma, para um leitor que não conhece o referente, ou seja, o segundo contexto, a história pode fazer sentido, mas é como se faltasse algum ingrediente envolvendo o sabor final da receita.

Refletindo sobre a imagem acima, chega-se à expressão inglesa *pie in the sky*, literalmente *torta no céu*, empregada hoje, na língua de Shakespeare, para conotar improbabilidade ou mesmo impossibilidade. Tal idiomatismo remonta à canção *The Preacher and the Slave* – literalmente ‘O Pregador e o Escravo’ – , composta em 1911 por Joe Hill. A música constitui-se como uma releitura do hino religioso do Exército da Salvação, intitulado *In the Sweet by and by* – ‘Docemente em breve’ –, de 1868, cujo tema central é a esperança de uma vida plena e tranquila ao lado do Criador, ainda que se conheça o sofrimento no plano terreno:

Há uma terra que é mais clara que o dia,
E com fé nós podemos vê-la à distância;
Pois o Pai nos espera do outro lado
E lá prepara nossa casa.

(Refrão)
Docemente, em breve,
Nós nos encontraremos naquela bela costa;
Docemente, em breve,
Nós nos encontraremos naquela bela costa.

³² Bloom (2001, p. 57) especifica que Dante – influência maior para Gomes n'*A Divina Paródia* –, por seu “universalismo elitista”, não é para o que chama o crítico de “leitor comum”.

Nós cantaremos naquela bela costa
 As canções melodiosas dos abençoados;
 E nossos espíritos não mais sofrerão,
 Nem um suspiro, pela benção do descanso.

(Refrão)

Docemente, em breve,
 Nós nos encontraremos naquela bela costa;
 Docemente, em breve,
 Nós nos encontraremos naquela bela costa.

(BENNETT, 2008, p. 829, tradução nossa)³³

A versão de Hill, *The Preacher and the Slave*, caricaturiza a noção de *In the Sweet by and by* ao colocar em evidência a penúria da vida física, agravada pela exploração religiosa, e sugerir a impossibilidade da parusia, isto é, o Reino dos Céus em toda a sua plenitude (BLANK, 2003, p. 39).

Pregadores cabeludos saem todas as noites,
 Tentam lhe dizer o que é certo ou errado;
 Mas quando perguntados sobre o que há
 para comer
 Eles responderão, com vozes doces:

(Refrão)

Você comerá, finalmente,
 Naquela terra gloriosa acima do céu;
 Trabalhe e ore, viva de feno,
 Você terá torta no céu quando morrer.

O Exército da Fome toca,
 Canta, aplaude e reza

³³ “1. There's a land that is fairer than day,/ And by faith we can see it afar;/ For the Father waits over the way/ To prepare us a dwelling place there. (*Chorus*) In the sweet by and by,/ We shall meet on that beautiful shore;/ In the sweet by and by,/ We shall meet on that beautiful shore. 2. We shall sing on that beautiful shore/ The melodious songs of the blessed;/ And our spirits shall sorrow no more,/ Not a sigh for the blessing of rest.”

Até pegar todo o seu dinheiro
Então, quando você está quebrado, eles
dizem:

(Refrão)

Você comerá, finalmente,
Naquela terra gloriosa acima do céu;
Trabalhe e ore, viva de feno,

Você terá torta no céu quando morrer.

(PIE, [s.l.:s.d.] tradução e grifo nosso)³⁴

O ponto de maior relevância nestas linhas está em destacar a instigante relação de troca que o romance de Gomes estabelece antes mesmo de constituir-se como obra da cultura escrita. Assim sendo, *A Divina Paródia* conecta-se com algo além de si via matéria signíca, mesmo sendo a capa a única ilustração desse livro. Considerando-se as formulações expressas por Bakhtin (1981, p. 221-222), pode-se enquadrar o ângulo dialógico da segunda música para com a primeira como sendo paródia, um dos recursos mais caros ao contemporâneo, quando

A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. [...] aqui as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em posição hostil. Por isso a deliberada

³⁴ “1. Long-haired preachers come out every night,/ Try to tell you what's wrong and what's right;/ But when asked how 'bout something to eat/ They will answer with voices so sweet: (Chorus) You will eat, bye and bye,/ In that glorious land above the sky;/ Work and pray, live on hay,/ You'll get pie in the sky when you die. 2. The starvation army they play,/ They sing and they clap and they pray/ 'Till they get all your coin on the drum/ Then they'll tell you when you're on the bum: (Chorus) You will eat, bye and bye,/ In that glorious land above the sky;/ Work and pray, live on hay,/ You'll get pie in the sky when you die.”

perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa.

Conforme as conceituações de Kristeva (1974, p. 72), a paródia é uma categoria de palavras ou outros recursos comunicativos ambivalentes pela junção de dois sistemas de signos no qual o segundo é relativizado. Em outras palavras, pode-se falar da apropriação não dissimulada do discurso de outrem, porém com introdução de significado diverso do estabelecido pelo autor anterior, como o que ocorre nas músicas acima. Mas o conceito de paródia não é relevante apenas para entender-se a capa d'*A Divina Paródia*. Esse é apenas o primeiro indício do gênero que percorre, do início ao fim, a obra em questão.

Outro aspecto destacável no romance, certamente pensado antes da capa, tem lugar no título, ou seja, *A Divina Paródia* se autodefine uma grande paródia d'*A Divina Comédia*. Sem oposição, pode-se dizer que a mensagem contida no desenho da capa, levando-se em consideração o gênero do livro, completa-se no título, ou melhor, o icônico plenifica-se no frásico. Com isso, o autor do romance faz mais do que afirmar a existência do diálogo estabelecido com Dante e transformado em paródia, confessa-a abertamente, mas, ao que parece, sem sentir a angústia gerada por tal influência.

Surgida originalmente na Grécia como manifestação popular cíclica de canto e dança ritual dionisiaca (CEIA, 2013, [s.p.]), a comédia migrou para as artes cênicas e desta para a literatura ficcional escrita distinguindo-se da tragédia por conter um início conflituoso que resulta num desenlace positivo, além de acento crítico, sobretudo satírico (BARBUDO, 2013, [s.p.]) – concepção análoga a de Dante, o que pode ser atestado na carta do poeta a Can Grande (DANTE, 1993, p. 1183). Bem diferente parece ser a noção da contemporaneidade, que, de certo modo, vincula a comédia diretamente ao humor, tendo esta ligação com a atividade crítica ou não (CASTRO, 2013, [s.p.]). O termo, no contexto de Gomes, parece contemplar dois significados bastante próprios: a referência a Dante e o humor crítico.

Todavia, num outro nível, há referências que, mesmo habitando o escrito advindo do inconsciente do autor, acabam por enriquecer ainda mais a composição, como uma bem-

aventurada armadilha inescapável. Sobre esses dois níveis textuais indica Stam (1981, p. 29), ao formular seu próprio conceito de paródia:

[...] a paródia procura chamar nossa atenção apenas para a intertextualidade de todos os textos artísticos, textos esses construídos de tecidos de fórmulas anônimas e variações dessas fórmulas. São citações conscientes, e até mesmo inconscientes, de outros textos. São fusões e inversões de citações. Os códigos de linguagem antecedem o texto e o informam através de um processo de disseminação sutil e dispersivo e, em menos escala, através da imitação consciente. As fontes de informação não possuem uma forma perfeitamente identificável.

Reporte-se também a Affonso Romano Sant'Anna em *Paródia, Paráfrase e Cia.* que, apesar de ser um livro bastante introdutório ao estudo das relações intertextuais, reserva, num trecho específico, um interessante sentido teológico no tratamento do gênero paródico:

[...] a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética e misticamente a paródia só poderia estar do lado demoníaco e do inferno. Marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste. Instaura o conflito. Mais ainda: é um trabalho humano, um esforço de condenados pensando o discurso celestial paterno. E vejam só que não estou tresvariando sozinho. O místico Jacob Boehme considerava a linguagem de Adão como a linguagem sem pecado. Essa seria a linguagem sem mancha, sem temporalidade, celestial. Por isso acho que a paródia é a linguagem pecaminosa. Ela lembra o homem de sua temporalidade, coloca seus pés no chão, contrapõe a comédia ao sublime. (1998, p. 33)

Da intertextualidade evidente, a folha de rosto d'A *Divina Paródia* também guarda dados dignos de nota, revelando o nome completo da obra, apesar do título constante na capa mostrar-se suficiente a si mesmo, sem exigir complementação: *A divina Paródia (ou a vida e as grandes aventuras do herói bastardo Diogo Cão pelos quatro cantos do mundo e do que lhe sucedeu nessas andanças)*.³⁵ Esse considerável aumento joga com a dignidade dos títulos característicos da era clássica e do século XVIII, chamados por Genette (2009, p. 68 e 85) de “títulos-sumário” ou “títulos narrativos” pela descrição extensiva que encerram.³⁶

Seguindo ainda o teórico, o título interno de Gomes possui traços portadores do tipo temático que Genette (2009, p. 83) classifica como “misto”, ou seja, quando rema (forma, no sentido de gênero – o livro é: *Paródia*) e tema (conteúdo do livro – o livro fala de: *a vida e as grandes aventuras do herói bastardo Diogo Cão pelos quatro cantos do mundo e do que lhe sucedeu nessas andanças*) trabalham juntos, ratificando-se, assim, o efeito clássico, apesar de declaradamente parodístico. Como se pode perceber, trata-se de um título que evoca, chama, lembra outra obra, classificável dentro do que Bakhtin (1981, p. 211) define como “discurso bivocal”, ou seja, um discurso orientado para um discurso outro ou de um outro.

Isso posto, se for adequado afirmar que o entendimento da história de um livro independe da leitura e compreensão de sua parte externa unitiva e protetora, mesmo quando esta se mostra

³⁵ Além da folha de rosto (p. 3), há o registro do título por completo na ficha bibliográfica (p. 4).

³⁶ Genette (2009, p. 69) cita vários exemplos de longos títulos, como *Robinson Crusoe*, que originalmente se chama *A vida e as Estranhas Aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinheiro, que viveu vinte e oito anos sozinho em uma ilha deserta da costa da América, perto da embocadura do grande rio Orinoco, depois de ter sido lançado à praia por um naufrágio onde todos morreram menos ele. Com uma narração da maneira pela qual ele foi também tão estranhamente solto por piratas*, o que é atestado pela primeira edição da obra de DeFoe, em 1719 (Disponível em: <<http://www.pierre-marteau.com/editions/1719-robinson-crusoe.html>>. Acesso em: 20 jan. 2013).

veículo de uma imagética significativa ao texto, parece razoável ressaltar que, quando a capa é bem pensada como na primeira edição d'*A Divina Paródia*, sua decodificação guarda um caminho a mais nas vias de acesso à compreensão estrita da obra.

3 FAÇAM-SE AS TREVAS: O INFERNO NA INTERTEXTUALIDADE DAS DIFERENÇAS

O inferno não é mais do que um romance de horror e de abominações capazes de fazer recuar o astro que nos ilumina.

D. Louis

Dos tempos de Dante à contemporaneidade, além da vasta produção crítica surgida a respeito d'*A Divina Comédia*, como citado anteriormente, inúmeras e de gêneros variados têm sido as obras literárias que, inspiradas ou em diálogo com *A Divina Comédia*, retratam os *postremos* (céu, purgatório e inferno),³⁷ de modo especial o inferno, quando não somente ele. Tal constatação parece confirmar a sentença que Hansen (2006, p. 130) atribui a Ezra Pound ao dizer que “humanamente é muito mais fácil imaginar um Inferno que um Paraíso”, além da apreciação de Giovanni Papini (1954, p. 265, tradução nossa) ao comentar que “O pecado e o delito se prestam muito mais do que os seus contrários a instigar a fantasia dos leitores e sobretudo [...] para perscrutar nas profundezas mais obscuras e inquietantes da alma humana.”³⁸

É digno de nota o fato de que o destaque ou interesse dado ao inferno não se restringe à Literatura. Acontece fenômeno análogo no campo teológico, conforme indica Galvão (2000, p. 184): “[...] na maioria das obras teológicas há

³⁷ No gênero infantojuvenil, por exemplo, destaque-se a *A Divina Comédia* da coleção Clássicos da Literatura Disney - volume 13, lançada e republicada no Brasil diversas vezes (última em 2010) pela Ed. Abril; o recente álbum *A Divina Comédia em Quadrinhos*, adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol, publicado pela Ed. Peirópolis (2011); e *A Divina Comédia de Dante*, versão do designer americano Seymour Chwast baseado na vida e obra de Alighieri, pelo selo Quadrinhos na Cia. da Companhia das Letras (2011).

³⁸ “Il peccato e il delitto si prestano molto più dei loro contrari a eccitare la fantasia dei lettori e soprattutto [...] a scrutare nelle profondità più oscure e inquietanti dell’anima umana.”

descrições mais detalhadas, por incrível que pareça, do inferno que do céu.” Em suma, o Inferno pode ou pôde causar receio, mas tem atraído mais atenções do que o próprio Céu. Nesse ponto, citem-se as palavras de Ronald Blank (2003, p. 39), perito em escatologia:

Frente às questões sobre o que será aquela possibilidade sombria, chamada inferno, em geral, as pessoas parecem ter respostas muito claras. O imaginário religioso descreveu aquela possibilidade com exatidão e ricos detalhes. Quando, porém se trata de céu, as descrições, em geral, permanecem sem cor e o imaginário religioso fica muito vazio.

Porém, quando a Teologia silencia, a Literatura encontra modo de exprimir o que vai dentro do “homem humano” – na expressão cunhada por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: veredas* (2006, p. 608) –, que porta noções nem sempre lógicas ou racionais como procura aquela ciência do dizer a fé, o que se exemplificará no descritos a seguir.

3.1 QUANDO CÍRCULOS VIRAM JORNADA

O inferno construído com palavras pelo docente, crítico literário, ensaísta e romancista brasileiro de Batatais (SP) Álvaro Cardoso Gomes³⁹ acontece não mais em círculos concêntricos, fórmula dantesca consagrada, e sim, de modo singular, nos movimentos da denominada *Primeira Jornada: O Sagrado Pulmão de Jesus*, seção que abre *A Divina Paródia*, sobre a qual convém tecer algumas considerações de ordem estrutural.

Os capítulos que compõem tal unidade são relativamente curtos, facilitando, se necessário, a pausa e sucessiva retomada da leitura, ainda que, devido ao teor do relato, o fruidor da obra possa se sentir induzido a não interromper o que lê, tamanho o

³⁹ A produção do autor é considerável, com cerca de 16 títulos entre ficção curta e poesia, 33 livros infantojuvenis, cinco infantis e 21 acadêmicos.

tom instigante da história. Cada um dos capítulos é precedido de uma espécie de sinopse, tal e qual as edições tradicionais do principal livro parodiado, *A Divina Comédia*. Sobre o capítulo VI, por exemplo, o leitor da obra de Gomes é assim informado: “Do que sucedeu a nosso herói entre as oito mil, oitocentas e sessenta e nove paredes do Sagrado Pulmão de Jesus: as palavras escritas no umbral, os segredos do labirinto e a entrevista com o padre Hissope, o reitor” (GOMES, 2002, p. 53).

O texto de Gomes possui vocabulário que alterna entre o rebuscado – aluibrados, pruridos, quejanda, incongruente, galimatias, arguto, franquisque – e o vulgar, alcançando o obsceno – cagando, cu, enrabado, piroca, punheteiro, puta, enrabar –, e, assim, estabelece relação entre o caráter profano e herético da obra. A narrativa é rápida, ágil e consegue prender o leitor aos acontecimentos que o escrito vai (re)construindo. A história desenvolve-se num espaço textual que nem sempre encontra equivalência material, porém constituído por regras próprias que denotam coerência interna. Os fatos encadeiam-se numa sucessão de imagens que extrapolam o senso comum, por vezes aparentando características oníricas, como a aqui transcrita:

[...] imagens incongruentes invadiram-me a mente, como se eu fosse Diogo Cão e, então, minha mão era sugada, em seguida, o punho, o braço e o antebraço [...], depois, vieram meu torso, o outro braço, as pernas e os pés, e escorreguei até que o túnel se tornou mais amplo, mergulhei num líquido turvo e quente, de cor avermelhada, mas, ao contrário do que pensava, em vez de me afogar, fiquei boiando, a cabeça quase encostada aos pés, e via que uma espécie de mangueira flexível, como a de um astronauta, se colara a meu umbigo, e eu sentia correr por ela alguma coisa que me matava a fome, a sede, e gritei: Talida! nada me respondeu, mas não me senti só, nem me senti mal, pelo contrário, era gostoso ficar ali flutuando, flutuando, de olhos fechados, como dentro de uma grande bolha, sem pensar em nada, como se fosse um peixe

boiando entre corais e soltando bolhas pela boca... (GOMES, 2002, p. 111)

Tal citação assinala também outras questões de estilística, como o que Hutcheon (1998, p. 163) nomeia de “deslocamentos da narrativa”, isto é, quando a história é contada ora por um narrador em primeira pessoa, ora em terceira, causando interferência. Quanto a esse aspecto, o próprio narrador adverte no começo do texto:

[...] nos casos em que Diogo Cão sofrer um processo de expansão psíquica e tiver a vida bastante perturbada pelos fantasmas da mente, por causa dessa minha limitação, deixarei que ele se manifeste moto-próprio, revelando, independente de minha vontade (e responsabilidade), o que vai no escaninho de sua alma. (GOMES, 2002, p. 29)

Em tais situações, o narrador passa a ser autodiegético, conforme a terminologia utilizada por Reis e Lopes (1988, p. 118) para designar uma narração em primeira pessoa, na qual quem relata os acontecimentos é o personagem principal da história. A maior parte da narração, no entanto, é feita por um narrador heterodiegético, ou seja, aquele que relata, à distância, um acontecimento sobre o qual tudo sabe, porém, do qual não participou (1988, p. 77), como parece nítido na seguinte passagem:

Entre os internos do Sagrado Pulmão de Jesus havia, em meio a todos, um que chamava bastante atenção, especialmente por seu comportamento na sala de aula. Era o Filho do Conde de Salvaterra que, muito cioso de seu saber, só de experiência feito e, mesmo de sua verve, costumava desafiar os mestres com perguntas incômodas e uma peculiar risadinha sardônica. (GOMES, 2002, p. 83)

Não obstante tais alternações, outra presença narrativa pode ser observada: o narrador homodiegético. Tal entidade

apresenta-se como veiculador de informações originárias de sua própria experiência como personagem coadjuvante ou figurativo na história (1988, p. 79), o que fica implícito em comentários ao longo do texto, bem como no início deste, em que se estabelece uma proximidade entre narrador e narrado, bem como narrador e leitor:

Começo esta narrativa por dizer que meu herói se chama Diogo e que a tarefa de lhe relatar a vida seria bastante simplificada, caso ele houvesse tido uma infância semelhante à do comum das crianças. A maior dificuldade que enfrentei, quando pensei em lhe contar a história, foi o fato de que até a adolescência, ele viveu na mais completa ignorância das coisas [...]. (GOMES, 2002, p.27)

A participação nos acontecimentos, ainda que como figurante, por parte do narrador, parece ficar mais evidente no capítulo em que é relatado como os padres do Sagrado Pulmão de Jesus formaram uma expedição em busca dos demônios que haviam fugido do colégio. Aqui, torna-se claro que ele não é, ao menos neste momento, onipresente:

Como temia por minha saúde mental, preferi ficar com os internos, protegido pelas sólidas paredes do Sagrado Pulmão de Jesus, de modo que o restante do relato quem o fez foi Assomo Sineta. Devidamente subornado pelos internos, desafiou o risco de excomunhão por parte do padre Hissope, que preferia que toda a história ficasse no maior sigilo, e contou como havia sido a aventura. (GOMES, 2002, p.94-95)

Tantas variações na entidade narrativa, longe de confundir o leitor, levam-no a um nível maior de identificação, ora com um personagem, ora com outro, ora com o próprio narrador, em vistas do que ocorre no cinema. A própria estrutura em capítulos curtos, ou com pontuação diferenciada, leva-nos a lembrar da linguagem cinematográfica, com sua fluidez e agilidade.

3.1.1 O Inferno como edificação

O fato de o Inferno de Gomes não estar retratado nas profundezas do planeta Terra – ao menos não no início da história – revela ou relembra ao leitor que, se o Reino das Trevas continua a situar-se junto ao magma do mundo, a Cidade do Mal tem suas filiais e funcionários em pleno trabalho sobre o orbe, a superfície terrena. O nome dado ao colégio-antro – Sagrado Pulmão de Jesus – macula comicamente o título Sagrado Coração de Jesus. Sobre este discorre Vincent Carraud, indicando até mesmo a existência de uma teologia do Coração de Jesus⁴⁰ desenvolvida sobretudo por João Eudes, este venerado como santo pelos católicos:

[...] essa metonímia, depois essa metáfora, autorizadas por um grande número de passagens da Escritura, foram utilizadas de maneiras muito diversas, que vão do sentimentalismo mais doloroso ao voluntarismo mais decidido, e da piedade mais retórica à conceptualidade mais precisa. (CARRAUD, 2004, p. 458)

Além disso, Gomes parece questionar brejeiramente, ao modo da ridicularização jansenista indicada por Carraud (2004, p. 459), sobre o valor místico atribuído a esse músculo visceral, podendo-se assim formular: se o coração de Cristo é digno de veneração, por que não o seriam os demais órgãos internos do Nazareno? Isso posto, reporte-se à visão que pressagia desditas:

Só de contemplar as janelas do Sagrado Pulmão de Jesus, que pareciam órbitas vazias, as górgonas e sátiros de pedra, de cujas bocas escancaradas saíam tufos de vegetação, os muros, por onde a hera subia, as árvores centenárias cujos galhos e folhas

⁴⁰ Andrea Tesserolo faz um aprofundamento do tema em *Theologia Cordis* (2000).

cobriam as águas de sombras, o jovem [Diogo Cão] ficou deveras impressionado. Logo à entrada, junto ao portão de ferro, havia um frontispício contendo um triângulo com um olho de vidro e uma inscrição na base, *vós que entrais deixai toda a esperança*. (GOMES, 2002, p. 53)

Mas as muitas referências dessa obra não se resumem ao ambiente agreste-sombrio e à solene advertência “Deixai, ó vós que entrais, toda a esperança!” (ALIGHIERI, 2011, Inf. III,3), esta evidentemente tomada pelo viés da “apropriação legítima”, da “imitação criativa”, que confere autenticidade à paródia (CEIA, 2012, [s.p.]). Na apresentação da escola, em meio à narração de “episódios históricos e pitorescos relativos ao estabelecimento” (GOMES, 2002, p. 54), que o bedel ou inspetor de alunos de nome Assomo Sineta concede ao neófito Diogo Cão e sua mãe disfarçada de homem, já que o colégio não admite a entrada de mulheres nem mesmo para visita, o leitor se depara com uma mescla de autores e personagens ficcionais coexistindo como figuras reais no âmbito da ficção. Como em filmes de Godard, Gomes faz o que Stam (1981 p. 58) define como “justapor personagens de diversos status ontológicos” dentro de um mesmo trabalho, ou seja, personagens de pura ficção interagem com personagens ditos históricos:

Ficara impressa na mente do jovem a menção à pedra fundamental assentada por D. Pedro II, a alunos ilustres, como os Bonifácios, o Moço e o Velho, como Raul Pompéia, que se tornaria famoso romancista, e a um incêndio que consumiria grande parte do prédio (depois totalmente reconstruído), quando a escola tinha como diretor um célebre pedagogo de nome Aristarco. (GOMES, 2002, p. 54)

Tem-se, então, o Sagrado Pulmão de Jesus como o Ateneu ressurgido das cinzas do último capítulo do romance deste mesmo nome, da pena realista de Raul Pompéia, ex-aluno secundarista do tradicional Colégio Pedro II, homem tornado personagem por Gomes. Aliás, convém levar em conta que,

segundo indica Massaud Moisés em *História da Literatura Brasileira* (1985, p. 122), *O Ateneu* parece constituir-se também como obra paródica refletida no inesgotável “sacro poema” (2011, Par., XXV,1) de Dante Alighieri:

A impressão de ser paródia, canto paralelo, da *Divina Comédia* se aguça à medida que *O Ateneu* parece encerrar a revivescência do quadro social que serviu de base para o vate florentino descrever as formas de pecado que conduzem às torturas do Inferno. [...] analogamente, o Ateneu de Aristarco é templo do saber, mas antagônico ao que edifica consciências livres e sadias. Numa palavra, antro de maligna sapiência, que a paródia exprime com gravidade irônica. O Ateneu = O Inferno.

Todavia, há ainda um detalhe em tal ponto. Se considerado o tempo da ficção, hilariamente não é Gomes que se apropria de Pompéia, mas o inverso; não é o Sagrado Pulmão de Jesus, de padre Hissope, que espelha o Ateneu, de Aristarco, e sim o contrário. Perceba-se que, se Raul Pompéia fora estudante do Sagrado Pulmão, este existira antes daquele e o inspirara, até mesmo pela referência ao incêndio.⁴¹ Voltando-se agora ao tempo do leitor, pode-se depreender que, pelo exposto, *A Divina Paródia* faz as vezes não apenas de paródia, mas de paródia da paródia, ou uma espécie de *ultraparódia*.

Constituído como edifício sede do mal, o colégio de Gomes é símile de outro prédio de larga fama literária: nas palavras do narrador, o Sagrado Pulmão de Jesus foi “concebido segundo os moldes do templo de Jerusalém” (GOMES, 2002, p. 177). Trata-se este do santuário descrito biblicamente no *Primeiro e Segundo Livro das Crônicas*, obra arquitetônica adjetivada de “Casa para o Nome de lahweh” (2Cron. 1,18), transformada no principal centro de culto judaico durante a antiguidade. Construído, incendiado, reerguido e arrasado sobre a colina

⁴¹ O incêndio do Sagrado Pulmão de Jesus é referido apenas na passagem supracitada.

nordeste (Moriá) da cidade de Jerusalém (ROLLA, 1963, p. 908), hoje resta dele apenas um muro, dito das lamentações. Quanto ao significado desse templo, comenta André Wénin (2004, p. 1697, grifos do autor):

Simbolicamente, o t. [templo] exerce uma força de atração irresistível sobre Israel. Ele é, antes de tudo, a afirmação da *presença*, no meio de seu povo, de um Deus que se deixa aproximar pelos fiéis. “O senhor está aí”, proclama Ezequiel ao final de sua visão (Ez 48,35). É também o *lugar sagrado* onde Deus manifesta sua *santidade*, e cada um participa dela, conforme seu *status* e conforme o lugar do t. a que tem acesso.

Porém, pelo caráter de paródia, o Sagrado Pulmão de Jesus subverte também a simbologia daquele templo, sendo válido reler a exposição de Wénin nestes termos: o templo implícito no Sagrado Pulmão de Jesus não atrai, mas dispersa; é afirmação da presença do maligno no mundo no qual se situa; é o mal que se deixa encontrar; lugar sagrado onde o diabo manifesta suas maquinacões, e cada um pode delas participar. Exemplifique-se com um recorte das descrições do lúgubre colégio:

Quando Assomo Sineta abriu com esforço uma das folhas da porta [de acesso ao prédio principal], um bafio a óleo de cozinha, a frituras, a roupas sujas, a fezes e urina de cabra veio de dentro. [...] Sempre seguindo Assomo Sineta, [Diogo Cão e sua mãe] chegaram a uma escada em caracol que se perdia nas trevas. [...] À esquerda, havia uma sala iluminada por milhares de velas, que se assemelhava a uma catacumba, dentro da qual os olhos curiosos de Diogo Cão distinguiram algo que lhe pareceu serem jazigos e ossários.

[...] andaram por mais corredores, por salões em que o teto, de tão baixo, tornava o ar irrespirável, cruzaram capelas, passaram junto a celas, claustros, galerias, onde as

tapeçarias, assobiando, açoitadas pelo vento, pareciam esconder corpos de fantasmas, onde a face das imagens, sob a ação da luz trêmula das lâmpadas votivas, transformava-se, lembrando a de duendes, trasgos e ogros, onde ex-votos – braços, pernas pirocas – pendiam sinistramente do forro. (GOMES, 2002, p. 54-56)

Outra passagem, do dormitório dos alunos, dá ideia da escola transformada em inferno ou do inferno transformado em escola:

Era um salão escavado na rocha bruta, tão úmido que uma espécie de bruma pairava no ambiente, dificultando ainda mais a visão. Para piorar as coisas, não existia uma única janela ou mesmo um respiradouro, de modo que o bafio dos corpos, de coisas mofadas e apodrecidas pairava em todo o espaço. A iluminação provinha somente das velas ao lado de cada enxerga e das tochas enfiadas em suportes nas paredes [...]. (GOMES, 2002, p. 66)

Os recortes acima são imagens construídas por palavras cujo conteúdo parece exigir que se revise o conceito de Sant'Anna (1998, p. 29): “[...] usando o paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco. O angelical é a unidade, o demoníaco é a divisão.” Se o mundo, de alguma forma, parece disparatado por si, n’A *Divina Comédia* mostra estar de cabeça para baixo.

O Sagrado Pulmão de Jesus também possui seu antípoda ao Santo dos Santos, local sagrado por excelência para os judeus. Situada no interior do templo de Jerusalém, essa câmara seria envolvida por uma “misteriosa obscuridade” (ROLLA, 1963, p. 912) e “muda presença” (GANCHO, 1963, p. 691), abrigo para

a Arca da Aliança, a qual conteria as Tábuas da Lei.⁴² A mera contemplação desta sala seria mortal, tamanho seu caráter sacro (Lv 16,2; 1Sm 6,19). Por sua vez, o Santíssimo do (des)educandário está contido no escritório do padre reitor, este mais que reverenciado, é adorado como um deus: “Mal adentraram o aposento, Assomo Sineta segredou-lhes de modo imperioso: ajoelhem-se! Vamos, ajoelhem-se! Eles ajoelharam-se. Não contente com isso, o bedel, que também se ajoelhara, disse: não ousem erguer o rosto!” (GOMES, 2002, p. 56).

Uma confirmação de que o escritório do reitor não é cópia pacífica do Santo dos Santos, mas sim sua subversão, que se poderia chamar de *Devassíssimo*, parece contida na inversão térmica sentida pelas três personagens – Diogo Cão, sua mãe e o bedel – ao aproximarem-se da reitoria: “Começaram a subir as escadas, e o calor foi sendo substituído pelo frio. Degraus e mais degraus sucediam-se, de modo que, apesar da friagem, os visitantes começaram a suar por todos os poros” (GOMES, 2002, p. 55). Essa característica liga-se precisamente ao Canto XXXIV do Primeiro Cântico d’*A Divina Comédia*, no qual Dante descreve a câmara de tortura mais profunda do Inferno, situada no centro da Terra, onde pontifica Lúcifer. Ao invés de se encontrar ali o fogo máximo, o calor dos calores, tem-se Lúcifer que, com suas próprias e enormes asas, agita um vento gélido que petrifica as águas do Cocito e assim congela as almas submersas no maldito rio:

À parte era chegado, onde imergida
Cada alma em gelo está (tremo escrevendo),
Bem como aresta no cristal contida.

.....

Quanto assombrei-me aquele aspecto vendo
Não inquiras, leitor: não te expressara
Com verbo humano o que encarei tremendo.

.....

Via asas duas, baixo cada frente,

⁴² Superfície pétrea sobre a qual, conforme Ex. 34,28, Deus teria gravado os dez mandamentos e entregue a Moisés.

Tão vastas, quanto em ave tal convinham:
Velas iguais não abre nau potente.

Plumas, como em morcego, elas não tinham;
De contínuo agitadas produziam
Os três gélidos ventos, que mantinham

Os frios, que o Cocito enrijeciam.

.....
(ALIGHIEIRI, 2011, Inf., XXXIV,4.8.17-18a)

O lusco-fusco do escritório deixa entrever a relíquia que, por sua vez, a sala contém: “Em meio à penumbra, algo brilhava intensamente, certamente a luz da pedra de anel do padre Hissope,⁴³ que se dizia brilhar mais que mil sóis” (GOMES, 1992, p. 57). Contudo, talvez um tanto mais velado, há no anel um símbolo de poderio em referência não à tradição cristã, como se esperaria de um sacerdote romano, mas à potência de Krishna, deidade hindu imortalizada no místico *Bhagavad Gita*, clássico da epopéia védica: “Se mil sóis surgissem no horizonte, não seria a sua luz comparável ao fulgor que o olho espiritual de Arjuna contemplou”, em alusão ao alto poder divino de Krishna revelado espiritualmente ao herói Arjuna (KRISHNA, 2000, p. 98 - XI, 12).

Outra característica que liga o sinistro escritório do reitor do colégio ao Santíssimo é a exigência de certa disposição externa para ingresso no gabinete. Tem-se na Bíblia a legitimação de ritos de purificação que deveriam anteceder o ingresso sacerdotal no Santo dos Santos:

Vestirá uma túnica de linho, sagrada, e trará também calções de linho sobre o corpo, cingir-se-á com um cinto de linho e envolverá

⁴³ Até mesmo o nome do referido padre guarda um sentido instigante, sendo uma variante de hissopo, planta aromática adotada como utensílio no ritual sacerdotal que “No judaísmo era usado para aspergir com o sangue dos animais sacrificais [...] e no ritual cristão com água benta” (BECKER, 1999, p. 146). Em suma, tratando-se d’A *Divina Paródia*, nada parece ser mera coincidência; tudo aparenta ter sentido meticulosamente concebido.

a cabeça com um turbante de linho. São estas as vestes sagradas que vestirá, depois de se ter banhado em água. (Lv 16,4)

De modo sugestivo, padre Hissope conserva lei semelhante para sua honra, como revela o excerto:

O reitor [...] ficou em silêncio por alguns minutos e, depois, dirigiu-se ao bedel: o jovem já foi inspecionado? Ainda não, excelência. A voz do padre Hissope cresceu no aposento: como não? Tem a coragem de trazer à minha presença este garotinho infecto? Quantas vezes já não lhe disse que levasse os ingressos para exame, antes de entrar com eles em meu escritório? (GOMES, 2002, p. 57)

Entretanto, o rito de purificação de praxe no Sagrado Pulmão é deveras distinto das prescrições bíblicas, procedido por doutor Onco, personagem em cujas características se inclui semelhança com Boris Karloff (GOMES, 2002, p. 60), ator inglês famoso como Frankenstein em filmes de terror (KEMP, 2011, p. 92-93). Tendo Diogo Cão ingressado no laboratório médico, vê sendo dissecado um animal híbrido que antecipa os alunos-monstros – a começar pelo próprio Diogo Cão, um gigante lobotomizado – condenados àquele degredo:

O doutor Onco entretinha-se na dissecação de algo que, à primeira vista, se assemelhava a um galo, do tamanho de um porco, mas que, em vez de uma calda comum, tinha a extremidade inferior terminada numa serpente, que de vez em quando movia a cabeça. Além disso, o animal possuía quatro patas, as da frente, de galo, as de trás, de lagarto. (GOMES, 2002, p. 60)

Após vistoriar o ânus de Diogo Cão e certificar-se que ali não havia nenhum tipo de droga (pó), o jovem é liberado. Somada à revista pela qual passara a mãe de Diogo Cão para embrenhar-se dentre as labirínticas “oito mil, oitocentas e

sessenta e nove paredes” do Sagrado Pulmão de Jesus (GOMES, 2002, p. 10) – “Fazendo questão de examinar bolsos e bolsas, o porteiro, por pouco, não deu com o disfarce da mãe de Diogo Cão. Sorte que, ao deparar a piroca artificial, parou por aí, dizendo-se satisfeito com a inspeção.” (GOMES, 2002, p. 53-54) –, o exame parece reafirmar o colégio como um presídio, onde revistas íntimas são habituais.

Da esfera físico-estrutural à sociológica, o Sagrado Pulmão de Jesus constitui-se como oposto à cidade de Deus na formulação e feições dadas a esta por Agostinho de Hipona em *De Civitate Dei*, uma interpretação do mundo terreno e suas projeções – tanto passado quanto futuro – à luz da fé. No colégio de Gomes, encontra-se instalada a Cidade do Diabo ou, para empregar o mesmo adjetivo utilizado por Dante (1946, Inf. VIII, 68),⁴⁴ a cidade de *Dite*. Em outras palavras, distinto das relações do colégio para com *O Ateneu* e as *Crônicas* bíblicas, agora a comparação se dá quanto ao grupo dos infelizes que habitam a anti-escola, já que Agostinho toma a noção de *civitas* na acepção latina, significando ‘conjunto de cidadãos que constituem uma cidade’ (FERREIRA, 1995, p. 236) ou, sendo literal a Agostinho (2012b, XIV, 1), “genera societatis humanae”.

A noção agostiniana também parece fornecer resposta para o porquê de um ser como Diogo Cão, isento de toda a falta, portador apenas do pecado das origens – teologicamente falando –, que carrega um nome maldito escolhido por sua mãe, mulher “cujos dedos terminam em unhas vermelhas como garras de abutre” (GOMES, 2002, p. 180), é condenado a vagar em sofrimento no colégio-inferno. São palavras de Agostinho (2012b, XV, I, 1, grifo nosso):

Dividi a humanidade em dois grandes grupos: um, o dos que vivem segundo o homem; o outro, o daqueles que vivem segundo Deus. Misticamente, damos aos dois grupos o nome de cidades, que é o

⁴⁴ A tradução de Xavier Pinheiro traz cidade de “Satã”. Referimo-nos, aqui, ao texto em dialeto toscano, conforme a edição da *Società Dantesca Italiana*, devidamente incluída na seção *Referências*.

mesmo que dizer sociedades de homens. Uma delas está **predestinada** a reinar eternamente com Deus; a outra, a sofrer eterno suplício com o diabo.

Comentando Agostinho, Etienne Gilson (1965, p. 55, grifo nosso) torna ainda mais inequívoca a questão ao afirmar que “nenhuma outra alternativa sendo imaginável, pode-se afirmar sem medo de erro que a qualidade dos cidadãos de uma ou de outra cidade se reduz, em última análise, à **predestinação divina**, da qual cada homem é **objeto**.” Em suma, cruel destino, ou destino prescrito por um Deus cruel, que faz do homem mero objeto bendito ou maldito, conforme o insondável desígnio divino.

Há ainda uma outra cidade com a qual o Sagrado Pulmão parece estabelecer relações dialógicas. Para chegar-se a ela, é preciso trazer presente que os acontecimentos narrados nos últimos capítulos da jornada infernal de Diogo Cão mostram manter ligação com a apocalíptica, gênero literário cujo exemplo de realização mais conhecido é certamente o *Livro do Apocalipse*. Este consiste na última obra a compor o Segundo Testamento bíblico, autoatribuída a certo João (Ap 1,1), que a tradição primitiva crê ser o mesmo autor do quarto evangelho canônico. Em seu *Dicionário Bíblico*, John McKenzie (2011, p. 49) comenta sobre esse gênero e a respeito do livro das revelações:⁴⁵ “A visão simbólico-alegórica é característica do gênero apocalíptico e constitui principal material do livro do Ap. [*Apocalipse*].”

A primeira evidência da relação entre o romance de Gomes e o livro de João consta na sinopse do XVIII capítulo: “De uma visão apocalíptica: a cidade de Deus destruída [...] e de como nosso herói cumpre sua primeira jornada” (GOMES, 2002, p. 179). Semelhante a João, que, conforme a narrativa bíblica (Ap 1), exila-se na ilha de Patmos e recebe revelações místicas, registrando-as em códice, Diogo Cão vê-se afastado do prédio do Sagrado Pulmão quando passa a ter visões reveladoras.

⁴⁵ Reporte-se à etimologia do nome *apokalypsis* (grego transliterado), significando ‘revelação’ (McKENZIE, 2011, p. 49).

Ambos os videntes prenunciam a queda de uma cidade, porém nominalmente contrárias entre si.

No *Apocalipse* (cap. 17), o que rui é a Babilônia, em sentido metafórico, capital das forças do Mal, que o livro chama de “a grande prostituta” (Ap 17,1) e sobre quem Becker esclarece (1999, p. 39):

Babilônia é a antítese da Jerusalém celeste. No Apocalipse Babilônia é a sede de todos os poderes anticristãos, um lugar de vida sem Deus, de luxo (os “jardins suspensos de Semiramis”) e da prostituição (“Babilônia do pecado”, um conceito ainda usual na linguagem de hoje).

Com palavras bíblicas, altamente simbólicas:

Caiu! Caiu Babilônia, A Grande!
 Tornou-se *moradia de demônios*,
 abrigo de todo tipo de espíritos impuros,
 abrigo de todo tipo de aves impuras e
 repelentes,
 porque embriagou as nações
 com o vinho do furor da sua prostituição;
 com ela se prostituíram os reis da terra,
 e os mercadores da terra se enriqueceram
 graças ao seu luxo desenfreado.
 (Ap 18,2-3, grifo do autor)

Enquanto isso, n’*A Divina Paródia*, o que rui é aquela que seira a cidade de Deus. Narra-o o próprio Diogo Cão, singrando entre o real e o visionário:

[...] cruzamos [Diogo Cão e Astarot] os portões em chamas, no instante em que as torres em chamas começaram a desabar, sem que viva alma em chamas sequer nos seguisse, ouvimos o ruído de mil cataratas, e a pesada mole em chamas, dobrando-se sobre si mesma, afundou no charco do que antes fora a orgulhosa base do Sagrado Pulmão de Jesus e, quando a poeira assentou, aproximamo-nos e, milagre dos

milagres, vimos a cidade de Deus, com suas ameias, cúpulas de bronze, agulhas e torres, invertida, pousando no fundo da água, e o sol brilhava no horizonte, vermelho como uma abóbora, manchando de sangue a planície e, então, angustiado, me vi bradando: sonho meu, termine agora...

Repentinamente, saí [o narrador] daquele letargo em que mergulhara e dei com Diogo Cão, que recobrava a consciência, deitado ao lado de Astarot. Aos pés deles, a cidade de Deus pouco a pouco perdia a pompa e o brilho, para se transformar num charco onde nadavam enguias. (GOMES, 2002, p. 182)

Contudo, a inversão parodística d'*A Divina Paródia* em relação ao *Apocalipse* não está contida apenas no fato da derrocada da nominalmente cidade do bem ao invés da cidade do mal. Muito além disso, há, n'*A Divina Paródia*, uma total inversão da definição de cidade de Deus também na noção bíblica desta – além da agostiniana. Se Gomes qualifica o Sagrado Pulmão de Jesus como cidade de Deus, fá-lo com nítida ironia, significando o oposto do que dá a entender, pois, como visto, o anti-educandário constitui-se, na realidade, como cidade de Dite. Para tal engodo, Gomes mostra bem aproveitar-se da premissa de que o Sagrado Pulmão detém título devoto pelo *status* de casa religiosa do qual goza. Assim fazendo, o autor se utiliza da sátira, que “envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada” (MOISÉS, 2011, p. 412). Esse aspecto parece reafirmar o sentido de ultraparódia que *A Divina Paródia* assume, como proposto em assertiva anterior.

Frente ao exposto, parece legítimo escrever que Gomes reconstrói sobre edificações arruinadas para posteriormente reservar-se o direito de arruinar o novamente construído. Assim, reedifica o templo de Jerusalém e o desedifica, congrega a cidade de Deus e a subverte e dispersa, reergue e reconceitua a Babilônia para novamente tombá-la.

3.1.2 Um “diabo da guarda”

Já como aluno do Sagrado Pulmão de Jesus, onde, nas palavras do reitor, o protagonista estava para se tornar um

homem “Temente a Deus, obediente ao Estado e útil à Sociedade” (GOMES, 2002, p. 57), é que Diogo Cão se confessa pela primeira vez, ou seja, submete-se à suposta remissão dos pecados obtida por meio da enumeração das faltas, por parte do penitente, e subsequente absolvição das culpas, pela imposição de mãos de um sacerdote. No entanto, a cena também se dá como uma espécie de subversão. Em uma sala de confissões arquitetada por Gomes que se poderia chamar de centro asséptico da fé – artifício com direito a maca, bata esterilizada, luvas de borracha, algodão embebido em álcool, etc. –, tem-se o cômico:

Aí é que estava o busílis da questão: se Diogo Cão não se lembrava jamais de ter se confessado, como ia se lembrar agora de quantas vezes se masturbara? [...] Diogo Cão fez as contas: três vezes ao dia, vezes trinta, igual a noventa. Noventa vezes doze, igual a mil e oitenta. Mil e oitenta vezes quantos anos de vida? O jovem recordava-se de que a mãe costumava lhe contar que ele se masturbara pela primeira vez com dois anos apenas. [...] Bem, o senhor pode pôr aí na conta três vezes ao dia. Enquanto o padre fazia cálculos na máquina de calcular, Diogo Cão pôs-se a pensar em outras coisas más que fizera, mas bastou ele se lembrar dos pecados que as larvas voltaram a lhe sair pela boca, pelo nariz e pelas orelhas. Doze mil, novecentas e sessenta masturbações! Disse o padre Hermeneuta triunfalmente. (GOMES, 2002, p. 117-118)

Porém, depois de absolvido e gozando do estado de pureza, Diogo Cão põe-se a refletir sobre o fato de ainda não haver cometido um pecado mortal, como lhe informara padre Hermeneuta. Ao invés de sentir-se aliviado pelo veredito, o protagonista é acometido por um sentimento de curiosidade, de vontade de conhecer o avesso da virtude espiritual; de aderir ao convite da serpente do *Livro do Gênesis* (3,5) e versar-se no bem e no mal; de sair da inocência natural para se tornar “como Deus” – condição bendita e, ao mesmo tempo, maldita. Decidido a

entregar-se ao crime, Diogo Cão profana o sacrário da capela do colégio ao mexer indevidamente nas hóstias ali guardadas e, com isso, finalmente alcança seu intento, perdendo o Espírito Santo em favor de Astarot, seu “diabo da guarda” (GOMES, 2002, p. 405).

Em contraste com os diabos que figuram n’A *Divina Comédia*, o filho das trevas d’A *Divina Paródia* que se apresenta a Diogo Cão é um diabo simpático, que até mesmo atende por apelido. Além disso, enquanto, em Dante, o diabo é sinônimo de castigo, Gomes propõe o diabo cúmplice, sem laços ou vestígios de laços de pacto algum, ao contrário do *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, ou de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. É Diogo Cão quem inicia o diálogo abaixo na manhã seguinte ao dia da profanação:

Quem é você? Não desconfia? Você é o demônio, mas demônio de quem? *Seu* demônio, ele disse, dando uma risada, não se lembra mais do que fez ontem? Diogo Cão levantou-se da enxerga e disse, esfregando os olhos: acho que cometi um pecado mortal. [...] o demônio lhe disse, sorrindo amistosamente: sabe que gostei de você? Acho que seremos bons amigos. Como você se chama? Diogo Cão perguntou. Astarot, mas pode me chamar de Asta. (GOMES, 2002, p. 127, grifo do autor).

Em Gomes, o diabo também é teólogo, sabendo se posicionar adequadamente quando a argumentação sobre questões de fé se faz necessária. São palavras de Astarot instruindo Diogo Cão, em uma reflexão, ao que parece, dotada de lógica: “Veja bem: um homem comete um pecado mortal, ofende a Deus; neste caso, deveria ser nosso aliado, não é? Não tem cabimento você, como um bom demônio, se meter a castigá-lo.” (GOMES, 2002, p. 128). Aliás, tal alegação ratifica o caráter amigoso e a cumplicidade destacadas anteriormente. Ante questionamentos de Diogo Cão, que inicia o diálogo a seguir, Asta vai mais a fundo em suas concepções diabólicas:

Mas os demônios não são criaturas inventadas por Deus para punir os homens?

Quem lhe disse isso? Nunca vi maior tolice. Se Deus é o ser supremo, a suprema Beleza, o supremo Bem, como poderia ter criado seres tão horrendos como nós? Se quer saber, Deus e o diabo pertencem a departamentos diferentes... (GOMES, 2002, p. 128)

Pode-se perceber que, pelo teor da explicação dirigida a Diogo Cão, valendo-se aqui, uma vez mais, de linguagem literária, o diabo de Gomes sugere ter adotado por leitura e estudo a bibliografia proscrita pela Igreja constante no outrora temido *Index Librorum Prohibitorum*⁴⁶ e se debruçado, por exemplo, sobre *Il Diavolo*, de Giovanni Papini, cuja conversão, ao final da vida, não anulou sua arguta refutação à demonologia imposta pelos filósofos e teólogos cristãos ao diabo.

Todavia, o diabo de Gomes é inconstante. Contrastando com sua boa argumentação em matéria teologal, Astarot revela-se, muitas vezes, ser um diabo tolo, semelhante a personagens de fábulas infantis ou, no mínimo, carente no quesito vocabulário de língua portuguesa. Isso se deduz de passagens tais como quando Astarot disfarça-se tomando as feições de Diogo Cão (diálogo iniciado por Diogo Cão): “[...] não sabia que você podia metamorfosear-se... Meta o quê? Metamorfosear-se, isto é, transformar-se em quem quiser. Não é muito difícil, principalmente em se tratando de sua pessoa.” (GOMES, 2002, p. 129-130). Não menos burlesco mostra-se o seguinte diálogo (também começado pelo anti-herói Diogo Cão):

[...] puxa, sempre pensei que os demônios tivessem o poder da ubiqüidade. Ubi o quê? U-bi-qüi-da-de, a capacidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo. Quem lhe disse isso? Perguntou Astarot, arregalando os olhos. Jamais vi um diabo que pudesse

⁴⁶ Traduzível por ‘lista dos livros proibidos’, relação oficial de escritos cuja leitura era proibida pela Igreja a seus fiéis por considerá-los perigosos à fé e a moral tida por genuína. Foi abolido pelo papa Paulo VI somente em 1966.

fazer tal coisa. Aliás, nós, diabos, ao contrário do que pensa o senso comum, somos muito limitados, ainda que saibamos alguns pequenos truques que, mais tarde, posso lhe mostrar. (GOMES, 2002, p. 128)

Nessa paródia pós-moderna, o diabo também pode mostrar-se horrendo, apesar de apelar para isso apenas em casos extremos, quando a situação o requeira. Em tais casos, tem-se o que se poderia definir como o diabo travestido, indo ao encontro da crença popular que imagina o diabo tomando repugnantes formas distintas, como resume Papini (1954, p. 309, tradução nossa):

[...] uma fera, um monstro peludo e deformado, com olhos como de fogo e boca emitindo rosnado, quase sempre nu, dotado de chifres compridos e cauda longa, com cascos de cabra ou de cavalo, que espalhava em torno de si cheiro de fezes ou de aço sulfúrico.⁴⁷

Eis uma cena ilustrativa retirada d'*A Divina Paródia*:

Mal Diogo Cão e Astarot saíram do colégio, a primeira providência que o demônio tomou foi a de metamorfosear-se num moço loiro. Quando o jovem lhe perguntou por que fazia aquilo, ele explicou: e você acha que eu iria passear por aí fantasiado de capeta? [...] Repentinamente, foram abordados por um trombadão que os ameaçou com um estilete. Vendo que não tinham nada de valor, forçou-os a ir atrás de uma grande moita, onde tentou sodomizá-los. Astarot ficou tão aterrorizado que voltou atrás em sua

⁴⁷ "Un mostro bestiale, irsuto e deforme, con gli occhi di fuoco e la bocca digrignante, quasi sempre nudo, munito di alte corna e di lunga coda, con zoccoli caprini o equini, che diffondeva attorno a sé fetori fecali o afrori sufurei."

metamorfose; como resultado, conseguiu que o trombadão se escafedesse, assustado com os cornos e as presas do demônio. (GOMES, p. 136-137)

Arrematando as facetas diabólicas no romance de Gomes, convém registrar também um interessante aspecto paródico d'A *Divina Comédia*. O verso latino que Alighieri (2011, Inf. XXXIV,1) põe nos lábios de Virgílio para abrir a visão de Dite – *Vexilla regis prodeunt inferni* – é uma clara paródia do conhecido hino de Fortunato Venanzio, bispo de Poitiers no séc. VI – *Vexilla regis prodeunt crucis*. Em outras palavras, enquanto, em cada sexta-feira da Paixão, a Igreja canta este hino que proclama a realeza de Cristo pela Cruz, o inferno entoia a realeza do diabo pela queda. Caso fosse preciso uma referência, em mesmo tom, para o Sagrado Pulmão de Jesus, seria cabível algo do gênero: *Abaixo à tradição, abaixo à ortodoxia, inclusive a diabólica*.

4 INFERNOS HODIERNOS E SEUS BASTIDORES: DESTRUIÇÃO VERSUS SACRALIZAÇÃO LITERÁRIA

A literatura é telepatia com todo o passado, as obras são variantes de todas as obras anteriores.

Paulo Leminski

Feita a exposição de algumas características sobressalentes n'*A Divina Paródia*, em especial com relação a questões envolvendo religiosidade e do relacionamento desse romance, sob o signo da paródia, também para com outros objetos artísticos, convém indagar-se sobre a função, em sentido amplo, do livro, ou seja, o que ele pode representar no contexto em que foi produzido. Esse tipo de leitura costuma ser feito com mais maturidade quando se tem certo distanciamento temporal da publicação da obra, porém, ainda que *A Divina Paródia* seja um livro relativamente novo, já se pode lançar proposições e ensaiar respostas, mesmo que possam ser elas ratificadas ou retificadas mais tarde.

A primeira proposição comum às artes seria de que o romance *a priori* objetiva a criação do belo, que pode não conter função em si mesmo, sendo protegido por alguma razão secreta para apenas abrandar a eterna fome de verdade e beleza de que carece o ser humano, como advoga Júlio de Queiroz (2013). Entretanto, o sentimento ou sentimentos que *A Divina Paródia* causa no leitor não parece ser exatamente o de reverência que se tem diante de formas e proporções harmônicas, mas o avesso disso. Tal constatação faz lembrar a antiga noção de Schlegel (apud ECO, 2007, p. 104, destaque do autor), que talvez ainda tenha valia no hodierno: “O belo está tão distante de ser o princípio dominante da poesia moderna que muitas das mais esplêndidas obras modernas são representações evidentes do feio [...]”

Entrevistar Álvaro Cardoso Gomes tão pouco resolveria a questão, pois a função que um livro exerce ou venha exercer pode não ser, com rigor, aquela pensada originalmente por seu autor no momento de composição da obra. Isso porque aquilo

que o escritor quis dizer pode não ser mais relevante do que aquilo que ele realmente disse. Em outras palavras, o autor pode conscientemente tentar comunicar algo por meio da história que gesta, do contexto que constrói, das personagens que aí insere, mas, às vezes, é como se a história, o contexto, as personagens e tudo o mais que os envolve criassem vida própria. O narrador d'*A Divina Paródia* ironiza tal questão à Machado de Assis, isto é, com agudeza de espírito:

Se, por acaso, o leitor ficar desconcertado com esta resposta franca [de que o narrador não conhece as circunstâncias do nascimento e primeira infância de Diogo Cão] e, por conseguinte, com minha limitação de novelista, aconselho-o a deixar este livro simplório e deliciar-se com os Prousts, os Joyces, as Virginias Woolfs, mais habilitados do que eu nessas questões. Quando muito, vencendo meus pruridos e certa repugnância, proponho-me, por **exigências da narrativa**, a brindá-lo com notações psicológicas elementares de meu herói e dos que o cercam, mas eximindo-me de me aprofundar em quejanda matéria. (GOMES, 2002, p. 28-29, destaque nosso)

Na obra *O Espetáculo Interrompido*, já citada nesta pesquisa, Robert Stam desenvolve uma análise de filmes e livros que trabalham com o que ele chama de “desmistificação”, isto é, a destituição da obra de arte enquanto tomada como espécie de código secreto passível de decodificação apenas por seu criador ou profissionais da arte. Stam postula a ideia de que é preciso iniciar o público nas operações artísticas e indica obras que se aplicam a tal concepção.

No que tange o literário, em específico, o exemplo recorrente utilizado pelo crítico é Miguel de Cervantes. Stam (1981, p. 48) argumenta que o romance *Dom Quixote* exorcizou o amor de Cervantes pela literatura cavalheiresca por meio da paródia. Para o crítico, portanto, a função da paródia é a destruição, ou seja, o que o autor de uma produção paródica busca é violar sua fonte primeira de modo a interromper a ilusão arrebatadora causada pela narrativa precedente:

Podemos argumentar que a paródia surge justamente quando o artista já não mais acredita nas convenções artísticas de seu tempo, pois percebe que elas já não mais correspondem às convenções sócio-históricas que as encerram. Os modos e os paradigmas literários comportam-se como as ordens sociais, saem de moda e podem ser superados. Tornam-se inadequados, em termos históricos, e a paródia vem desferir-lhes o golpe de misericórdia. A paródia demonstra a historicidade da arte, a sua contingência e sua transitoriedade. [...] Segundo as palavras de Brecht, a paródia nos permite retirar o entulho dos cérebros. (STAM, 1981, p. 29)

Páginas adiante, o autor acrescenta que “A paródia é o meio de que o artista dispõe para *utilizar*, de maneira crítica, sua própria cultura e, ao mesmo tempo, para eliminar as formas antiquadas” (STAM, 1981, p. 92, destaque do autor). Frye (2000, p. 103 e 157), por sua vez, mostra ter percepção semelhante ao sugerir que o gênero paródico alimenta-se de “gêneros decadentes” e de “símbolos desgastados pelo uso”. Porém, se a teoria de Stam e Frye é adequada, *A Divina Paródia* pode significar um atestado de óbito para *A Divina Comédia*, já que esta correria o risco de ser, então – reciclando as expressões de Stam e Frye –, forma antiquada, entulho que há no cérebro ocidental, gênero decadente, símbolo desgastado pelo uso. E a problemática se estenderia colocando em cheque a própria noção de clássico enquanto obra que não se desatualiza, que se reinventa, fornecendo respostas a diferentes gerações e tempos.

As concepções apresentadas por Kristeva parecem ser um pouco diferentes das duas anteriores. Vendo a paródia como recurso que deforma aquele com o qual dialoga, a estudiosa a explica como sendo uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (1989, p. 17). Para Kristeva, a paródia é uma espécie de admiração oblíqua, algo que, mesmo respeitando e imitando o original, não se submete totalmente a ele. Uma noção semelhante a essa é expressa por

Sant'Anna (1998, p. 31), que afirma: “Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalçado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É uma tomada de consciência crítica.”

Hutcheon, por sua vez, mostra teorizar entre Stam e Kristeva, inserindo novos elementos à visão tradicional da paródia, e descrevendo-a como desconstrução e reconstrução, subversão e homenagem, num duplo potencial:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai **do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial** (HUTCHEON, 1989, p. 54, itálico da autora, negrito nosso).

Segundo ela afirma, a paródia não deve ser entendida apenas em seu potencial de subverter, de ironizar, de ridicularizar, mas também em toda a sua capacidade de criação artística profundamente arraigada. Hutcheon (1989, p. 54) acrescenta ainda que o escritor moderno tem necessidade de estabelecer e confirmar seu lugar na vasta tradição cultural a sua volta, o que o faz incorporar o velho ao novo, encontrando na paródia um lugar adequado a isso.

Portanto, se *A Divina Comédia*, como sugerido acima, não dá mostras de estar ultrapassada, talvez aqui resida a função d'*A Divina Paródia*: homenagem a Dante Alighieri enquanto poeta e indicação do envelhecimento da noção figurativa subjacente nos conceitos teológicos por ele utilizados, sabendo-se, entretanto, que “Mundo e obra só nos oferecem algumas de suas faces inumeráveis” (LINS, 1979, p. 23).

Diante desse corpo teórico, pode ser representativa a noção dada por Ferraz. Essa pesquisadora, condensando os pontos de vista de grandes nomes da crítica literária, como os citados anteriormente, assim se expressa:

É por meio dessa tradição de leituras feitas, de sua biblioteca cerebral, acervo mental

perturbado pelos fantasmas do passado, num jogo dialético de admiração, reverência e vontade de se livrar dessas influências, que o escritor se expressa. (FERRAZ, 2011, p. 40)

Para uma comparação literária final, remeta-se ao livro *Haroun e o Mar de Histórias*, um conto infanto-juvenil pós-moderno, lançado em 1990 pelo escritor anglo-indiano Salman Rushdie. A obra consiste em uma história ficcional cuja temática é a origem de todas as histórias: o livro é um convite ao leitor para uma viagem por um mundo fantástico habitado por todas as histórias já contadas. Em resumo, o menino Haroun vive com seu pai, Rashid, um homem que ganhava a vida contando histórias, mas perde o dom da narrativa. Tentando reverter isso, o menino descobre a origem das histórias do pai, vindas de um oceano localizado em uma lua oculta que orbita em torno da Terra. Rashid, pela torneira de casa, recebia a água das histórias, cujo fornecimento mandou cortar ao perder a alegria de viver. Com a ajuda do gênio Iff, Haroun vai até essa lua para tentar reverter o cancelamento de água. Lá se depara com o maravilhoso mar de histórias:

[Haroun] Olhou para a água e reparou que ela era feita de milhares e milhares de correntes diferentes, cada uma de uma cor diferente, que se entrelaçavam como uma tapeçaria líquida, de uma complexidade de tirar o fôlego; e Iff explicou que aqueles eram os Fios de Histórias, e que cada fio colorido representava e continha uma única narrativa. Em diferentes áreas do oceano, havia diferentes tipos de histórias, e como todas as histórias que já foram contadas e muitas das que ainda estavam sendo inventadas podiam se encontrar ali, o Mar de Fios de Histórias era, na verdade, a maior biblioteca do universo. E como as histórias ficavam guardadas ali em forma fluída, elas conservavam a capacidade de mudar, de se transformar em novas versões de si mesmas, de se unir a outras histórias, de modo que, ao contrário de uma biblioteca de livros, o

Mar de Fios de Histórias era muito mais que um simples depósito de narrativas. Não era um lugar morto, mas cheio de vida. (RUSHDIE, 2008).

Cabe acrescentar que o mar de histórias é repleto de peixes com mil bocas, que engolem as histórias ali flutuantes em estado líquido, e, com isso, acontece um fenômeno em suas entranhas piscianas: um pedacinho de história se junta a outro pedacinho de outra história. Quando os peixes cospem as histórias, elas não são mais as mesmas histórias antigas, mas sim novas histórias compostas por fragmentos de antigas.

Refletindo sobre essa figuração, parece plausível afirmar que *A Divina Paródia* é uma tapeçaria líquida que não arrebenta linhas, mas as mesclam, compondo um grande matizado. No mar de histórias, no qual desaguam afluentes diversos, *A Divina Comédia* é uma fonte que borbulha há 700 anos e uma corrente que se destaca ocasionando ondas, viabilizadas também pelo sopro da pós-modernidade, de forma que agita os fios outros. Álvaro Cardoso Gomes é como um peixe de mil bocas que mergulha nesse oceano, mastiga histórias e expele a sua própria.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pressuposto inicial desta pesquisa fora que Álvaro Cardoso Gomes consegue estabelecer diálogo literário com seu mais evidente precursor, Dante Alighieri, além de conectar-se a outras variadas obras, de outros autores, diga-se, de maneira não totalmente passiva. Somou-se a isso a busca por responder como tal logro tornou-se possível. Na verificação de tais aspectos, a leitura aqui registrada teve por premissa mais básica que o objetivo da investigação acadêmica não consiste em aceitar ou rejeitar um fenômeno, em simplesmente rotulá-lo de adequado ou não, mas sim observar como ele se dá e o que pode significar.

Mesmo estando *A Divina Comédia* bastante distante d'*A Divina Paródia* em linha temporal, esta pesquisa chega à assertiva de que, no caso em voga, o gênero paródico é o que faz a ponte, ou melhor, que se faz ponte viabilizando a comunicação entre a literatura de ontem à de hoje. Em outras palavras, a paródia permite o estabelecimento de um diálogo entre as obras citadas, presentificando-as simultaneamente. Basta recordar-se, por exemplo, que a estrutura do romance de Gomes é espelhada na poesia de Alighieri, ainda que de modo abertamente subversivo, como espelho invertido. Parece interessante cogitar-se que, sem *A Divina Comédia*, *A Divina Paródia* não existiria ou não seria tecida com o mesmo nexu unitivo tal qual se apresenta.

Com este estudo, pôde-se e pode-se aprender também que escrever uma obra é uma ação literária comparável à montagem de um quebra-cabeça, com a escolha e o recorte encadeado das peças que serão unidas visando compor determinado painel. Ao invés disso, parodiar, especialmente à Gomes, assemelha-se ao ato de desmonte de um ou mais quebra-cabeças preexistentes conferindo-lhes novo recorte, embaralhamento e até mesmo substituição de peças por outras exteriores à imagem ou imagens originais. Essa espécie de recomposição pode causar certo espanto diante da nova figura composta, que é simultaneamente antiga e recente, mas o efeito do gênero paródico parece exatamente concentrar-se em proporcionar tal espanto como estalo crítico. A nova-velha imagem formada denuncia, por si própria, seus contrastes, mas

não por isso é menos interessante e rica que aquela ou aquelas das quais se originou.

A paródia também se mostra como gênero que, se não rompe, impacta a austeridade da literatura – lembre-se que, até Dom Quixote, o romance era conhecido por ser um gênero sério, de temas ditos elevados. N'A *Divina Paródia*, Gomes oferece ao leitor uma história construída de tal modo que fornece tons de profanação do sagrado cujo objetivo, ou um dos objetivos, não parece ser o riso pelo riso, a galhofa, mas levar ao riso estimulando a reflexão crítica. Nesse sentido é que se revela a importância do diálogo entre a Teologia com áreas até relativamente pouco tempo tidas como menos dignas de portar ou mesmo tocar no sagrado. Ora, a Literatura reflete o humano que, por sua vez, aderindo ou mesmo negando determinada espiritualidade, é sujeito do religioso.

Citado o caráter crítico d'A *Divina Paródia*, cabe arrematar assinalando que esse livro mostra não apenas conduzir à criticidade, mas também constituir-se como uma análise crítica em si. Todavia, de forma *sui generis*, nessa obra brasileira as imagens são postas como que sob lentes de aumento tamanhas e de tal forma que chegam a distorcer o que por elas passam. A noção dada por Gomes a seu livro não é exatamente a da realidade, mas da hiper-realidade. E, por tais caminhos, o leitor é levado a ativar processos cognitivos que o levam a interagir de modo mais profundo ou intenso com o texto, desvendando ao leitor um universo ainda em maior intensidade e amplitude que a realidade imediata da obra.

Apesar de o autor ter tomado conhecimento desta pesquisa e gentilmente entrado em contato conosco, não se buscou entrevistá-lo no encalço de pistas que permitissem alguma espécie de decifração d'A *Divina Paródia*. Isso porque este estudo buscou pautar-se não no que o autor possa ter divagado em seu ofício de escritor, e, sim, no que, de fato, escreveu; não em sua suposta intenção de ter escrito, e, sim, no que de fato registrou no papel. Parodiando o Pilatos bíblico, o que Gomes escreveu, está escrito, e ponto final.

De nosso ponto de vista, esta pesquisa tem condições de ser aperfeiçoada, estendida em alguns aspectos e desdobrada em um estudo mais amplo, talvez apto a abordar aproximações e dessemelhanças entre a realização paródica encontrada n'A *Divina Paródia* com outros romances brasileiros que também

parodiam Dante. Um novo e rico material de trabalho pode estar, por exemplo, no livro intitulado *Purgatório: a verdadeira história de Dante e Beatriz*, de Mario Prata, paródia mais recente (2007) que a de Gomes e com peculiaridades significativas. Enfim, o próximo ponto final não deve ser visto como fechamento, mas apenas como pausa.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO DE HIPONA. **A Cidade de Deus** (Contra os Pagãos). Tradução de Oscar P. Leme. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2012a. Parte II. (Vozes de Bolso).

_____. **De Civitate Dei**. Keio University, Department of Philosophy. Disponível em: <<http://phil.flet.mita.keio.ac.jp/person/nakagawa/texts.html#august>>. Acesso em: 29 ago. 2012b.

ALIGHIERI, Dante. **Convivio**. Firenze. Edizione elettronica della Società Dantesca Italiana. Disponível em: <http://www.danteonline.it/italiano/opere_indice.htm>. Acesso em: 13 set. 2012.

_____. **Divina Comedia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. 6. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011. (Coleção Obra-Prima de cada Autor).

_____. **La Divina Commedia**. 13. ed. riveduta e migliorata. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento Scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano: Ulrico Hoepli, 1946.

_____. **Tutte le Opere**: Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra. Roma: Newton, 1993. (I Mammut 11).

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro, 1962. v. 2.

AUERBACH, Erich. **Studi su Dante**. 6. ed. Milano: Feltrinelli, 2012. (Saggi Universale Economica Feltrinelli).

BAGLIANI, Agostino P. Idades da Vida. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Tradução de Hilário F. Júnior et al. Bauru:

EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. v. 1. p. 553-566.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**.

Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBUDO, Maria Isabel. Comédia. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=645&emid=2>. Acesso em: 27 fev. 2013.

BARCELOS, José Carlos. **Literatura e Espiritualidade: uma leitura de *Jeunes Années*, de Julien Green**. Baurú: EDUSC, 2001.

BARTHES, Roland. **O rumor na Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

BEAUCHAMP, Paul. Inferno: A. Teologia Bíblica. In: LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 897-898.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BELL, Rob. Quem falou em Céu e Inferno? Entrevistador: André Petry. **Veja**, São Paulo, ano 45, n. 48, p. 23-28, 28 nov. 2012.

BENEDICTUS XV. In Praeclara Summorum. **Acta Apostolicae Sedis**, vol. XIII, 6 Maii 1921, n. 6, pp. 209-217. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS%2013%20\[1921\]%20-%20ocr.pdf](http://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS%2013%20[1921]%20-%20ocr.pdf)>. Acesso em: 02 out. 2012.

BENNETT, Sanford F. (author); WEBSTER, Joseph P (composer). In the Sweet By and By. In: BAPTIST Hymnal. Nashville: LifeWay Worship, 2008. p. 829. Disponível em: <<http://www.hymnary.org/hymn/BH2008/605>>. Acesso em: 16 ago. 2012.

BENTO XVI. **Homilia do papa Bento XVI durante a Celebração Eucarística presidida na Paróquia Romana de Santa Felicidade e Filhos Mártires**. 25 mar. 2007. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/homilies/2007/documents/hf_ben-xvi_hom_20070325_visita-parrocchia_po.html>. Acesso em: 16 mar. 2013.

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução de Euclides M. Balancin et al. Ed. rev. e ampl. 5. impres. São Paulo: Paulus, 2008.

BLANK, Ronald. Céu: vida exuberante ou tédio piedoso? **Mundo e Missão**, São Paulo, ano 10, n. 63, p. 38-39, jan./fev. 2003.

_____. **Escatologia da Pessoa**: vida, morte e ressurreição (Escatologia I). São Paulo: Paulus, 2000. (Coleção Teologia Sistemática).

_____. **Escatologia do Mundo**: o projeto cósmico de Deus (Escatologia II). São Paulo: Paulus, 2000. (Coleção Teologia Sistemática).

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. **Anjos Caídos**. Tradução de Antonio Nogueira Machado. Ilustrações de Bruno Liberati. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **O cânone Ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Perché Leggere i Classici**. 8. ed. Milano: Mondadori, 2003.

CANDIDO, Antonio. A Personagem de Ficção. In: _____ et al. **A Personagem de Ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Col. Debates).

CARRAUD, Vincent. Coração de Cristo. In: LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 458-461.

CASTRO, Catarina de. Humor. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=257&Itemid=2>. Acesso em: 27 fev. 2013.

CEIA, Carlos. Comédia Antiga. In: _____. (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=646&Itemid=2>. Acesso em: 27 fev. 2013.

_____. Paródia. In: _____. (org.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2>. Acesso em: 13 ago. 2012.

CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. **Dicionário Biográfico de Personagens Dantescos**: biografia de todos os personagens da *Divina Comédia* de Dante. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**: o Diabo como a sombra de Deus na história. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1996.

CRESPI, Franco. **A Experiência Religiosa na Pós-Modernidade**. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 1999.

D'ANGIÒ, Antonio. Da Nord a Sud, per Dante Alighieri. **Zenit**, Roma, 10 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.zenit.org/article-32062?l=italian>>. Acesso em: 20 set. 2012.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção a).

ECO, Umberto (org.). **História da Feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Leitura do Texto Literário - Lector in fabula:** a cooperação interpretativa nos textos literários. Tradução de Mário Brito Lisboa: Presença, 1985.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Ideias Religiosas:** de Gautama Buda ao triunfo do cristianismo. Tradução de Roberto C. de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. II.

FERRAZ, Salma. **Estudos Literários III:** a metalinguagem na literatura de expressão portuguesa. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

FERREIRA, António Gomes. **Dicionário de Latim – Português.** Porto: Porto Ed., 1995. (Dicionários Editora).

FRYE, Herman Northrop. **Anatomy of Criticism.** New Jersey: Princeton University Press, 2000.

_____. **O código dos Códigos:** a Bíblia e a Literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALVÃO, Antônio Mesquita. **O Grão de Trigo:** reflexões cristãs sobre a vida depois da morte. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

GANCHO, C. Arca de la Alianza. In: ENCICLOPEDIA de la Biblia. Barcelona: Garriga, 1963, v. 1. p. 691-692.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes:** la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

_____. **Paratextos Editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009. (Artes do Livro: 7).

GILSON, Etienne. **Evolução da Cidade de Deus.** São Paulo: Herder, 1965. (Coleção Cairoscópio).

GOMES, Álvaro Cardoso. **A divina Paródia** (ou a vida e as grandes aventuras do herói bastardo Diogo Cão pelos quatro cantos do mundo e do que lhe sucedeu nessas andanças). São Paulo: Globo, 2002.

GRENZ, Stanley J.; GURETZKI, David; NORDLING, Cherith F. **Pocket Dictionary of Theological Terms**. Downers Grove: InterVarsity Press, 1999.

GRESHAKE, Gisbert. Escatologia. In: LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 620-625.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, Unicamp, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. **Uma Teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989.

JOSSUA, Jean-Pierre; METZ, Johann Baptist. Editorial: Teologia e Literatura. **Concilium**: Revista Internacional de Teologia. Tradução de Luís G. P. Cascais et. al. Petrópolis: Vozes, v. 115, n. 5, 1976.

KEMP, Philip. **Tudo sobre Cinema**. Tradução de Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KRISHNA, Senhor. **Bhagavad Gita**: a sublime canção. Tradução de Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2000, il.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).

LA PRIMA Cópia della *Divina Commedia* a Foligno. **Umbria Online**. Disponível em: <http://www.umbriaonline.com/divina_commedia.phtml>. Acesso em: 12 set. 2012.

LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004.

LEWIS, Richard W. B. **Dante**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. (Breves Biografias).

CONCÍLIO VATICANO II. Const. Dogm. *Lumen Gentium*. In: VIER, Frederico (coord). **Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações**. Tradução da CNBB. 28. ed. Vozes: Petrópolis, 2000. p. 37-117.

LINS, Osmar. **Evangelho na Taba**. São Paulo: Summus, 1979. (Problemas Inculturais Brasileiros II).

MANZATTO, Antonio. **Teologia e Literatura**: reflexão teológica a partir da Antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994.

MARTELET, Gustave. Inferno. In: LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 897-901.

MASPOLI, Silvia; IMBACH, Ruedi. Dante. In: LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 506-509.

McKENZIE, John. **Dicionário Bíblico**. Tradução de Álvaro Cunha et al. 10. ed. São Paulo: Paulus, 2011.

MINOIS, Georges. **História dos Infernos**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 1997. (Coleção Série Especial).

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix: USP, 1985. v. III - Realismo.

ORLANDO, Francesco. Estatuto do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, Franco (org.). **O romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1 - A cultura do romance, p. 245-281.

PAPINI, Giovanni. **Il Diavolo**: appunti per uma futura Diabologia. 12. ed. Firenze: Vallecchi, 1954.

PAULUS VI. Altissimi Cantus. **Acta Apostolicae Sedis**, vol. LVIII, 1966, n. 1, pp. 22-37. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS%2058%20\[1966\]%20-%20ocr.pdf](http://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS%2058%20[1966]%20-%20ocr.pdf)>. Acesso em: 02 out. 2012.

PERRONE-MOISES, Leyla. Calvino elege seus clássicos. In: _____. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 283-287.

PIE in the sky. THE PHRASE Finder. [s.l.:s.d.] Disponível em: <<http://www.phrases.org.uk/meanings/282700.html>>. Acesso em: 16 ago. 2012.

PIETROBONO, LUIGI. Dante Alighieri. In: ENCICLOPEDIA Cattolica. Città del Vaticano: G. C. Sansoni, 1952. v. IV, p. 1169-1212.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Bom Livro).

QUEIROS, Eça. **A Relíquia**: sobre a nudez forte da Verdade, o manto diaphano da Phantasia. Porto: Typ. de A. J. da Silva Teixeira, 1887. Disponível em: <<http://purl.pt/7>>. Acesso em: 8 ago. 2012.

QUEIROZ, Júlio de. **O Belo e seu Criador**. 2013. (Texto Inédito).

QUEM falou em céu e inferno? **Veja**, São Paulo, ano 45, n. 48, p. 19-23, 28 nov. 2012. Entrevista. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 17 fev. 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. Ática: São Paulo, 1988.

ROLLA, Armando. Templo de Jerusalén. In: ENCICLOPEDIA de la Bíblia. Barcelona: Garriga, 1963, v. 6. p. 908-915.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RUSHDIE, Salman. **Haroun e o Mar de Histórias**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANDARS, N.K. Introdução. In: A EPOPÉIA de Gilgamesh. Tradução de Carlos D. de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Gandhara).

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase e Cia**. 6. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1998. (Série Princípios).

SANTIDRIÁN, Pedro R. **Breve Dicionário de Pensadores Cristãos**. Tradução de Laura Nair Silveira Duarte Aparecida: Santuário, 1997.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.

SCHNIEDEWIND, William M. **Como a Bíblia tornou-se um livro**: a textualização do antigo Israel. Tradução de Luciana Pudenzi. São Paulo: Loyola, 2011.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido**: Literatura e Cinema de desmistificação. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; vol. 11).

TESSAROLO, Andrea. **Theologia Cordis**: apontamentos sobre Teologia e Espiritualidade do Coração de Jesus. Tradução de Claudio A. Pedrini. Baurú: EDUSC, 2000.

VALÉRY, Paul. Le lion est fait de mouton assimile. In: **Tel quel I**, Paris, NRF Gallimard, 1941, p. 19.

VENTURELLI, Paulo Cesar. **A Carne Embriagada**: uma leitura em torno de João Silvério Trevisan. 1993. 222 f. (Dissertação) Mestrado em Letras-UFPR, Curitiba, 1993. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24424/D%20-%20VENTURELLI,%20PAULO%20CESAR.pdf?sequence>>

=1>. Acesso em: 8 ago. 2012.

VERGILIUS. **Aeneis**. Braga: Livraria Cruz, 1945.

WALTY, Ivete. Intertextualidade. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termo Literários**. Disponível em: <http://www.edt1.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=vielink&link_id=442&Itemid=2>. Acesso em: 25 set. 2012.

WÉNIN, André. Templo. In: LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 1696-1699.

ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Tradução de Hilário F. Júnior. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. v. 2. p. 79-93.