

Raphael Novaresi Leopoldo

**NA *SELVA OSCURA* DO TEMPO PRESENTE:
A (RE)POSIÇÃO DE DANTE EM FACE A
NOVAS COMÉDIAS PARÓDICAS**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Salma Ferraz

Florianópolis
2018

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

Leopoldo, Raphael Novaresi

Na selva oscura do tempo presente : a (re)posição
de Dante em face a novas comédias paródicas / Raphael
Novaresi Leopoldo; orientadora, Salma Ferraz, 2018.
153 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Dante Alighieri.
3. Álvaro Cardoso Gomes. 4. Mário Prata. 5. Paródia.
I. Ferraz, Salma. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

Raphael Novaresi Leopoldo

**NA SELVA OSCURA DO TEMPO PRESENTE:
A (RE)POSIÇÃO DE DANTE EM FACE A
NOVAS COMÉDIAS PARÓDICAS**

Esta tese foi julgada adequada para obtenção do Título de
DOUTOR EM LITERATURA
com área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final
pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal
de Santa Catarina.

Florianópolis, 06 de março de 2018.

Prof.^a Dr.^a Maria Lucia de Barros Camargo
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Salma Ferraz (UFSC)
Orientadora e Presidente

Prof. Dr. José Ernesto de Vargas (UFSC)
Examinador

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery (UFPR)
Examinador

Prof. Dr. Alex Villas Boas (PUC-PR)
Examinador

Ao mestre e amigo Júlio de Queiroz,
de saudosa memória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, *ab imo pectore*, a todos aqueles que viabilizaram a realização de meu doutorado, especialmente: minha companheira, Sheila Coelho Bratti; minha família, máxime os avós Zenaide Silveira Novaresi e Vilson Novaresi; meus preciosos amigos, sobretudo Adilio Luiz da Silveira Neto; minha orientadora Salma Ferraz e professores da UFSC; a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou a pesquisa; meus avaliadores no exame de qualificação (Silvana de Gaspari e Edinei da Rosa Cândido) e na defesa da tese (Alex Villas Boas, Antonio Augusto Nery e José Ernesto de Vargas); a revisora final deste texto, Karla Ribeiro; meus amigos e colegas da Faculdade Católica de Santa Catarina e do Instituto de Direito Canônico Santa Catarina; meus irmãos do Seminário Teológico Bom Pastor.

[...] foram e são relações profundas, essas que se dão nas camadas subterrâneas do texto. E os teólogos e os críticos, mais do que nunca, estão descobrindo isso.

(Waldecy Tenório)

Cruzamentos, hibridizações, intertextualidades, apropriações, cujos efeitos, em termos de um real possível, maior liberdade diante de uma produção literária contemporânea, estamos ainda impossibilitados de avaliar, o que não nos impede de reconhecer alguns rumos encontrados.

(Tânia Regina Oliveira Ramos)

RESUMO

Esta tese registra a efetivação de uma pesquisa bibliográfica, em nível de doutorado acadêmico, sobre as relações dialógicas envolvendo os romances brasileiros do século XXI *A Divina Paródia*, de Álvaro Cardoso Gomes, e *Purgatório*, de Mário Prata, para com a obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A abordagem se dá pelo viés dos estudos comparados entre teologia e literatura (*teopoética* ou *teoliteratura*), revisitando conceitos teóricos dessas duas grandes áreas, em particular no relativo aos estados escatológicos conforme a formulação da teologia cristã-católica. O estudo ratifica que o diálogo entre as três obras em leitura acontece por meio da paródia, em seu caráter subversivo. Indica, também, que a *brecha* viabilizadora dos contra-cantos de Gomes e de Prata em relação ao canto de Alighieri é a falta de atualização do discurso religioso sobre o *post mortem*. Por fim, infere que o recurso da paródia não impacta a poesia de Dante em si, mas demonstra o envelhecimento da antiga escatologia alegórica cristã empregada literariamente pelo poeta florentino e ainda utilizada na pregação religiosa hodierna.

Palavras-chave: 1. Dante Alighieri. 2. Álvaro Cardoso Gomes. 3. Mário Prata. 4. Paródia.

ABSTRACT

This thesis registers a bibliographic research for achieving the Doctor's academic degree on the dialogical relations regarding the 21st century Brazilian novels *A Divina Paródia* (The Divine Parody), by Álvaro Cardoso Gomes, *Purgatório* (Purgatory), by Mário Prata, and *The Divine Comedy*, by Dante Alighieri. These works are approached through the comparative studies of theology and literature (theopoetic), by revisiting theoretical concepts of these two great areas, especially regarding the scatological states as seen by the Christian-catholic theology. This study confirms that the relation between the three novels happens through parody, in its subversive character. The study also points to a rift that makes possible the counter-cantos of Gomes and Prata in relation to Dante's cantos: the lack of update in the religious discourse about the *post mortem*. Finally, the study suggests that the use of parody does not affect Dante's poetry, but shows how old have grown the ancient allegories of Christian scatology used in the Florentine poet's book, and which are still used in religious speeches nowadays.

Keywords: 1. Dante Alighieri. 2. Álvaro Cardoso Gomes. 3. Mário Prata. 4. Parody.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 – Capa d' <i>A Divina Paródia</i> pela Globo	58
Imagem 2 – Capa d' <i>A Divina Paródia</i> pela Vercial.....	63
Imagem 3 – Capa de <i>Purgatório</i>	65

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- 1Cor – *Primeira Epístola aos Coríntios*
1Sm – *Primeiro Livro de Samuel*
2Cron – *Segundo Livro das Crônicas*
Aen. – *Aeneis*
Ap – *Apocalipse*
BG – *Bhagavad Gita*
CIC – *Catecismo da Igreja Católica*
Conv. – *Convívio*
De Civ. Dei - *De Civitate Dei*
Ex – *Êxodo*
Gn – *Gênesis*
Inf. – *Inferno* (cântico da *Divina Comédia*)
Is – *Isaiás*
Jo – *Evangelho Segundo João*
Lv – *Levítico*
Mc – *Evangelho Segundo Marcos*
Mt – *Evangelho Segundo Mateus*
p. cit. – página citada
p. cons. – página consultada
Par. – *Paraíso* (cântico da *Divina Comédia*)
Sl – *Salmos*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 EM BUSCA DE UMA ESCATOLOGIA TEOLITERÁRIA	25
2.1 INFERNOS E DIABOS: RELENDO AS FONTES	25
2.2 TEOLOGIA E LITERATURA: (DES)ENCONTROS	31
3 VELHOS E NOVOS INFERNOS DE PAPEL E TINTA.....	41
3.1 NA VIA FLORENTINA	41
3.2 NAS VEREDAS BRASILEIRAS	55
3.2.1 Quando círculos viram jornadas.....	70
3.2.1.1 Elementos da narrativa	70
3.2.1.2 O inferno como edificação	76
3.2.1.3 Um “diabo da guarda”	90
3.2.2 O além informatizado e conectado.....	95
3.2.2.1 Elementos da narrativa	95
3.2.2.2 O inferno como travestimento	103
3.2.2.3 Operação Purgatório	108
3.2.2.4 Outros aspectos intertextuais	112
4 SOB A NÉVOA LITERÁRIA DO TEMPO PRESENTE	117
4.1 ENTRE A PROPOSTA E O ENTRETENIMENTO	117
4.2 DO ELABORAR E DO REELABORAR	128
4 CONCLUSÃO.....	139
REFERÊNCIAS	143

1 INTRODUÇÃO

Há quase 700 anos, Dante Alighieri (1265-1321) pôs-se a compor o que viria a ser sua maior herança à literatura ocidental, isto é, a *Comédia*, qualificada por Giovanni Boccaccio (1313-1375) e pósteros de *Divina*, que envolve dois planos teologicamente distintos: o terreno e o transcendente. Apesar das outras produções literárias de Dante também gozarem de prestígio, a *Divina Comédia* tem sido considerada o *opus magnum* do vate florentino. Preterida em algumas circunstâncias e tempos, utilizada na *propaganda fidei* católica em outros – diga-se, desconsiderando então a polifonia do poema –, a *Divina Comédia* foi revisitada pelos românticos no século XIX e segue como alvo de leituras e análises inúmeras, tanto exegéticas quanto hermenêuticas, *intra* e *extra* Itália. A partir ou sobre essa obra, desenvolveram-se, por exemplo, de enciclopédia a literatura de cordel, de romance e filme de ação a jogo de *videogame*.

Inserida em tal contexto se encontra a pesquisa por nós proposta e executada, sob vinculação ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. O registro escrito de tal pesquisa que aqui fazemos, sob formato de tese doutoral, efetiva-se como uma das possibilidades de investigação acadêmica voltada a produções ficcionais em diálogo com a *Divina Comédia*. No presente caso, sob foco delimitado ao romanesco nacional hodierno, sendo ainda mais específico, às obras *A Divina Paródia* e *Purgatório*, respectivamente dos escritores Álvaro Cardoso Gomes e Mario Prata, ambos já conhecidos no mercado editorial brasileiro, ou seja, com vários outros livros já publicados.

Fez-se tal recorte, desde a concepção e elaboração do projeto de pesquisa, sobretudo pelo conteúdo encontrado nesses dois livros do tempo presente e também pela pouca atenção dada a eles pela crítica literária, apesar dessas duas produções se diferenciarem entre si em vários quesitos, como se buscará evidenciar em nosso texto. Sem embargo à escolha feita, registre-se que, em âmbito correlato, há um expressivo número de romances que se relacionam com a *Divina Comédia*, sobretudo produzidos em outros países, grande parte deles advindos da língua inglesa ou italiana, já traduzidos para o português e disponíveis no mercado editorial do Brasil – como a trilogia *O Inferno de Gabriel* (2012) - *O Julgamento de Gabriel* (2013) - *A Redenção de Gabriel* (2014), de Sylvain Reynard, e o *Inferno* (2012), de Dan Brown. Esse fato indica certo interesse pelo tema por parte de leitores brasileiros e consequentemente de editores ou vice-versa.

Nossas considerações partem da constatação de que há pelo menos um âmbito na *Divina Comédia* passível de estranheza para o leitor de hoje e que daria sentido à criação de paródias dessa obra na atualidade: a representação dantesca dos postremos inferno-purgatório-céu, em seu potencial de rememorar figurações empregadas largamente, sobretudo pela Igreja Católica, já na época de Alighieri até, no mínimo, o século XX. Isso porque, *lato sensu*, tal imagética se mostra agora sensivelmente desacreditada ou fragmentada; muitas vezes, resgatada apenas para provocar riso jocoso; desconstruída abertamente mesmo por teólogos de confissão católica, apesar do fundamentalismo demonstrado por alguns grupos também no seio dessa Igreja. Assim, apesar de Dante ter produzido e veiculado a *Divina Comédia* como obra literária e não tratado teológico, por seu poema conter elementos alegóricos, tem-se algum espaço para leituras não de todo literário-ficcionais, mesclando, em algum grau, a fé e seus peculiares subjetivismos ao espaço artístico. Isso buscamos trabalhar mais especificamente no capítulo inicial desta tese.

Não obstante a acentuada distância em linha temporal entre *A Divina Paródia* e *Purgatório* para com a *Divina Comédia*, comparando-se o conteúdo dessas três obras, pode-se perceber que o gênero paródico é o que conecta os dois citados romances ao poema de Dante. Assim, a paródia se faz ponte, viabilizando a comunicação entre a literatura manuscrita no pretérito e a digitada no presente. Porém, paródias que são, o romance de Gomes e o de Prata espelham invertidamente a poesia de Alighieri, como dois filhos rebeldes ou herdeiros longínquos, e esse choque serve a um fim estético específico. A tal ponto, parece interessante pensar que, sem a *Divina Comédia*, não existiriam *A Divina Paródia* e *Purgatório*, ao menos não do modo que o são, bem como sem as novelas de cavalaria, *Dom Quixote* possivelmente também não teria sido concebido nos conhecidos moldes. Buscamos trabalhar isso no capítulo segundo.

Desde o início da pesquisa, pressupomos que *A Divina Paródia* e *Purgatório* são livros voltados a públicos diferentes entre si, tanto quanto diverso deles seria ainda o público leitor da *Divina Comédia*, apesar de ora não nos concentrarmos neste último, diferente de Gizelle K. Corso em sua tese *A Divina Comédia em jogo* (2012). O primeiro romance mostra ir ao encontro do que, com Leyla Perrone-Moisés, chamamos de *literatura exigente*. De outro modo, o segundo romance dá mostras de se configurar aos traços do que se convencionou denominar *literatura de entretenimento*. Não buscando, sublinhe-se, suscitar julgamentos de valor, nossos esforços tiveram, nos meandros dessas

duas estéticas, mais um de seus pontos investigativos, o que é desenvolvido na primeira seção do capítulo terceiro. Sob tal perspectiva, o trabalho com objetos harmônicos – enquanto apropriadores de Dante –, apesar de diferentes em sentido estrito – pensando-se em suas respectivas abordagens e públicos-alvo –, pode se mostrar ainda mais enriquecedor do que quando as vozes ouvidas são uníssonas.

Progredir dos círculos da dúvida ao empíreo das respostas não é empresa que se dê com facilidade, especialmente sob nossa condição de viandantes na *selva oscura* (no dialeto toscano empregado por Dante, selva obscura, escura, sombria) do tempo presente, entendendo-a como amálgama de manifestações culturais que estabelecem uma relação com o passado tanto por meio de enfrentamento quanto de assimilação. Nesse contexto, além de questionar, ou melhor, problematizar o próprio conceito de período, a história enquanto sistema de representação também é posta em xeque. Assim, o cenário cultural desloca seu posicionamento ao mesmo tempo que cria um outro ainda não percebido de modo inteiro e claro.

Surge, em tal ponto, uma outra questão sobre a qual nossa pesquisa se articulou e a registra aqui: qual o sentido do romance de Gomes e Prata? Se paródia, por sua natureza própria, gera uma *krisis* envolvendo o que está posto, o sentido dessas obras estaria em impactar o poema de Dante? Tal problema se mostra ainda mais complexo quando, por exemplo, entende-se a *Divina Comédia* como livro integrante do cânone literário ocidental, rol ao qual é atribuído, além de outros aspectos, perenidade literária. Portanto, tocar em certos atributos dessa obra poderia equivaler a desestabilizar o próprio cânone? Eis aí nosso último desafio, tratado também na segunda seção do capítulo terceiro, que procura encerrar o conjunto sem naturalmente esgotar os temas.

Isso posto, convém assinalar a relevância de nossa pesquisa para os estudos culturais, de modo especial, pela promoção do diálogo envolvendo tanto o espaço da literatura quanto o da teologia, interface que, em âmbito nacional, tem se desenvolvido sob o termo genérico *teopoética*. Tal interação deve acontecer tanto na compleição afim ou mesmo dissonante dessas duas disciplinas, ainda que, por nossa delimitação e natureza do Programa de Pós-Graduação ao qual nos vinculamos, pretende-se ter a literatura como ponto de partida e de chegada.

Ressalte-se que uma abordagem interdisciplinar possui especial relevo na conjuntura dos tempos de hoje e sua teorização, envolvendo um entrecruzamento epistemológico. A especialização, que é o inverso

da interdisciplinaridade, pode levar à noção equivocada de um saber fechado em si mesmo, absoluto. Ao contrário, o diálogo entre diferentes esferas especializadas se mostra importante meio na busca pela compreensão de fenômenos que dificilmente seriam acessíveis dentro da visão particular à determinada área. Faz-se, então, um movimento reflexivo, com ferramentas do intelecto que nos permitam ir mais além.

2 EM BUSCA DE UMA ESCATOLOGIA TEOLITERÁRIA

2.1 INFERNOS E DIABOS: RELENDO AS FONTES

A teologia cristã considera a *Bíblia*, a qual costuma chamar de *Sagrada Escritura*, como uma das principais fontes da revelação divina, isto é, da manifestação e comunicação do Deus judaico-cristão para com os homens. Dentre os livros que compõe essa verdadeira compilação de pequenos livros, constam, de modo invariável, quatro evangelhos, atribuídos respectivamente a Mateus, Marcos, Lucas e João. Eles conteriam relatos autênticos da vida e ensinamentos de Jesus Cristo.¹

Nos relatos evangélicos, pode-se encontrar descrições do que o cristianismo de ontem e ainda de hoje nomeia comumente pelo designativo geral de *céu*, nas quais o texto sempre recorre a imagens de banquetes e festas de casamento, grandes e alegres comemorações culturais da época das narrativas. Além disso, os mesmos textos também representam a condição oposta, isto é, o *inferno*.²

Admitindo-se hipoteticamente que as falas ali registradas como proferidas por Jesus – para os evangelistas, o messias esperado pelos judeus – sejam realmente fidedignas, pode-se sustentar que esse pregador palestino itinerante, em seus anos de vida pública, utilizava-se de associação metafórica, especialmente do gênero *parábola*, como recurso pedagógico. Tal emprego de palavras concretas para exprimir noções abstratas vai ao encontro do que, transcorridos quase dois milênios desde a redação dos evangelhos, seria expresso poeticamente por Eça de Queiroz no subtítulo da primeira edição d'*A Relíquia*: “sobre a nudez forte da Verdade, o manto diaphano da Phantasia”.³

A respeito das penas eternas ilustradas por Jesus, nas quais nos concentraremos pela leitura que aqui se pretende, resume o biblista francês Paul Beauchamp:

¹ BOFF, Clodovis. **Teoria do Método Teológico**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 197-236.

² BLANK, Ronald. Céu: vida exuberante ou tédio piedoso? **Mundo e Missão**, São Paulo, ano 10, n. 63, p. 38-39, jan.-fev. 2003. p. cons. 39.

³ 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: 30 jan. 2018. p. III. Mantivemos a ortografia original nesta e nas demais citações de todos os autores.

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).⁴

Recorte-se apenas uma passagem significativa do *Evangelho Segundo Marcos* 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.⁵

Pode-se entender melhor o valor didático de tal emprego metafórico quando se lhe justapõe o conceito teológico prescindido de qualquer técnica simbólica, composição esta incomum mesmo entre os teólogos. Numa dessas inabituais definições, Antônio Mesquita Galvão, teólogo brasileiro, assim escreve: “Poderíamos definir o inferno como criação e possibilidade da criatura capaz de rejeitar a graça de Deus.”⁶ O autor completa essa noção parágrafos à frente, afirmando: “Por inferno podemos entender uma frustração irreversível e uma solidão sem volta. É a negação da vida que conduz a um vazio irreparável.”⁷

Pelo exposto, entende-se que a linguagem figurada é utilizada em conceitos desse gênero não somente no intuito de se criar uma mensagem mais inteligível, e sim, como afirma a própria teologia, pela

⁴ BEAUCHAMP, Paul; MARTELET, Gustave. Inferno. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 897-901. p. cit. 898.

⁵ EVANGELHO Segundo Marcos. Trad. Jorge C. Mota. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1759-1785. p. cit. 1773; Mc 9,47-49.

⁶ GALVÃO, Antônio M. **O grão de trigo**: reflexões cristãs sobre a vida depois da morte. São Paulo: Ave-Maria, 2000. p. 195.

⁷ GALVÃO, 2000, p. 197.

limitação da linguagem humana em expressar a experiência do *indizível*.⁸

E ainda que haja, nos dias de hoje, algumas tentativas de retratar a crença nos estados do além sem recorrer a antigas figurações, como visto acima, o conceito se mostra sensivelmente complexo às massas, porque abstrato. Além disso, conta com baixa adesão da parte dos pregadores. Um exemplo do que expomos pode ser encontrado nas declarações do pastor norte-americano Rob Bell ao ser entrevistado por uma revista brasileira. Dentre outras questões, Bell 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.⁹

Ainda que não encontremos nada herético ou revolucionário nas palavras de Bell, sua declaração não foi bem recebida mesmo por grupos protestantes, comunidades de fé entre as quais Bell transita. Por sua vez, em âmbito católico, o papa Bento XVI também esteve em evidência na mídia, visto como de posição retrógrada, 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.”¹⁰

Tais ocorrências apontam para a existência de uma espécie de duplo problema: (1) as antigas figurações criaram tamanha ojeriza que o próprio substantivo *inferno* parece obsoleto. Porém, simultaneamente (2) não há grande abertura, ao menos por parte das igrejas, para um

⁸ BOFF, 2012, p. 297-326. Na teologia, o problema da limitação da linguagem humana para tratar do divino é discutido mais especificamente nas abordagens sobre Deus, já que, em último grau, seria ele indescritível (*Deus ineffabilis*).

⁹ BELL, Rob. Quem falou em céu e inferno? Entrev. André Petry. **Veja**, São Paulo, ano 45, n. 48, p. 23-28, 28 nov. 2012. p. cit. 19.

¹⁰ Comentário sobre a perícopes Jo 8,1-11. BENTO XVI. **Homilia do papa Bento XVI durante a celebração eucarística presidida na paróquia romana de Santa Felicidade e Filhos Mártires**. Roma, 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: 30 jan. 2018. Não paginado.

novo *modus dicendi*, isto é, uma forma de expressar as matérias no nível de linguagem esperado pelo interlocutor do século XXI d.C.

Conforme as elucubrações teológicas a respeito do inferno foram sendo vistas, no decorrer dos tempos, por outros prismas, sobretudo não mais os do medo, as considerações sobre o ser ou essência espiritual denominada genericamente de *diabo* também foram se alterando. Aliás, nisso vemos certa coerência interna, pois, se o ambiente muda, aquilo ou quem o habita também é impactado, em algum grau, e molda-se ao novo contexto.

Sem formular conceito próprio, o teólogo francês Édouard-Henri Wéber comenta a visão teológica a respeito do diabo através dos tempos, reservando ao presente a seguinte colocação: “A modernidade [...] que já tem dificuldade em considerar seriamente a ideia de a. [anjos], remete na maioria das vezes o d. [demônio] à superstição mitológica, e os teólogos preferem calar-se a esse respeito.”¹¹

Embora partindo de outros pressupostos e sem o comedimento dos teólogos hodiernos, o literato Alberto Cousté, em sua *Biografia do Diabo*, também comenta sobre a mutação do diabo no correr da história do mundo. Para Cousté, o diabo, “sombra de Deus na história” – expressão que, aliás, adota por subtítulo desse livro – é resultado da mais radical metamorfose dentre as já engendradas: “[...] o Diabo veio sendo despojado de suas características sagradas para acabar reduzido à representação do puro mal, representação sob a qual o conhecemos hoje.”¹²

Do ponto de vista da crítica literária, importam os problemas de representação e não as questões de credo. Porém, em busca por remotas fontes literárias, pode-se encontrar também, ainda que de forma mesclada, o princípio norteador religioso e, com isso, certo desconforto. Sob outros termos, a matéria da fé busca se mostrar digna de credo, pois baseada em fontes de caráter factual e não artístico-ficcional. Então, quando se constata que seu ponto de apoio ou gênese está posto em um fator mítico ou supersticioso conservado pela representação literária,

¹¹ WÉBER, Édouard-Henri. Demônios. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas; Loyola, 2004. p. 518-520. p. cit. 519.

¹² COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**: o Diabo como a sombra de Deus na história. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1996. p. 25. Cf. também p. 143.

pode-se ter um conflito. O crítico norte-americano Harold Bloom, na introdução de *Anjos Caídos*, adverte sobre esse encontro *teoliterário*¹³ 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.¹⁴

Explicita-se também que, no encaço do diabo tanto literário quanto teológico pela vereda dos estudos comparados – portanto, em águas confluentes, apesar de agitadas, de áreas *a priori* consideradas distintas –, já há amplos e acurados estudos, como a *História Geral do Diabo*, de Gerald Messadié. Todavia, é ainda no sucinto e artístico *Anjos Caídos*, cuja edição brasileira foi ilustrada pelo cartunista Bruno Liberati, que Bloom consegue bem explicar em poucas palavras essa história que, dadas as apurações, iniciou-se há bem mais de dois milênios, ou seja, antes mesmo do cristianismo:

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

¹³ O termo *teopoética* foi proposto por Karl-Josef Kuschel em seu livro *Os escritores e as escrituras* (1991). Apesar desse vocábulo gozar de largo uso no Brasil, preferimos *teoliteratura*, que nos parece ainda mais representativo. Isso pois, pelo termo *poética*, o interlocutor pode ser levado não ao caráter de *poiesis* da literatura, mas ao gênero poético em si.

¹⁴ BLOOM, Harold. **Anjos Caídos**. Trad. Antonio N. Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 15.

neoplatônicos e alexandrinos como o hermetismo entram na mistura.¹⁵

Transformado em personagem literária, o diabo torna-se presença marcante ainda no Primeiro Testamento bíblico, obra célebre mesmo quando tomada pelo viés não religioso, como aqui o fazemos. E se, como afirma William Blake, citado por Herman Northrop Frye em *O Código dos Códigos*, a *Bíblia* é o “Grande Código da Arte”¹⁶ 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 judaico-cristã foi tradicionalmente dividida. Polêmico por natureza, se aqui permitida uma figura retórica, enquanto, no Segundo Testamento, satã não poupa de provações nem mesmo à 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*:

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.¹⁷

¹⁵ BLOOM, 2008, p. 15. 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.

¹⁶ FRYE, Herman N. **O Código dos Códigos**: a *Bíblia* e a Literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 15.

¹⁷ KELLY, Henry A. **Satã: uma biografia**. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2008. p. 365-366, grifo do autor.

Todavia, não seria de se esperar coerência perfeita de uma biblioteca¹⁸ cujos livros e estrutura editorial ganharam forma num intervalo temporal de aproximadamente 900 anos – do século V a.C. ao século IV d.C. –, com redatores sob realidades sociais diversas e sem conhecer muitos de seus pares que viriam a ser consagrados, ausência de originais e cópias milenares com variantes textuais.¹⁹ De fato, há lapsos de coerência na obra, o que indicam vários estudos como os contidos no *Guia literário da Bíblia*, organizado por Robert Alter e Frank Kermode, pesquisadores norte-americanos da *Bíblia* enquanto literatura. Não obstante, as escrituras bíblicas permanecem como uma das mais antigas fontes de literatura relegada à posteridade.

2.2 TEOLOGIA E LITERATURA: (DES)ENCONTROS

Sob o termo *escatologia*, os estudos teológicos entendem a reunião de conjecturas a respeito dos últimos acontecimentos pelos quais devem passar os homens e as mulheres, individual e universalmente, após a morte terrena, enquanto entidades espirituais. Fazem parte de seu cabedal termos como: juízo (justiça e misericórdia), céu (beatitude), purgatório (esperança), inferno (negativo absoluto) e outros tantos termos e conceitos ligados a isso.²⁰ Contudo, permanecem ainda ligados à escatologia, por associação, os “infernismos”, isto é, as

¹⁸ 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, John. **Dicionário Bíblico**. Trad. Álvaro Cunha et al. 10. ed. São Paulo: Paulus, 2011. p. 112).

¹⁹ 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 d.C. (SCHNIEDEWIND, William M. **Como a Bíblia tornou-se um livro: a textualização do antigo Israel**. Trad. Luciana Pudenzi. São Paulo: Loyola, 2011. p. 35).

²⁰ GRESHAKE, Gisbert. Escatologia. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 620-625. p. cons. 620.

imagens físicas, até mesmo além-bíblicas, das quais, como dito acima, a pregação popular fez uso por longo tempo, ou faz desde muito.²¹

Um dos efeitos atuais desses infernalismos é contribuir para que pessoas ávidas por espiritualidade, porém repelidas por uma linguagem arcaica, sintam-se propensas a adotar uma espécie de doutrina particular, coerente com o entendimento e a visão religiosa pessoais. Nesse aspecto, em sua leitura da experiência religiosa no tempo presente, que define como pós-moderno, o sociólogo italiano Franco Crespi 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 freqüência até de obstáculo, com relação à maneira em que podemos atualmente pensar a experiência religiosa.²²

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 fê ou falta dela. A *fictio* literária abre mão das leis naturais da realidade e, inspirando-se em códigos culturais, cria, com plenos poderes, outra realidade.²³

Cabe também o convite ao questionamento-chave formulado pelos teólogos Jean-Pierre Jossua e Johann Baptist Metz, no editorial da revista *Concilium*, primeira em âmbito teológico internacional a dedicar um volume ao tema teologia e literatura: “Temos que perguntar o que é que só a literatura e nenhuma teologia conceitual será capaz de dizer e

²¹ BEAUCHAMP; MARTELET, 2004, p. 899.

²² CRESPI, Franco. **A experiência religiosa na Pós-Modernidade**. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 1999. p. 24.

²³ ORLANDO, Francesco. Estatuto do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1 - A cultura do romance. p. 245-281. p. cons. 251.

expressar eficazmente.”²⁴ Nessa mesma edição, os autores também desafiam a própria teologia a buscar na literatura não a superficialidade ou o lugar comum, mas o ponto de partida ou apoio para uma redefinição do discurso teológico:

[...] não se trata de dar continuidade às tentativas de uma teologia *poética* ou da *espiritualidade*, conhecidas de todas as épocas e caracterizadas pelo vago e arbitrário. O que se pretende, pelo contrário, é encontrar na forma literária um novo rigor que permita à teologia prosseguir seu trabalho peculiar, numa época que não se parece nem com a da abstração nem com a do sistema. É evidente que o que está em causa é mais que um certo estilo, é uma mudança na própria maneira de pensar, é uma preocupação dominante em recorrer à experiência cristã, a observação profunda dos intercâmbios incessantes entre essa experiência e a confissão de fé.²⁵

Essas observações servem ainda ao contexto atual da teologia, após a chamada *guinada antropocêntrica*, isto é, quando a reflexão teológica passa gradativamente da ênfase na perspectiva metafísica, racional e essencialista à histórico-existencial. Então, nesse novo contexto, o ser humano concreto torna-se o ponto de partida da reflexão teológica, de modo que toda palavra sobre Deus leve em conta a situação do homem no mundo.

Sob tal conjuntura, o ponto primeiro a aproximar a teologia da literatura e vice-versa se torna o aspecto humano.²⁶ Relembrando as colocações do teólogo brasileiro Antonio Manzatto ao se debruçar sobre a obra de Jorge Amado – um dos primeiros livros publicados no Brasil

²⁴ JOSSUA, Jean-Pierre; METZ, Johann Baptist. Editorial: Teologia e Literatura. **Concilium**: revista internacional de teologia, Petrópolis, v. 115, n. 5, p. 3-5, 1976. Trad. Luís G. P. Cascais et. al. p. cit. 4.

²⁵ JOSSUA; METZ, 1976, p. 4-5, grifos dos autores.

²⁶ BRANDÃO, Eli. ...E o divino se faz verbo: conjunções entre símbolo e metáfora. **Estudos de Religião**: revista semestral de estudos e pesquisas em religião da Umesp, São Paulo, ano XIX, n. 29, p. 160-177, dez. 2005. p. cons. 167.

sob o prisma da teopoética –,²⁷ agora a antropologia teológica se vê apta a buscar seu *corpus* também na literatura, enquanto a literatura, por sua vez, deixa-se encontrar:

Para chegar ao antropológico, à compreensão do que é o homem e do que ele significa, a teologia pode ser ajudada por vários tipos de mediação [...]. Ela pode fazer apelo à filosofia e às ciências em geral, com destaque para as chamadas ciências humanas. Mas ela pode também fazer apelo às artes. Estas, por sua natureza e por seu antropocentrismo radical, são também lugar de revelação do humano. Sendo assim, a literatura de ficção revela uma forma de compreensão do humano, uma antropologia.²⁸

Assim, segue Manzatto, ainda que figuras características do religioso não estejam explicitamente presentes numa obra ficcional, valem a amplitude e a profundidade da problemática humana abordada.²⁹ Acrescente-se a isso, com Robert Stam, a relevância da exposição do drama da existência social.³⁰ Nesse sentido antropológico, conferindo um tom mais nítido e quase poético ao que comenta Manzatto, cabem palavras de Roland Barthes:

²⁷ CANTARELLA, Antonio G. A pesquisa em Teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica. **Horizonte**: revista de estudos de Teologia e Ciências da Religião da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 12, n. 36, p. 1228-1251, out.-dez. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2014v12n36p1228/752>>. Acesso em: 30 jan. 2018. p. cons. 1245. NB - Nas referências bibliográficas que incluem acesso à internet, como esta, optamos por sempre manter o *hyperlink* funcionando, ainda que em detrimento de uma disposição visual mais agradável esteticamente.

²⁸ MANZATTO, Antonio. **Teologia e Literatura**: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994. p. 5.

²⁹ MANZATTO, 1994, p. 69.

³⁰ STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 120.

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.³¹

Além das considerações já feitas até aqui, no âmbito de uma pesquisa situada na confluência dos estudos comparados e tendo por pressuposto que o *corpus* selecionado se auto-define como literário-ficcional – o que afirmamos com base desde o paratexto, estudado no capítulo próximo –, é preciso definir o tipo de relação entre teologia e literatura que será viabilizado. Para isso, reportarmo-nos a José Carlos Barcellos, especialista tanto em literatura quanto em teologia, que identifica as seguintes possibilidades: a) uma leitura teológica de uma obra literária, quando o que é especificamente teológico na relação instaurada é o método de leitura em si aplicado ao texto literário; b) uma leitura de elementos religiosos ou mesmo proposições teológicas contidas no próprio texto, como simples aspectos da cultura e da linguagem de um povo; e c) uma leitura do discurso literário portador de uma reflexão autenticamente teológica.³²

Pois bem, os textos que selecionamos, como se fará ver, revelam bem situar-se dentro do terceiro tipo relacional identificado e descrito por Barcellos. Sobre este, o estudioso 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

³¹ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 19, grifo do autor.

³² BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e Espiritualidade**: uma leitura de *Jeunes Années*, de Julien Green. Baurú: EDUSC, 2001. p. 69.

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.³³

Tomando por empréstimo uma imagem literária, ou, melhor ainda, aqui construindo-a, a teologia e a literatura, nestas páginas, são tidas como instrumentos musicais chamados a tomar parte na execução de uma mesma peça. Nessa ocasião, 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 de confirmar que existe algo enriquecedor também nas dissonâncias ou, quiçá, sobretudo nelas. O que se busca, então, é uma interlocução mais livre de dogmatismos ou academicismos para a construção de um novo discurso sobre a religião, no sentido do que expressa o teólogo Antonio G. Cantarella em seu levantamento sobre a teopoética no Brasil:

O modelo da correlação/contraste entre o fazer teológico e o fazer literário foca, em geral, as conexões possíveis entre o literário e o teológico. Parte do pressuposto de que há uma imprecisão de limites entre o discurso literário, objeto da fruição estética e da crítica literária, e o discurso religioso, objeto da fruição religiosa e da teologia. O texto literário não se oferece como objeto de leitura apenas à crítica literária, assim como o texto de caráter religioso não se reduz a mero objeto de estudo da teologia. Assim, por exemplo, antes de ser interpretado como palavra de Deus, o texto bíblico se entende como mito, saga, lenda, canto. E, nesse sentido, pode interessar ao leitor de literatura. Da mesma forma, a literatura, ao *redescrever* o mundo com seu poder heurístico, se oferece como fértil terreno para a teologia.³⁴

Ao contrário disso, as relações entre teologia e literatura são interrompidas quando ambas se consideram portadoras de uma suposta verdade: aquela em nome da revelação sobrenatural, esta em nome da

³³ BARCELLOS, 2001, p. 69-70.

³⁴ CANTARELLA, 2014, p. 1246, grifo do autor.

inspiração artística. De forma semelhante, problemas surgem diante de visões estreitas como uma antiga pretensão da teologia de utilizar a literatura como disseminadora de propaganda doutrinária tanto quanto, de modo oposto, uma tentativa de anular dos textos toda e qualquer alusão ao fenômeno religioso. Tais estreitezias podem abrir a porta para um isolamento empobrecedor dos dois sujeitos.

Nesse contexto teoliterário, dos tempos de Dante até hoje, além da produção crítica, inúmeras e de gêneros variados têm sido as obras literárias que inspiradas na *Divina Comédia*,³⁵ a partir desta ou em diálogo com ela retratam os postremos, de modo especial o inferno, quando não somente ele. Talvez porque psicologicamente o paraíso dantesco pareça etéreo, o purgatório morno e o inferno mais humano.

A pesquisadora brasileira Maria Esther Maciel comenta, por exemplo, que Ezra Pound se valeu explicitamente de técnicas e referências dantescas no livro intitulado *Cantos*, dentro de uma proposição *make it new*. A autora cita também o escritor Thomas Stearns Eliot, em *The Waste Land*, que transportou o inferno dantesco para Londres, a nova Dite.³⁶ Maciel assim especifica: “Muito do fascínio de Eliot e de outros poetas e artistas pela *Divina Comédia* de Dante justifica-se, em grande parte, pela força imagética do poema, especialmente no que tange aos 34 cantos do Inferno.”³⁷

Tal constatação mostra ir ao encontro da sentença que João Adolfo Hansen atribui a Ezra Pound, de que “humanamente é muito mais fácil imaginar um inferno que um paraíso”,³⁸ além da apreciação de Giovanni Papini, ao comentar que “O pecado e o delito se prestam

³⁵ DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. Trad., introd. e notas Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976. Apesar de Martins ter empregado artigo no título traduzido desta obra, acatamos a indicação dos examinadores no exame de qualificação para suprimi-lo em nossa redação. Para cotejo e exegese, também utilizamos: DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. In: FALLANI, Giovanni; MAGGI, Nicola; ZENNARO, Silvio (Cur.). **Dante Alighieri - Tutte le Opere**. Roma: Newton Compton, 2016a. p. 10-664.

³⁶ MACIEL, Maria Esther. O inferno radical: Dante e as vanguardas. In: BARBOSA, Maria Aparecida; MARSAL, Meritxell H.; PETERLE, Patrícia (Orgs.). **Literatura de Vanguarda e Política: o século revisitado**. Niterói: Comunità, 2012. p. 13-22. p. cons. 14-15.

³⁷ MACIEL, 2012, p. 15.

³⁸ HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas, Unicamp, 2006. p. 130.

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.”³⁹ E a influência direta e indireta de Dante é tamanha que mesmo quem não tenha lido a *Divina Comédia* ou não saiba exatamente quem foi Dante Alighieri tem noção de que *inferno dantesco* significa algo extremamente negativo.

Como já evidenciado acima, 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: “[...] na maioria das obras teológicas há descrições mais detalhadas, por incrível que pareça, do inferno que do céu.”⁴⁰ Em suma, o inferno pode ou pôde causar receio, mas tem atraído mais atenções do que o próprio céu. Nesse ponto, citem-se também diretamente as palavras de Ronald Blank, especialista em escatologia com atuação no Brasil:

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.⁴¹

Como defende nosso colega de grupo de pesquisa André Luiz da Silveira⁴² em sua dissertação de mestrado, o humor aproveita-se de *brechas* que encontra nos testamentos bíblicos, nas doutrinas e nos

³⁹ “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.” (PAPINI, Giovanni. **Il Diavolo**: appunti per una futura diabolologia. 12. ed. Firenze: Vallecchi, 1954. p. 265, tradução nossa).

⁴⁰ GALVÃO, 2000, p. 184.

⁴¹ BLANK, 2003, p. 39.

⁴² *Teopoética - estudos comparados entre teologia e literatura*, registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil - CNPq. Endereço para acessar o espelho: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/5776349351761408>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

dogmas cristãos para penetrar e subverter as afirmações religiosas.⁴³ De forma semelhante, vemos a literatura também encontrando e utilizando-se de brechas além da “imprecisão de limites” entre o discurso literário e o teológico, como fala Cantarella.⁴⁴ Porém, sobre o inferno, literatura e teologia não se furtam de criar amplos discursos na tentativa de externalizar o que vai dentro do “homem humano”, na expressão cunhada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*,⁴⁵ que porta noções nem sempre lógicas ou racionais, como procura aquela ciência do dizer a fé em termos racionais.

⁴³ SILVEIRA, André Luiz da. **Riso e Subversão**: o cristianismo pela Porta dos Fundos. 214 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/167729/339984.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 31 jan. 2018.

⁴⁴ CANTARELLA, 2014, p. 1246.

⁴⁵ ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 608.

3 VELHOS E NOVOS INFERNOS DE PAPEL E TINTA

3.1 NA VIA FLORENTINA

Se fosse possível a reunião material de toda fortuna crítica produzida sobre a *Divina Comédia*, indubitavelmente seria preciso dispor de imensas bibliotecas para contê-la, tamanho o número da produção a respeito. A propósito, em seus ensaios dantescos, Jorge Luis Borges, que nos parece bem personalizar ou simbolizar o leitor por excelência, haja vista sua biografia e produção intelectual, assim comenta: “Não li (ninguém leu) todos os comentários dantescos [...]”⁴⁶ Na biografia *Dante*, Richard Lewis comenta que o próprio Alighieri deflagrou o processo de análise do poema 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.).⁴⁷

Não obstante – até mesmo porque, como observa Frye, o Dante crítico não esgota o Dante literato –,⁴⁸ parece haver sempre novas abordagens para a obra que celebrizou o poeta florentino, o que evidenciaria a inesgotabilidade literária por ela apresentada. Não menor seria a coleção das edições da *Divina Comédia*, traduzida para as mais

⁴⁶ “No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos [...]” (BORGES, Jorge L. *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. p. 105, tradução nossa).

⁴⁷ LEWIS, Richard W. B. *Dante*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 117.

⁴⁸ Comentando sobre o papel da crítica, Frye diz textualmente: “O poeta pode naturalmente ser dono de certa capacidade crítica, e assim conseguir falar a respeito de sua própria obra. Mas o Dante que escreve um comentário sobre o primeiro canto do *Paradiso* é apenas mais um dos críticos de Dante. O que ele diz tem interesse especial, mas não autoridade especial.” (FRYE, Herman N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 13).

diversas línguas do globo nestes quase sete séculos transcorridos desde a sua primeira publicação. Junte-se a isso o fato do *opus magnum* de Dante estar incluído no que Italo Calvino aponta como clássicos da literatura⁴⁹ e Harold Bloom como cânone literário ocidental.⁵⁰

Se imperativo aqui sintetizá-la,⁵¹ poderíamos dizer, não sem o considerável risco de toda generalização, que a *Divina Comédia* é um poema longo, escrito pelo florentino Dante Alighieri, em dialeto toscano, entre os anos 1302-1321. A história é narrada em primeira pessoa pela personagem chamada Dante, que possui características do Dante autor. Ele se vê impelido a percorrer sequencialmente e em ordem ascendente os três estados do *post mortem* segundo a tradição cristã-católica.

Para atravessar o primeiro, o *inferno* (reino do eterno padecimento), e a maior parte do *purgatório* (reino da purificação), Dante é guiado pela personagem Virgílio, sob feições do poeta latino Públio Virgílio Maro, autor da *Eneida*.⁵² Do *purgatório* ao *paraíso* (reino de Deus em plenitude), Virgílio é sucedido pela companhia de Beatriz, personagem que espelha Beatriz Portinari, musa do Dante autor. Ao longo do percurso, durante o qual se imbricam literatura, teologia, filosofia, história, astronomia e outros muitos saberes, Dante encontra almas conhecidas e desconhecidas, interagindo com muitas delas.

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

⁴⁹ Calvino não chega a formular um conceito sintético para o que chama de *livros clássicos*, mas pode-se depreendê-lo pelo que arrola como obras fundamentais, o caso, por exemplo, d'*A Odisséia* e *Robinson Crusóe* (CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

⁵⁰ Para Bloom, os livros canônicos, “obrigatórios em nossa cultura” (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.” (p. 12). O crítico também indica: “Shakespeare e Dante são o centro do cânone porque superam todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, energia lingüística e poder de invenção” (p. 52), apesar de fazer algumas ressalvas em favor do vate inglês (BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

⁵¹ Lewis a condensa de modo mais abrangente no correr dos três últimos capítulos de sua biografia dantesca (2002, p. 98-211).

⁵² PUBLIUS VERGILIUS MARO. **Aeneis**. Braga: Livraria Cruz, 1945.

Comédia granjeou a si uma posição singular entre os livros de ficção que tangem o sagrado e, adequadamente ou não, atraiu o epíteto de *teólogo* ao seu autor, como assinala a crítica teológica. Nessa esteira, por exemplo, Dante Alighieri é verbete de compilações teológicas tanto básicas quanto consistentes; do *Breve Dicionário de Pensadores Cristãos*⁵³ ao vultoso *Dicionário Crítico de Teologia*.⁵⁴ Tal leitura costuma ver no texto da *Divina Comédia* representações que remeteriam ou até mesmo endossariam, em alguma forma ou grau, as noções da própria teologia.

Nesse contexto, faz-se relevante tomar uma hipótese de verificação, por exemplo, baseada na numerologia. Como primeira premissa, tomemos por verdadeira a afirmação de Lewis: “por questões astrológicas, todo e qualquer dado aritmético nos escritos de Dante é múltiplo de *três*”,⁵⁵ como segunda, a simbologia cristã, a qual vê centralidade no algarismo *três*: para essa fé, três são as pessoas divinas (Pai, Filho e Espírito Santo) – não sem propósito, chamada de Santíssima *Trindade*.⁵⁶

Aproximando esse valor numérico daqueles do “poema sacro”⁵⁷ de Alighieri, pode-se chegar, então, à seguinte simetria matemática, que poderia ser disposta num círculo: o percurso literário de Dante, trino como escritor, narrador e personagem,⁵⁸ estende-se por três cânticos

⁵³ Aqui o autor fala da *Divina Comédia* como “testamento poético” de Alighieri (SANTIDRIÁN, Pedro R. Dante. In: **Breve Dicionário de Pensadores Cristãos**. Trad. Laura Nair S. Duarte Aparecida: Santuário, 1997. p. 170).

⁵⁴ Nesta obra, as autoras do verbete *Dante* adjetivam o poeta de “teólogo de alto nível” e tratam da *Divina Comédia* como “síntese teológica” (IMBACH, Ruedi; MASPOLI, Silvia. Dante. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 505-509. p. cit. 505-506).

⁵⁵ LEWIS, 2002, p. 70, grifo nosso.

⁵⁶ A Igreja Católica, por ilustração, entende a Trindade como dogma central de sua fé (CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Loyola, 2000. p. 70-80; CIC, n. 232-267).

⁵⁷ Literalmente “*poema sacro*”. Assim o próprio narrador o chama, malgrado os sentidos que tal expressão poderia encerrar para ele mesmo (DANTE ALIGHIERI, 2016a, p. 588; *Par.* XXV,1).

⁵⁸ Vale notar que o nome *Dante* é citado apenas no 19º terceto do canto XXX do *Purgatório*. Lewis escreve que, na *Divina Comédia*, Dante narra a história de sua própria vida – buscas, encontros e definições –, classificando o livro como “poesia da autobiografia de Dante” (LEWIS, 2002, p. 118).

(livros), cada qual formado por 33 cantos (capítulos), por sua vez, encadeados por tercetos rimados (*terza rima*) contendo 33 sílabas. Isso seria proporcional aos 33 anos da presumida idade de Jesus na terra e da meia-idade da personagem Dante no início do poema. Cada cântico é dividido em nove círculos (o número três elevado à terceira potência), formando ao todo 27 (um múltiplo de 3). Os três cânticos terminam com a mesma palavra *stelle* (estrelas) que, nessa posição, repete-se três vezes.⁵⁹

Todavia, essa leitura, de modo geral, não encontra fácil respaldo por parte da crítica literária ou, ao menos, alcança respaldo acompanhado de ressalvas. Por exemplo, a propósito de um comentário no qual T. S. Eliot se refere a Dante como um “visionário”, Maciel alerta para o cuidado que se deve ter com adjetivações cujos sentidos possam incluir acento religioso. Para a pesquisadora, a visão de Dante

[...] abre-se também a experiências estéticas que não prescindem da consciência do *fazer* poético e muito menos da busca de formas de compreensão do mundo. Nela encontram-se a precisão dos detalhes, o rigor geométrico das formas e a nitidez das imagens, nem sempre possíveis nas visões místicas. Tudo adquire uma dimensão sólida e palpável que contradiz a imaterialidade do sobrenatural.⁶⁰

Ainda segundo ela, os leitores precisam abandonar-se a Dante com “fé poética”.⁶¹

Por sua vez, Angelo Ricci, na introdução a uma seleta publicada no Brasil reunindo textos de Tomás de Aquino e Dante, algo sugestivo *per se*, mostra que a possível aproximação entre esses dois escritores e o que eles representam – Tomás a teologia, Dante a literatura – é algo possível, mas que precisa ser entendido dentro de um contexto histórico e cultural *sui generis*:

⁵⁹ Serviu-nos de mote para este paralelismo os traços colhidos em: DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **La Literatura Universal**. 5. ed. Barcelona: Danae, 1971. p. 145 e 148.

⁶⁰ MACIEL, 2012, p. 13-22. p. cit. 15, grifo da autora.

⁶¹ MACIEL, 2012, p. 15.

A principal obra de Dante – *A Divina Comédia* – é usualmente interpretada como representação poética do edifício conceitual construído por Santo Tomás de Aquino, e alguns intérpretes chegam a estabelecer paralelos rigorosos entre o poema e a *Suma Teológica*. Outros não são, porém, da mesma opinião e procuram mostrar como a maior parte das ideias contidas na *Divina Comédia* corresponde a noções comuns a todos os autores medievais, como o papel primacial da teologia; a organização hierárquica da realidade, desde as coisas sensíveis até os anjos e Deus; o uso de uma certa simbologia.⁶²

De outro modo, mesmo se vigorasse um hipotético consenso entre os estudiosos no sentido de ver na *Divina Comédia* uma espécie de *symbolum Dantis*, ou seja, a expressão de uma manifesta confessionalidade do poeta, ainda assim seria preciso atenção para que não se caísse em análises por demais apressadas. O pesquisador italiano Ricardo Perriello, que vê na *Divina Comédia* considerável influxo do pensamento de Tomás de Aquino, pondera o seguinte:

Os traços centrais da poesia dantesca são caracterizados pela influência do aristotelismo e do tomismo, mas não se resumem a essas duas correntes, deixando transparecer, de uma parte, um campo de influência maior do que aquele da escolástica tomista e, de outra parte, valores daquela mesma filosofia tomasiana de modo ainda mais profundo e fecundo do que somos levados a

⁶² RICCI, Angelo. Dante: vida e obra. In: OS PENSADORES: Sto. Tomás de Aquino e Dante Alighieri. Trad. Luiz João Baraúna et al. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 147-151. p. cit. 149.

pensar por conta de algumas de suas reduções historiográficas.⁶³

Nesse sentido, Lewis precisa que Dante, entre 1292 e 1294, estudou teologia pela *Summa Theologica*, de Tomás de Aquino, com os Dominicanos, em Santa Maria Novella, texto que, ainda segundo o biógrafo, “fornece a estrutura doutrinária básica da *Comédia*.” Além disso, também esteve com os Franciscanos, em Santa Croce, ocasião na qual se dedicou à mística especialmente pela *Itinerarium mentis in Deum*, de Boaventura de Bagnoregio, escrito que teria fornecido o “ímpeto místico da *Comédia*”.⁶⁴

Ainda assim, a obra de Dante dá mostras de que não permanece restrita a essa tradição. Faz-se mister acrescentar que, na pluralidade de vozes existentes dentro da própria teologia, há também estudiosos que veem na *Divina Comédia* características de outras tradições religiosas, como islamismo, o ocultismo, o espiritismo etc.⁶⁵ Nesse sentido, o posicionamento dos pesquisadores da literatura tem se mostrado tão enfático quanto aquele perante à teologia de matriz cristã. Enfim, nessa seara as opiniões são consideravelmente diversificadas, com potencial para gerar pesquisas que lhe sejam meticulosas e específicas.

Todavia, uma confluência entre literatura e teologia no tocante à produção de Dante poderia surgir se o ponto de partida for uma leitura que, ao invés de considerar o texto do literato como teológico, aceite lê-lo pelas lentes da teologia, indo ao encontro da primeira possibilidade assinalada por Barcellos, a que nos referimos no capítulo anterior (seção

⁶³ “I tratti fondamentali della poetica dantesca risultano caratterizzati dall’influenza dell’aristotelismo e del tomismo, ma non si riducono a queste due correnti, lasciando trapelare, da una parte, un campo d’influenza più ampio di quello della scolastica tomista ed, altresí, una valenza della stessa filosofia di Tommaso assai più profonda e feconda di quanto saremo indotti a pensare a causa di alcune sue riduzioni storiografiche.” (PERRIELLO, Ricardo L. **La scienza del bene e del male nella Divina Commedia**: per un’ermeneutica protologica dell’opera dantesca. Roma: Antonianum, 2014. p. 10-11, tradução nossa).

⁶⁴ LEWIS, 2002, p. 78-79.

⁶⁵ Sequencialmente *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919), de Miguel Asín Palacios, *Dante, o grande iniciado* (2002), de Robert Bonnel, e *Dante Alighieri, o último iniciado* (c. 1970), de Arnaldo A. Thiago, este pela editora da UFSC.

segunda). Então, o eixo central dessa proposta estaria em não perder de vista o que a *Divina Comédia* é em primeira instância: *obra de arte*.

Aliás, essa aplicabilidade se aproximaria daquilo que os pesquisadores da literatura vêm fazendo, ao menos nas últimas décadas, para com a *Bíblia*. Ao estudá-la, não discutem se aquela escritura é ou não *sagrada*, pois tal adjetivação não credita nem tolhe valor por si mesma, mas põe-se a estudá-la na condição mais básica desse livro: *matriz da literatura ocidental* ou ainda como *prototexto que registra o discurso sobre Deus na escrita*.

Além das discussões teológico-literárias até aqui referidas, evidencie-se, como outra característica marcante da *Divina Comédia*, o fato de haver nela elementos de várias obras predecessoras ou, como prefere Borges, de muitas gerações anteriores: “Um grande livro como a *Divina Comédia* não é fruto da dedicação ou do acaso de um único escritor; muitos homens e muitas gerações levaram a ele.”⁶⁶

Frise-se que isso em nada diminui os louros de Alighieri. A *Bíblia*, por exemplo, um dos principais livros com os quais o poema dialoga, faz-se presente desde os primeiros versos de Dante.⁶⁷ Em outras palavras, pode-se dizer que o “testamento poético” de Alighieri⁶⁸ se relaciona, de alguma forma, com o Primeiro e Segundo testamentos bíblicos.

O próprio fato da *Divina Comédia* se iniciar pelo *inferno*, “uma descida ininterrupta às profundezas da depravação humana”,⁶⁹ também é muito simbólico, pois, num parêntesis biográfico, a vida de exilado itinerante foi uma experiência de inferno real para Dante.⁷⁰ Entretanto, foi comendo esse pão amargo que ele produziu sua comédia divina.

⁶⁶ “Un gran libro como la Divina Comedia no es el aislado o azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él.” (BORGES, 1982, p. 134, tradução nossa).

⁶⁷ “A *Eneida* e a *Sagrada Escritura* são a base da *Divina Comédia* [...]” (“*Sono alla base della Divina Commedia l’Eneide e i Testi Sacri* [...]” BORZI, Italo. Introdução. In: DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. In: FALLANI, Giovanni; MAGGI, Nicola; ZENNARO, Silvio (Cur.). **Dante Alighieri - Tutte le Opere**. Roma: Newton Compton, 2016a. p. 21-30. p. cit. 21, tradução nossa).

⁶⁸ Assim o adjetivam o teólogo Santridián (1997, p. 170) e o crítico literário Bloom (2001, p. 81), curiosa e naturalmente uma mesma definição para conceitos sem dúvida diversos.

⁶⁹ LEWIS, 2002, p. 152.

⁷⁰ LEWIS, 2002, p. 114.

Com uma imagem, poderíamos dizer que há plantas que frutificam mesmo no inóspito deserto. Retratando também isso, por meio da tradução de Cristiano Martins para a língua portuguesa, assim principia Dante:

A meio do caminho desta vida
achei-me a errar por uma selva escura,
quando a via veraz deixei, perdida.⁷¹

Sobre esse terceto, comentadores como Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro⁷² inferem que a viagem da personagem Dante é feita por volta dos 35 anos,⁷³ faixa etária tida como meia-idade nos tempos do escritor e chamada por ele próprio, na sua obra *Convivio*, de “ponto alto” da vida, comparável ao meio de um arco.⁷⁴ Além disso, os mesmos comentadores veem aqui uma referência indireta ao livro dos *Salmos*, quando este poetiza:

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.⁷⁵

E também a uma passagem do livro de *Isaías*:

Disse eu: No meio dos meus dias me vou.
Para o resto dos meus anos
ficarei postado às portas do inferno.⁷⁶

⁷¹ DANTE ALIGHIERI, 1976. p. 85; *Inf.* I,1-3.

⁷² Ou seja, aqueles da edição italiana da *Divina Comédia* que também empregamos, como especificado na referência bibliográfica completa do livro, dada anteriormente, constante também na seção *Referências*, ao final desta tese (DANTE ALIGHIERI, 2016a, nota à p. 31; *Inf.* I,1).

⁷³ Por ser uma estimativa, não vemos prejuízo da simbólica contida nos 33 anos, com a qual trabalhamos anteriormente.

⁷⁴ Literalmente “*punto sommo*”. DANTE ALIGHIERI. *Convivio*. In: FALLANI, Giovanni; MAGGI, Nicola; ZENNARO, Silvio (Cur.). **Dante Alighieri - Tutte le Opere**. Roma: Newton Compton, 2016b. p. 880-1014. p. cit. 1001; *Conv.* IV,XXIII.

⁷⁵ SALMOS. Trad. Ivo Storniolo. *BÍBLIA de Jerusalém*. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 858-1019. p. cit. 960; Sl 90,10.

Por sua vez, da literatura não sacra, as referências mais recorrentes e diretas são advindas da *Eneida*, conforme Lewis, poema que Dante mais admirava e no qual se imergira.⁷⁷ Em uma dessas referências, por exemplo, em apenas um terceto, Alighieri consegue – tal qual o faz entre si, escritor, e a personagem homônima – fundir com clareza o Virgílio autor da *Eneida* ao Virgílio personagem da *Divina Comédia*. Para tanto, Dante dialoga com a personagem Virgílio como se este fosse o poeta latino de fato. Aliás, na *Eneida*, o protagonista do poema, que se chama Enéias (pai de Sílvio), também se encontra, como Dante na *Divina Comédia*, na condição de peregrino guiado que, mesmo pertencendo ao mundo dos vivos, palmilha o além-mundo.

Dado o contexto, é fala do florentino ao latino:

Que o pai de Sílvio fora, referiste,
Corruptível ainda, até o Inferno
Sem perder o que em corpo humano existe.⁷⁸

Além disso, existem na *Divina Comédia* 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, que reproduzimos:

Por mim se vai à cidadela ardente,
por mim se vai à sempiterna dor,
por mim se vai à condenada gente.
.....
Antes de mim não foi coisa jamais
criada senão eterna, e, eterna, duro.
Deixai toda esperança, vós que entraís.⁷⁹

⁷⁶ ISAÍAS. Trad. Theodoro H. Maurer Jr. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1254-1361. p. cit. 1311; Is 38,10.

⁷⁷ LEWIS, 2002, p. 25 e 126. Um exemplo da própria *Divina Comédia*, com a fala de Dante a Virgílio: “Ó dos poetas lustre, honra, eminência!/Valham-me o longo estudo, o amor profundo/Com que em teu livro procurei ciência!” (DANTE ALIGHIERI, 2011, p. 28-29; *Inf.* I,27-29).

⁷⁸ DANTE ALIGHIERI, 2011, p. 31; *Inf.* II,5.

⁷⁹ DANTE ALIGHIERI, 1976, p. 97; *Inf.* III,1-9.

Assim fala Virgílio a Dante:

Aqui toda suspeita é bom deixar,
qualquer tibieza aqui não se comporta.⁸⁰

Essas palavras, ditas pela personagem Virgílio, retoma e é tradução literal, com exceção do vocativo, do poeta Virgílio na *Eneida*: “*Nunc animis opus, Eneia, nunc pectore firmo*”⁸¹ externadas pela guia de Eneias, a Sibila, no limiar da *Domus Ditis*, a morada dos mortos, nome também retomado por Dante no ponto máximo de seu *Inferno*, a *Cidade de Dite*, da qual ainda falaremos mais detidamente.

Observe-se, no entanto, que não se pretende aqui afirmar uma espécie de paridade entre a concepção de inferno de Dante e a de Virgílio, culturalmente diferentes entre si, como bem distingue Georges Minois em sua *História dos Infernos*: “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.”⁸² O que se busca destacar é uma correspondência entre ambas as noções.

Porém, em se tratando de narrativas sobre viagens literárias à morada dos mortos, também a *Eneida* (séc. I a.C.) não se constitui como obra inaugural. O tema é abordado, por exemplo, na *Odisseia* (séc. VIII a.C.) ou, muitos séculos antes, na epopeia médio-oriental de título *Gilgamesh*, cuja transcrição tomou forma em cerca de 2000 a.C.⁸³ A propósito, nas palavras da crítica brasileira Leyla Perrone-Moisés, “O grande escritor é sempre um grande leitor. Sem Homero não haveria Virgílio, sem Virgílio não haveria Dante, sem Dante... etc.”⁸⁴ E ora em

⁸⁰ DANTE ALIGHIERI, 1976, p. 97; *Inf.* III,14-15.

⁸¹ PUBLIUS VERGILIUS MARO, 1945, p. 364; *Aen.* VI,261.

⁸² MINOIS, Georges. **História dos Infernos**. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 1997. p. 61.

⁸³ 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, Nancy Katharine. Introdução. In: A EPOPEIA de Gilgamesh. Trad. Carlos D. de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 51).

⁸⁴ PERRONE-MOISES, Leyla. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 283.

versos de João Cabral de Melo Neto, a poesia, por meio da metáfora, também pode ajudar a compreender o que expomos:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.⁸⁵

Como já afirmamos, tal constatação, no entanto, não desqualifica nem a *Divina Comédia*, nem as imagens extraterrenas criadas anteriormente ao poema de Dante. Ao inverso disso, todas elas, juntas, compõem o que se poderia chamar de *biblioteca da humanidade*, ou, com Calvino, a coleção das obras clássicas da literatura mundial.⁸⁶

Vale perceber que, apesar de tal simbiose literária se constituir como antiga prática, o fenômeno do diálogo entre textos tem perdurado e recebido sensível atenção na produção crítica das últimas décadas. Para defini-lo, rememore-se a noção dada por Julia Kristeva, em *Introdução à Semanálise*, 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*.⁸⁷

⁸⁵ Poema *Tecendo a Manhã* (OLIVEIRA, Marly de (Org). **Obra Completa - João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 345).

⁸⁶ CALVINO, 1993.

⁸⁷ KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64, grifos da autora.

Em suma, nem Virgílio, nem Dante foram os primeiros a fazer uso de intertextos, pois a intertextualidade é tal qual fio contínuo de um novelo sem fim ou carretel que, ao invés de gastar-se no correr do bordado, avoluma-se ainda mais.

Porém, os estudiosos desse fenômeno vão além ao refletir, por exemplo, sobre o que se poderia chamar de textos primevos. Stam escreve: “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.”⁸⁸ E Michel Schneider complementa essa noção ao falar da inexistência de *proto-textos*: “O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha 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 [...]”.⁸⁹

De outro modo, em *Rumor na língua*, 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”,⁹⁰ 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.⁹¹

Ressalte-se que o intertexto pode estar contido em gêneros diversos como epígrafes, paráfrases, citações diretas, pastiches, paródias e até mesmo na tradução quando entendida como recriação.⁹² Convém

⁸⁸ STAM, 1981, p. 128.

⁸⁹ SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990. p. 63.

⁹⁰ BARTHES, Roland. **O rumor na língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 63, grifo do autor.

⁹¹ BARTHES, 2004, p. 62.

⁹² WALTY, Ivete. Intertextualidade. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6066/intertextualidade/>>. Acesso em: 1.º fev. 2016. Não paginado.

esclarecer 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, *lato sensu*, atinge o signo linguístico como um todo. Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Mikhail Bakhtin chama a atenção sobre tal aspecto:

Lembremos [...] que, numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas 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.⁹³

Nessa visão global do fenômeno, o entrecruzar-se de filmes, livros, quadros, músicas, poemas etc. é também intertextualidade, pois signos em comunicação.⁹⁴ Logo, o vocábulo *textualidade* possui aqui valor aberto, de ampla abrangência.

Faz-se mister incluir nestas linhas uma outra característica do processo de superposição de signos cujo nome serve de título a um livro de Bloom: *A angústia da influência*. Nessa obra, o crítico norte-americano trata a respeito do que chama “variedade de melancolia” ou “princípio de angústia”⁹⁵ despertada mesmo em nomes considerados grandes na poesia de língua inglesa do século XX – como Wordsworth, Keats, Shelley, Tennyson, Stevens, Whitman e Yeats – diante do engenho e abrangência de seus precursores. Numa espécie de inversão ao senso comum, Bloom assim coloca:

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

⁹³ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 211, grifo do autor.

⁹⁴ WALTY, 2016, não paginado.

⁹⁵ BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 57.

criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?⁹⁶

A angústia, para Bloom, não está precisamente no afã de encontrar e realizar 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*.⁹⁷

Cabe aqui acrescentar que, nesse sentido, Lewis curiosamente registra a hipótese de que Dante também possa ter sofrido angústia da influência em relação a Brunetto Latini, seu antigo professor e autor de *Tesoretto*, uma longa e inacabada obra alegórica referencial para a *Divina Comédia*. Por essa razão, Dante teria retratado Latini no inferno. Essa seria, então, uma tentativa de Alighieri de *desangustiar*.⁹⁸ Seguindo tal lógica, poderíamos nos perguntar se Gomes e Prata escreveram paródias da *Divina Comédia* tentando superar Alighieri dentre de si mesmos.

Num trocadilho com a teologia, a influência se parece com o pecado das origens, do qual, para os que nele creem, ser humano 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 *O cânone Ocidental*, obra posterior de Bloom,⁹⁹ em intertextualidade com a anterior – eis aqui um exemplo prático de intertexto.

⁹⁶ BLOOM, 2002, p. 55.

⁹⁷ BLOOM, 2002, p. 105, grifos do autor.

⁹⁸ LEWIS, 2002, p. 53.

⁹⁹ BLOOM, 2001. A referência bibliográfica completa deste livro já foi dada páginas acima e também consta na seção *Referências*, ao final desta tese.

3.2 NAS VEREDAS BRASILEIRAS

A leitura de um livro não deve começar na primeira linha do seu corpo de texto. Antes disso, há um conjunto de outros elementos que se oferecem ao leitor, como título e subtítulo, capa e contracapa, orelhas, prefácio, dedicatória, epígrafe, notas. Esses elementos, apesar de variáveis, não costumam se dar ao acaso e permitem, inclusive, distinguir os livros dos outros objetos, escritos ou não, que circundam o leitor e seu universo. A tais elementos, o crítico francês Gérard Genette designa *paratexto*, e o esclarece pela etimologia do próprio termo:

Uma coisa em *para* não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora.¹⁰⁰

Assim, os paratextos como que anunciam, preparam ou, melhor ainda, direcionam o leitor para a recepção da obra e valoração do sentido que ela registra e põe em demanda. A isso, acrescentem-se as palavras do pesquisador Aulus Martins, também ele leitor de Genette:

[...] é importante destacar o caráter instável ou polissêmico do paratexto, quer dizer, sua função poderá não ultrapassar os limites das convenções editoriais, como poderá também revelar as estratégias que visam a construção do texto literário e sua recepção enquanto tal.¹⁰¹

Em outras palavras, o paratexto não é simplesmente um conjunto de componentes restrito ao suporte da obra literária – invólucro do livro, se material –, mas possui ligação íntima com a obra em si – estrutura

¹⁰⁰ GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009. p. 9, grifo do autor.

¹⁰¹ MARTINS, Aulus M. As margens do texto nas margens do cânone: paratexto, texto e contexto em *Luuanda e Mayombe*. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169-177, jun.-dez. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margens-do-texto-nas-margens-do-canone.pdf>>. Acesso em: 1.º fev. 2018. p. 170.

formal do livro – e sua gama de significados instáveis e polissêmicos, devendo ser necessariamente levado em conta na análise textual. Aceita-se, portanto, o adjetivo *marginal* apenas em referência à localização gráfica do paratexto, mas não quanto a seu significado.

De outro modo, mesmo se não estivéssemos considerando esse enquadramento paratextual, 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*: os primeiros, representantes do atrativo aos olhos; os últimos, em nome do vendável e lucrativo. Nesse aspecto, fundamentadas também em Genette, as pesquisadoras Raquel Souza e Rosa Gens assinalam:

Desde sempre, acrescida à função mais pragmática de proteger o miolo onde se encontra o texto, a capa desempenha o papel de servir de mediadora entre criador, criação e receptor, convidando à leitura e contribuindo para a construção da identidade visual, comercial e artística do objeto livro.¹⁰²

E ainda, no contexto editorial hodierno:

[...] tendo que disputar espaço com inúmeros outros bens culturais e formas de lazer e entretenimento extremamente atraentes para o jovem leitor afeito ao império da imagem, o livro torna-se alvo de estratégias que visam à incorporação de elementos gráfico-imagéticos como forma de dinamizar a narrativa e trazer o leitor para dentro da obra. Assim sendo, cada vez mais o *design* tem sido incorporado à narrativa, e os investimentos editoriais nos aspectos gráficos

¹⁰² SOUZA, Raquel Cristina de S.; GENS, Rosa Maria de C. Um livro também se julga pela capa: paratexto e construção de sentidos em *A maldição do olhar*, de Jorge Miguel Marinho. **Revista Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, v. 8, n. 15, p. 118-138, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1422>>. Acesso em: 1.º fev. 2018. p. 118.

tornaram-se tão necessários quanto a seleção e a preparação do texto literário em si mesmo.¹⁰³

Podem-se acrescentar a isso dados advindos de saberes correlatos. Por exemplo, ao discorrer sobre princípios do alfabetismo visual, ou seja, a educação para a leitura das artes colhidas pelos olhos, a *designer* Donis Dondis expressa a concentração de significados que algo aparentemente simples como a capa de um livro pode conter:

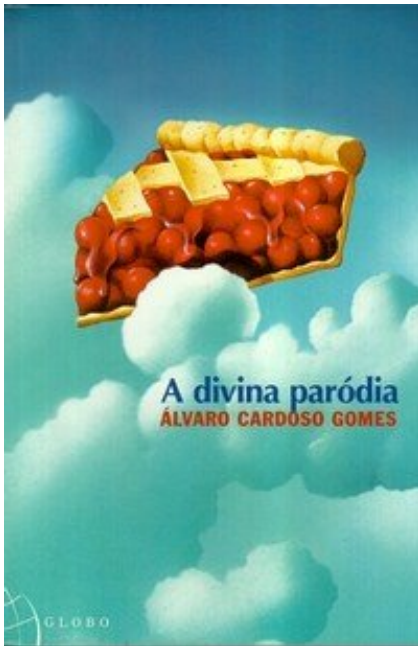
O modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade, desde o puramente funcional até os mais elevados domínios da expressão artística. É um corpo de dados constituído de partes, um grupo de unidades determinadas por outras unidades, cujo significado, em conjunto, é uma função do significado das partes.¹⁰⁴

Nesse aspecto semiológico, a edição de lançamento d'*A Divina Paródia* pela Editora Globo, em 2002,¹⁰⁵ 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.

¹⁰³ SOUZA; GENS, 2014. p. 119.

¹⁰⁴ DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 3-4.

¹⁰⁵ GOMES, Álvaro C. **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.

Imagem 1 – Capa d’*A Divina Paródia* pela Globo

Fonte: GOMES, 2002.

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 isso, 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 utilizada por Dondis.¹⁰⁶ 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.

Entretanto, para uma compreensão mais plena da capa, ou melhor, desde a capa d’*A Divina Paródia*, as circunstâncias da obra mostram requerer certa disposição intelectual, ou melhor, a variedade de

¹⁰⁶ DONDIS, 1999, p. 63.

receptor que Umberto Eco chama teoricamente de “leitor-modelo.” Este, por definição, trata-se de “[...] uma espécie de tipo ideal, que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.”¹⁰⁷

Por via ficcional, e, antes de Eco, Machado de Assis trata da questão do receptor supostamente ideal em *Esau e Jacó*, pondo na fala do narrador desse romance a descrição de um gênero de leitor que parece bem se enquadrar nas exigências do leitor 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”.¹⁰⁸ Em outras palavras, Machado chama atenção à necessidade de aguçada percepção crítica da parte do leitor para investigar e decifrar aquilo que o texto oculta em suas entrelinhas.¹⁰⁹

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 em *Uma teoria da paródia*, “O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no *vai-vém* intertextual”.¹¹⁰

Com abordagem que remete à semiologia, Hansen escreve que o tropo, ou seja, a transposição semântica de um signo presente para um ausente, como acontece na intertextualidade, e seu efeito figurado são posicionais, determináveis numa prática.¹¹¹ Em outros termos, para um leitor que não conhece o referente, ou seja, o contexto primeiro, a história pode fazer sentido, mas é como se faltasse algum ingrediente envolvendo ou mesmo determinando o sabor final da receita.

¹⁰⁷ ECO, Umberto. **Leitura do texto literário - lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos literários. Trad. Mário Brito Lisboa: Presença, 1985. p. 56.

¹⁰⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. **Esau e Jacó**. Porto Alegre: L&M, 2008. p. 159-160.

¹⁰⁹ Harold Bloom especifica que Dante – como se verá, influência maior para Gomes n’*A Divina Paródia* –, por seu “universalismo elitista”, não é para o que chama o crítico de “leitor comum” (BLOOM, 2002, p. 57).

¹¹⁰ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989. p. 48, grifo da autora. Com isso, adiante-se que o substantivo *paródia* no título de Gomes é literal.

¹¹¹ HANSEN, 2006, p. 58.

Voltando-se novamente à imagem da capa *per se* e sobre ela refletindo, podemos chegar à expressão inglesa *pie in the sky*, literalmente *torta no céu*, empregada hoje, na língua de Shakespeare, para conotar improbabilidade ou mesmo impossibilidade.¹¹² Tal idiomatismo remonta à canção *The preacher and the slave*,¹¹³ composta em 1911 pelo norte-americano Joseph Hillstrom King. A música se constitui como uma releitura do hino religioso do Exército da Salvação, este intitulado *In the sweet by and by*,¹¹⁴ de 1868, cujo tema central é a esperança de uma vida plena e tranquila ao lado de Deus, na eternidade, malgrado 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.

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;

¹¹² O dicionário da Oxford, no verbete *pie*, acepção *idiomatismo*, informa o seguinte: “*torta no céu* (informal) um evento mencionado por alguém e que parece muito improvável de acontecer” (“*pie in the sky* (informal) an event that sb [somebody] talks about that seems very unlikely to happen [...]” HORNBY, Albert S. **Oxford advanced learner’s dictionary of current English**. 7. ed. Oxford: OUP, 2005. p. 1138, tradução nossa).

¹¹³ Sob tradução nossa, *O pregador e o escravo*.

¹¹⁴ Também sob tradução nossa, *Docemente em breve*.

Docemente, em breve,
Nós nos encontraremos naquela bela costa.¹¹⁵

A versão de King, *The preacher and the slave*, caricaturiza a noção de *In the sweet by and by* ao colocar em primeira evidência o tempo presente, a penúria da vida física, agravada pela exploração religiosa, e sugerir a impossibilidade da parusia, isto é, o reino celestial em toda a sua plenitude.

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
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.¹¹⁶

¹¹⁵ “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. (Chorus).” (BENNETT, Sanford F. (author); WEBSTER, Joseph P. (composer). In: *The Sweet By and By*. In: BAPTIST Hymnal. Nashville: LifeWay Worship, 2008. Disponível em: <<http://www.hymnary.org/hymn/BH2008/605>>. Acesso em: 1.º fev. 2018. p. cit. 829, tradução nossa).

O ponto de maior relevância nestas linhas está em destacar a instigante relação de troca que o romance de Gomes estabelece desde o primeiro contato com o leitor. Assim sendo, *A Divina Paródia* conecta-se com algo além de si via matéria signíca, mesmo sendo a capa a única ilustração desse livro. Nesse sentido, considerando-se as formulações expressas por Bakhtin, 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 perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa.¹¹⁷

Ao encontro de Bakhtin ou, mais precisamente, dele partindo, Kristeva¹¹⁸ conceitua a paródia como uma categoria de palavras ou outros recursos comunicativos ambivalentes pela junção de dois sistemas de signos em que 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 a compreensão da capa d'*A Divina*

¹¹⁶ “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).” (PIE in the sky. THE PHRASE Finder. [s.l.]: [s.d.]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.phrases.org.uk/meanings/282700.html>>. Acesso em: 03 fev. 2018. grifo e tradução nossa).

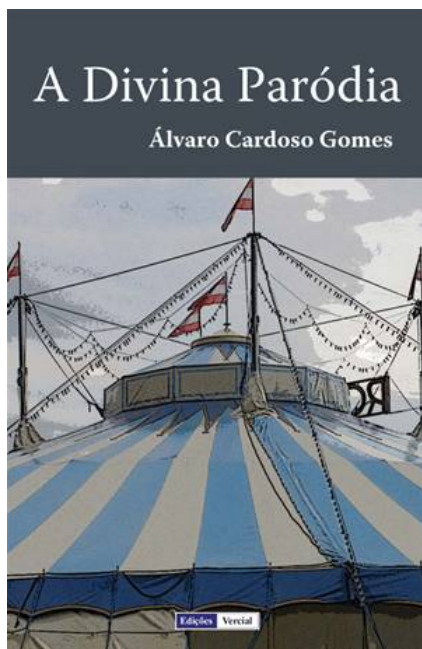
¹¹⁷ BAKHTIN, 1981. p. 221-222.

¹¹⁸ KRISTEVA, 1974. p. 72.

Paródia. Essa é apenas a primeira ocorrência do gênero que percorre, do início ao fim, a obra em questão.

De outra forma, no ano de 2010, aconteceu o relançamento desse romance de Gomes, então no além-mar, pela editora portuguesa Vercial, que, a partir de então, comercializa o livro sob formato eletrônico (*ebook*).¹¹⁹ Em tal processo, observe-se que essa nova edição d'*A Divina Paródia* não conserva *in toto* os paratextos da edição impressa e veiculada pela Globo.

Imagem 2 – Capa d'*A Divina Paródia* pela Vercial



Fonte: GOMES, 2013.

Cabe comentar sobre esse segundo momento do livro partindo da seguinte especificação de Martins:

¹¹⁹ GOMES, Álvaro C. **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). Lisboa: Vercial, 2013. Livro eletrônico.

Certamente que nem todo paratexto ultrapassará sua função primordial de conferir materialidade ao livro. Neste caso, poderia, de fato, ser dispensado, sem prejuízo para a compreensão do texto. Contudo, talvez na maioria dos casos, desconsiderá-lo seria perder algo da história desse texto, suas motivações, seu modo de circulação, sua relação com o contexto literário e político.¹²⁰

Sem dúvida, o lançamento em outro país e sob diferenciado formato inserem o livro de Gomes em novo contexto. No entanto, consideramos que houve duas perdas significativas se comparada com a edição de lançamento, aquela da Globo: 1) a nova capa, da Vercial, passa do macro ao microcosmo, ou seja, enquanto aquela (Globo) utiliza uma referência ampla, aplicável à obra como um todo, esta (Vercial) restringe à segunda das três grandes partes do livro, intitulada *The creatures of night circus*, quando a história se passa nos limites de um circo macabro; e 2) omite integralmente o prefácio da historiadora Alzira Lobo de Arruda Campos,¹²¹ que fornece pistas ao leitor para a decifração desse romance críptico – apesar do direcionamento que prefácios alógrafos podem conter, pois passíveis de comunicar, na verdade, o que o autor do livro quiz dizer sobre sua própria obra.¹²²

Outras omissões também se fazem sentir, porém, sem maior impacto: 1) a versão eletrônica (Vercial) suprime tanto a contracapa quanto a primeira e segunda orelhas, nas quais a versão impressa (Globo) veicula respectivamente um trecho da história, um excerto do prefácio e uma sucinta biografia de Gomes – porém, com exceção do segundo, os textos podem ser encontrados em outra parte do livro eletrônico; 2) possui índice resumido às três partes maiores, isto é, sem entrada para cada capítulo; 3) acrescenta indicação genérica – a palavra “romance” – após o título, na folha de rosto; e 4) não faz qualquer remissão à edição impressa.

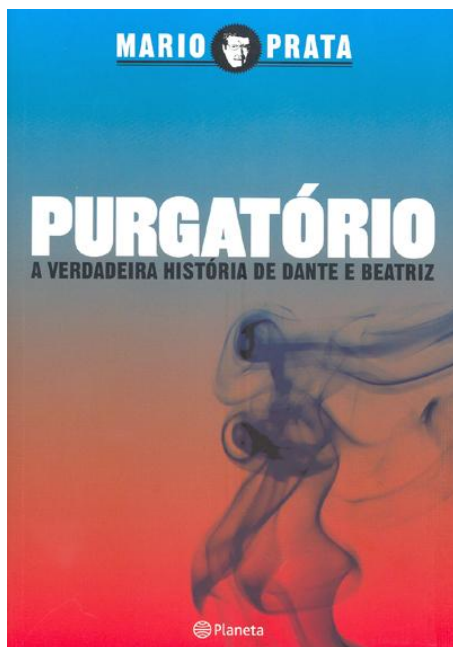
¹²⁰ MARTINS, 2010, p. 176.

¹²¹ CAMPOS, Alzira L. de R. GOMES. Prefácio. In: Álvaro C. **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. p. 19-23.

¹²² GENETTE, 2009, p. 185.

Por sua vez, *Purgatório* foi publicado originalmente sem capa, haja vista ter vindo a público em 2006 sob o formato de folhetim, veiculado pelo jornal *Estadão*, de São Paulo. Então, no ano seguinte, passando ao formato de livro pela editora Planeta,¹²³ ganha capa que também não se mostra escolha fortuita, contendo traços de comunicação dialógica tal qual a capa d'*A Divina Paródia*. Porém, a Planeta utiliza-se de recursos outros, como a ênfase no uso de cores, aspecto que também recebeu a atenção de Genette, que observa: “Uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro.”¹²⁴

Imagem 3 – Capa de *Purgatório*



Fonte: PRATA, 2007.

¹²³ PRATA, Mario. **Purgatório**: a verdadeira história de Dante e Beatriz. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

¹²⁴ GENETTE, 2009, p. 28.

Assim, essa capa projeta de seu extremo superior o azul, cor primária fria, passiva e suave, que, no contexto da arte cristã,¹²⁵ é a “cor do divino”,¹²⁶ remetendo à Trindade e aos eleitos. Em seu extremo inferior, a capa traz o vermelho, cor elementar quente, ativa e visual, “expressão do poder destruidor do fogo do inferno.”¹²⁷ Ambas se misturam gradativamente, variando em tonalidades até se fundirem em matizado cinzento, tomando, por essa variação, outro significado: “da morte, da transitoriedade, do arrependimento e da penitência, mas também da purificação e da ressurreição.”¹²⁸ Então, com tais elementos, podemos fazer a seguinte leitura: entre o céu (anil) e o inferno (rubro), como creem algumas tradições religiosas, há o purgatório (cinza).

Isso bem reflete, em sentido metafórico, a posição mediana na qual, por exemplo, a Igreja Católica afirma encontrar-se essa etapa *post mortem* depuradora da alma, antecâmara do paraíso:

Os que morrem na graça e na amizade de Deus, mas não estão completamente purificados, embora tenham garantida sua salvação eterna, passam, após sua morte, por uma purificação, a fim de obter a santidade necessária para entrar na alegria do Céu.¹²⁹

Não menos curioso se mostra o fato de título e subtítulo do romance pairarem um pouco acima da metade da capa. Logo, se continuarmos a ler as cores utilizadas como representação visual dos estados escatológicos e aceitarmos a possibilidade de transposição dessa escatologia a um esquema horizontal, no qual a posição mais prestigiada é o alto e vice-versa, percebe-se que a palavra *purgatório* se encaixa exatamente no ponto correspondente a esse próprio estado, isto é, sutilmente mais a céu do que a inferno.

¹²⁵ Usamos a perspectiva dessa tradição religiosa porque ela tem papel fundamental na lógica do romance, como será evidenciado na próxima seção, que tratará do conteúdo da estória.

¹²⁶ BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999. p. 38.

¹²⁷ BECKER, 1999, p. 295.

¹²⁸ BECKER, 1999, p. 68.

¹²⁹ CATECISMO, 2000. p. 290; CIC, n. 1030.

Além disso, na capa de Prata ou de seus editores há um elemento abstrato composto por algo semelhante a uma fumaça,¹³⁰ mancha de tinta ou diluição que faz lembrar a tradicional representação material de almas e seres fantasmagóricos. Nesse sentido, cabe também outro apontamento de Dondis: “Para a transmissão de informações, será ainda mais eficiente quando [o símbolo] for uma figura totalmente abstrata. Nessa forma, converte-se em um código que serve como auxiliar da linguagem escrita.”¹³¹ Acrescente-se aqui que o elemento paira na parte mais avermelhada do conjunto, podendo estabelecer forte ligação com o desfecho da história.

Em 2015, a Planeta lançou *Purgatório* também em formato eletrônico.¹³² Porém, diferente do caso d’*A Divina Paródia*, a edição virtual do romance de Prata reproduz integralmente os paratextos daquela impressa. Até mesmo a ficha catalográfica da edição virtual repete aquela da impressa, registrado o ano de 2007 ao invés de 2015. Mais que isso, inclui uma seção inexistente na edição física: o sumário.

Outro aspecto a sublinhar nos romances em questão, certamente pensado antes da capa, são os títulos, acompanhados pelos nomes de seus respectivos autores. N’*O trabalho da citação*, por exemplo, Antoine Compagnon chama a atenção para a relevância de tais entidades:

O nome do autor e o título, na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia dos leitores, porque meu primeiro contato com um livro passa por esses dois signos. Eles são também, por isso, o lugar privilegiado de um investimento fantasmático: sonhar em escrever livros (ou com livros a escrever) é inicialmente sonhar com títulos.¹³³

¹³⁰ “[...] símbolo da união entre o céu e a terra, o espírito e a matéria” (BECKER, 1999, p. 136).

¹³¹ DONDIS, 1999, p. 93.

¹³² PRATA, Mario. **Purgatório**: a verdadeira história de Dante e Beatriz. São Paulo: Planeta do Brasil, (2007) 2015. Livro eletrônico.

¹³³ COMPAGNON, Antonie. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 111.

A Divina Paródia, numa espécie de abordagem direta, autodefine-se paródia da *Divina Comédia*, artifício literário que Genette classifica, tão diretamente quanto Gomes, por “título paródico.”¹³⁴ Aqui se pode dizer que a mensagem contida na arte da primeira capa desse romance – *pie in the sky* – é ratificada no título e vice-versa, ou seja, o icônico plenifica-se no frásico. Com isso, Gomes faz mais do que afirmar a existência do diálogo estabelecido com Dante por meio da paródia – o que lhe credita uma filiação cultural e o prestígio que dela advenha,¹³⁵ por mais subversivo que esse diálogo se mostre –, confessa-a abertamente, e, pelo tom do livro, rindo da angústia gerada por tal influência.

Viradas capa e anterrosto, a folha de rosto guarda a surpresa do título *in extenso* da obra, literalmente: *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). A ficha catalográfica, no verso da mesma folha, também o registra desse modo, isto é, em sua completude. A tal ponto, faz-se oportuna outra observação de Genette:

[...] a página de rosto agrupa as coisas num lugar que continua sendo, do ponto de vista bibliográfico, o mais oficial e talvez o único responsável, mas para o grande público, tal agrupamento é um pouco tardio e, sem dúvida, demasiado discreto.¹³⁶

Não obstante, cabe acrescentar que os parênteses que delimitam o título por completo podem sinalizar o caráter facultativo dessa extensão, ao invés de uma mera redução prática, como também registra Genette, comumente prevista pelos autores que fazem uso do título alongado.¹³⁷ Independentemente dessa suposta facultatividade, o título de Gomes, em sua completude, joga com a dignidade dos “títulos-sumários” ou ainda “títulos narrativos”¹³⁸ característicos do neoclassicismo, especialmente empregados no correr do século XVIII. Um exemplo deles pode ser

¹³⁴ GENETTE, 2009, p. 85.

¹³⁵ GENETTE, 2009, p. 85.

¹³⁶ GENETTE, 2009, p. 62.

¹³⁷ GENETTE, 2009, p. 68.

¹³⁸ GENETTE, 2009, p. 68 e 85.

buscado em *Robinson Crousoé*, de Daniel Defoe.¹³⁹ Eles encerram categorias como “resumo de ação” e “definição de objeto”.¹⁴⁰

Ainda no encaicho de Genette, pode-se refletir que o título de Gomes possui traços portadores de tipo *misto*, ou seja, quando rema (forma – o livro é: *paródia*) e tema (conteúdo – 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.¹⁴¹ Tal união reforça o efeito clássico, que ganha nova vida, no correr do tempo, a serviço do pastiche irônico ou terno.¹⁴²

De outro modo, no livro de Prata, o título *Purgatório*, em si mesmo, não é suficiente para remeter diretamente ao poema de Dante. Isso pois, se desacompanhado de seu subtítulo, tal substantivo temático¹⁴³ não é exclusivamente dantesco, ainda que Alighieri o tenha utilizado para nomear um dos cânticos de sua obra. Assim sendo, nesse romance, a conexão se dá via subtítulo – *a verdadeira história de Dante e Beatriz* – por remeter a dois personagens centrais do referido poema.

Note-se que a presença ou ausência do adjetivo *verdadeira* pode dar entendimentos bastante diferentes à sentença: seu emprego sugere haver uma estória anterior à *Purgatório* envolvendo as personagens citadas, e isso mesmo a um leitor que desconheça a outra estória. De modo inverso, a ausência do qualificativo faria dos nomes *Dante* e

¹³⁹ Título completo: *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 no qual todos morreram menos ele; com uma narração da maneira pela qual ele foi também tão estranhamente solto por piratas* (na língua original, *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe, of York, mariner: who lived eight and twenty years, all alone in an un-inhabited island on the coast of America, near the mouth of the great river of Oroonoke; having been cast on shore by shipwreck, wherein all the men perished but himself. With an account how he was at last as strangely deliver'd by pyrates*), o que é atestado pela primeira edição da obra de DeFoe, em 1719, disponibilizada virtualmente pela Pierre Marteau's Publishing House (DeFOE, Daniel. **The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe...** London: W. Taylor, 1719. Disponível em: <<http://www.pierre-marteau.com/editions/1719-robinson-crusoe.html>>. Acesso em: 1.º fev. 2016).

¹⁴⁰ GENETTE, 2009, p. 35.

¹⁴¹ GENETTE, 2009, p. 83

¹⁴² GENETTE, 2009, p. 69.

¹⁴³ GENETTE, 2009, p. 81

Beatriz antropônimos não específicos a duas personagens literariamente pré-existentes. Além disso, o termo *verdadeira* pode funcionar como uma espécie de desabonador da história cantada por Alighieri, apesar de tal desconstrução não se realizar quando feita a leitura do romance.

Como se pode perceber, tanto Gomes quanto Prata, com suas características particulares, criaram títulos que evocam, chamam, lembram outra obra, classificável dentro do que Bakhtin define como “discurso bivocal”, ou seja, um discurso orientado para um discurso outro ou de um outro.¹⁴⁴

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

3.2.1 Quando círculos viram jornadas

3.2.1.1 Elementos da narrativa

A Divina Paródia possui características peculiares a um romance às avessas: trata-se de um antirromance que narra as desventuras do anti-herói Diogo Cão. Este, o protagonista, é um acromegálico lobotomizado¹⁴⁵ guiado pelo diabo Astarot, figura ambígua aos extremos. Juntos os dois vagueiam por espaços de um mundo caótico,

¹⁴⁴ BAKHTIN, 1981, p. 211.

¹⁴⁵ Acromegálico - portador de *acromegalia* ou *gigantismo*, também chamada de *síndrome de Pantagruel*, esta uma referência literária à obra de François Rabelais. Trata-se de doença rara e crônica provocada por excesso de produção do hormônio do crescimento, deformando partes do corpo do paciente. Lobotomizado - aquele que passou por *lobotomia*, cirurgia aplicada sobretudo na década de 1940 em casos psiquiátricos severos na qual são seccionadas vias que ligam partes do cérebro entre si, alterando significativamente a personalidade do paciente (SABBATINI, Renato M. E. A História da Psicocirurgia. **Cérebro e Mente**: revista eletrônica de divulgação científica em neurociência da Unicamp, Campinas, n. 2, não paginado, 14 jun. 1997. Disponível em: <http://www.cerebromente.org.br/n02/historia/psicocirg_p.htm>. Acesso em: 1.º fev. 2018).

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.

Nesse romance, o inferno construído com palavras pelo escritor brasileiro Álvaro Cardoso Gomes¹⁴⁶ acontece não em círculos concêntricos, fórmula que Dante consagrara, mas especialmente nos movimentos da denominada *Primeira Jornada: O Sagrado Pulmão de Jesus*, que aninha 32 capítulos. As demais são a *Segunda Jornada: The creatures of Night Circus*, com 32 capítulos, e a *Terceira Jornada: Os círculos do paraíso*, com apenas 8. Em primeiro nível, a divisão trina de Gomes remete, por certo, aos três grandes cânticos da *Divina Comédia*, como já dissemos, *Inferno*, *Purgatório* e *Céu*.

Quanto à formulação, como se pode verificar, as jornadas possuem títulos concisos se comparados aos intertítulos, isto é, os títulos dos capítulos, estes fraseológicos e descritivos ao gosto do título principal, a respeito do qual já tratamos. Genette precisa que os títulos capitulares são de origem mais recente e popular do que a clássica (livro-parte-capítulo), empregados, no mais das vezes, no registro irônico das narrativas populares e cômicas, como Rabelais, Cervantes e, mais recentemente, Umberto Eco.¹⁴⁷ Sobre o capítulo VI da *Primeira Jornada*, 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

¹⁴⁶ Natural de Batatais (SP), nascido em 1944. Formado em Letras pela Universidade de São Paulo (graduação, doutorado e livre-docência), instituição da qual se tornou professor titular de Literatura Portuguesa, com passagem por outras universidades brasileiras e estrangeiras. Ao longo de sua carreira, tem atuado como crítico, resenhista, ensaísta, romancista e poeta com aproximadamente 15 livros publicados entre prosa e poesia, 34 infantojuvenis, 5 infantis e 21 acadêmicos. (Consultamos o currículo do escritor na Plataforma Cesar Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6053435400430128>>. Acesso em: 1.º fev. 2018. Além de: NERY, Alfredina; SOARES, Wagner R. Projeto de leitura - Amor de verão. In: GOMES, Álvaro C. **Amor de verão**. São Paulo: Moderna, 2003. (Material para o professor). Encarte. Disponível em: <<http://www.moderna.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A01319A22FCB55A80>>. Acesso em: 1.º fev. 2018).

¹⁴⁷ GENETTE, 2009, p. 264-265. Este último autor especificamente n' *O nome da rosa*.

Pulmão de Jesus: as palavras escritas no umbral, os segredos do labirinto e a entrevista com o padre Hissope, o reitor.¹⁴⁸

Isso posto, poderíamos dizer que os intertítulos de Gomes são arcaizantes, pois se tratam de títulos capitulares incomuns a partir do século XX, com a ascensão do realismo sério em detrimento do romance cômico ou picaresco, sendo exceção.¹⁴⁹ Porém, há ainda uma outra relação possível: cada intertítulo d'*A Divina Paródia* pode ser lido como um argumento, ou seja, o parágrafo em prosa que resume a narrativa em linguagem direta e sintaxe comum, uma espécie de sinopse, tal e qual as edições tradicionais do principal livro parodiado, a *Divina Comédia*.¹⁵⁰

Apesar do livro ser volumoso, com 459 páginas, os capítulos que compõem as três jornadas são curtos, perfazendo uma média de seis páginas cada. Isso facilita, se necessário, a pausa e sucessiva retomada da leitura, ainda que, devido ao teor do relato, o leitor possa se sentir induzido a não interromper o que lê. O texto de Gomes possui vocabulário que alterna entre o rebuscado – “alumbrados”, “pruridos”, “quejanda”, “incongruente”, “galimatias”, “arguto”, “franquisque” – e o vulgar, alcançando o obsceno – “cagando”, “cu”, “enrabado”, “piroca”, “punheteiro”, “puta”, “enrabar” –, estabelecendo relação com o caráter profano e herético da obra. A narrativa é rápida, ágil e consegue prender o leitor aos acontecimentos que para ele se vão descortinando.

A estória se desenvolve num espaço textual que nem sempre encontra equivalência no mundo empírico, mas constrói um mundo particular segundo regras próprias, que denotam certa coerência interna. Assim, a narrativa funciona como um microcosmo que espera do leitor um pacto de suspensão momentânea da realidade, como o fazem mesmo romances que pretendem representar com mais fidelidade o *real*. Os fatos encadeiam-se numa sucessão de imagens que extrapolam o senso comum, por vezes aparentando características oníricas, como a que citamos a seguir, na fala do narrador:

[...] imagens incongruentes invadiram-me a mente, como se eu fosse Diogo Cão e, então,

¹⁴⁸ GOMES, 2002, p. 53.

¹⁴⁹ GENETTE, 2009, p. 269.

¹⁵⁰ Ainda que nesta obra os créditos não sejam de Alighieri, mas acréscimos tardios.

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...¹⁵¹

Tal citação assinala também outras questões de estilística, como os 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.¹⁵²

Em tais situações, conforme a terminologia da teoria da narrativa, o narrador passa a ser autodiegético, ou seja, uma narração em primeira pessoa na qual quem relata os acontecimentos é o personagem principal da história.¹⁵³ A maior parte da narração d'*A Divina Paródia*, no entanto, é feita por um narrador heterodiegético, em outras palavras,

¹⁵¹ GOMES, 2002, p. 111.

¹⁵² GOMES, 2002, p. 29.

¹⁵³ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. Ática: São Paulo, 1988. p. 188.

aquele que relata, à distância, um acontecimento sobre o qual tudo sabe, porém, do qual não participou,¹⁵⁴ como patente 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.¹⁵⁵

Ademais tais alterações, outra presença narrativa pode ser observada: o narrador homodiegético, entidade que se apresenta como veiculadora de informações originárias de sua própria experiência enquanto personagem coadjuvante ou figurativo na história.¹⁵⁶ Apesar do narrador insinuar que não é personagem, o contrário fica patente em seus comentários feitos ao longo do texto. Um exemplo pode ser buscado quando Diogo Cão cede aos companheiros e faz uso de entorpecente pela primeira vez. Nessa passagem, o narrador também se vê sob os efeitos do alucinógeno:

Enquanto ele [Diogo Cão] e os demais cheiravam carreiras daquele pó, o barco continuava a balançar suavemente de um lado para o outro, e aquele movimento começou, mesmo para mim que sou o narrador, a causar enjôo, mergulhando-me numa espécie de letargo e impedindo-me de ver as coisas com nitidez. Respirei fundo, tentando mater a consciência, mas meu intuito foi em vão e, assim, fui caindo num poço sem fundo, ouvindo uma voz que não era a minha contar incogruências: ... senti uma ardência no nariz, comecei a ser tomado pela sonolência e o doutrado da luz dos lampiões pareceu-me se tornar mais brilhante, a ponto de se assemelhar a jóias ou fragmentos de estrelas que se despenhavam das alturas [...].

¹⁵⁴ REIS; LOPES, 1988, p. 77.

¹⁵⁵ GOMES, 2002, p. 83

¹⁵⁶ REIS; LOPES, 1988, p. 79.

Subitamente, o ruído dos gonzos das portas que davam entrada no dormitório tirou-me do letargo em que me encontrava, de maneira que vi que sacudiam Diogo Cão.¹⁵⁷

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 o narrador 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.¹⁵⁸

Tantas variações na entidade narrativa têm condições de conduzir a dois resultados opostos. No primeiro, longe de confundir seu leitor, o texto o leva 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, também lembra a linguagem cinematográfica, com sua fluidez e agilidade. No segundo, o apelo ao *nonsense* e a complexidade narrativa, presente na “mistura de perspectivas”, como tentamos mostrar, são elementos que podem afastar o livro dos círculos comerciais, já que características como essas dificultam o fácil acesso à obra. Assim, o livro caminha na contramão das tendências homogeneizantes do mercado livreiro.¹⁵⁹

¹⁵⁷ GOMES, 2002, p. 72-73.

¹⁵⁸ GOMES, 2002, p. 94-95.

¹⁵⁹ SOUZA; GENS, 2014, p. 122.

3.2.1.2 O inferno como edificação

O fato de o inferno do romance de Gomes não estar retratado, como em Dante, nas profundezas da terra – ao menos não no início da história –, revela ou relembra ao leitor que, se o reino das trevas continua situado junto ao magma do mundo, a cidade do mal tem suas filiais e funcionários em pleno trabalho sobre o orbe, isto é, 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 Jesus:

O coração foi durante muito tempo considerado sede dos sentimentos, em particular do amor, antes de tornar-se sua imagem permanente; 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.¹⁶⁰

Além disso, Gomes parece questionar brevemente, ao modo da ridicularização jansenista, também indicada por Carraud,¹⁶¹ sobre o valor místico atribuído a esse músculo visceral. Pode-se, assim, formular: se o coração de Jesus é digno de veneração, por que não o seriam seus demais órgãos internos? Reporte-se à visão que pressagia desditas, com a qual se defronta Diogo Cão ao ingressar no estabelecimento:

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 cobriam as águas de sombras, o jovem

¹⁶⁰ CARRAUD, Vincent. Coração de Cristo. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 458-461. p. cit. 458.

¹⁶¹ CARRAUD, 2004, p. 459.

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*.¹⁶²

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!”, esta evidentemente tomada da *Divina Comédia*¹⁶³ pelo viés da apropriação legítima, da imitação criativa, que confere autenticidade à paródia.¹⁶⁴ Na mesma cena, quem apresenta a escola ao neófito Diogo Cão e sua mãe disfarçada de homem – munida de “piroca artificial”¹⁶⁵ já que o colégio não admite a entrada de mulheres, nem mesmo para visita – é o bedel ou inspetor de alunos de nome Assomo Sineta. Nesse ato, em meio à narração de “episódios históricos e pitorescos relativos ao estabelecimento”,¹⁶⁶ o leitor se depara com uma mescla de autores e personagens ficcionais coexistindo como figuras reais no âmbito da ficção.

Como em filmes do cineasta Jean-Luc Godard, Gomes faz o que Stam¹⁶⁷ 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

¹⁶² GOMES, 2002, p. 53, grifo do autor.

¹⁶³ DANTE ALIGHIERI, 1976, p. 97; *Inf.* III,9.

¹⁶⁴ CEIA, Carlos. Paródia. In: _____. (Coord.). **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6494/parodia/>>. Acesso em: 1.º fev. 2018. Não paginado.

¹⁶⁵ GOMES, 2002, p. 53. Esse adereço já havia aparecido em cenas anteriores.

¹⁶⁶ GOMES, 2002, p. 54.

¹⁶⁷ STAM, 1981, p. 58.

como diretor um célebre pedagogo de nome Aristarco.¹⁶⁸

Nesse caso, são históricos José Bonifácio de Andrada e Silva, o velho (1763-1838), escritor e estadista brasileiro que desempenhou papel de destaque no processo de independência política do Brasil; José Bonifácio de Andrada e Silva, o moço (1827-1886), escritor e político brasileiro, sobrinho e neto do precedente; e Raul Pompeia (1863-1895), escritor brasileiro que fora ex-aluno secundarista do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Diferente deles, advindo diretamente de um dos romances de Pompeia, Aristarco é o pedagogo diretor do colégio Ateneu, escola na qual se ambienta o romance *O Ateneu*.

Sabendo-se que o ateneu enquanto escola é descrito ou desconstruído por Pompeia com ampla negatividade e recordando-se que, no último capítulo deste romance, a escola é destruída por um incêndio, pode-se traçar o seguinte paralelo: o Sagrado Pulmão de Jesus é uma espécie de ateneu pompeiano ressurgido das cinzas. Aliás, convém levar em conta que, conforme indica Massaud Moisés em *História da Literatura Brasileira*, *O Ateneu* parece constituir-se também como obra paródica refletida no poema de 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 antagonístico ao que edifica consciências livres e sadias. Numa palavra, antro de maligna sapiência, que a paródia exprime com gravidade irônica. O Ateneu = O Inferno.¹⁶⁹

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

¹⁶⁸ GOMES, 2002, p. 54.

¹⁶⁹ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix: USP, 1985. v. III - Realismo. p. 122.

Raul Pompéia fora estudante do Sagrado Pulmão de Jesus, este existira antes daquele e o inspirara, até mesmo pela referência ao incêndio. Voltando-se agora ao tempo do ordinário, 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”.¹⁷⁰ Trata-se este do santuário descrito biblicamente no *Primeiro e Segundo Livro das Crônicas*, obra arquitetônica adjetivada de “Casa para o Nome de Iahweh”,¹⁷¹ transformada no principal centro de peregrinação e culto judaico durante a antiguidade. Construído, incendiado, reerguido e arrasado sobre a colina nordeste da cidade de Jerusalém, chamada de monte Moriá,¹⁷² hoje resta dele apenas uma parede, chamada *Muro das lamentações*. Quanto ao significado desse templo, comenta o biblista belga André Wénin:

Simbolicamente, o 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 templo a que tem acesso.¹⁷³

Porém, pelo caráter de paródia, o Sagrado Pulmão de Jesus subverte também a simbologia daquele templo, sendo válido rereer a exposição de Wénin nestes termos: o templo implícito no Sagrado Pulmão de Jesus não atrai, mas dispersa; é afirmação da presença do

¹⁷⁰ GOMES, 2002, p. 177.

¹⁷¹ CRÔNICAS: segundo livro. Trad. José Raimundo Vidigal. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 586-627. p. cit. 587; 2Cron 1,18.

¹⁷² ROLLA, Armando. Templo de Jerusalén. In: ENCICLOPEDIA de la Biblia. Barcelona: Garriga, 1963, v. 6. p. 908-915. p. cons. 908.

¹⁷³ WÉNIN, André. Templo. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 1696-1699. p. cit. 1697, grifos do autor.

maligno no mundo no qual se situa; é o mal que se deixa encontrar; lugar sagrado onde o diabo manifesta suas maquinações, e cada um pode delas participar. Exemplifique-se com um recorte das descrições do lúgubre colégio. A cena é a mesma da apresentação que Assomo Sineta faz do colégio ao mais novo aluno Diogo Cão e a sua travestida mãe:

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, 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.¹⁷⁴

Outra passagem, então do dormitório dos alunos, dá ideia da escola transformada em inferno ou, vice-versa, 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

¹⁷⁴ GOMES, 2002, p. 54-56.

ao lado de cada enxerga e das tochas enfiadas em suportes nas paredes [...].¹⁷⁵

Os recortes acima são imagens construídas por palavras cujo conteúdo parece exigir que se revise o conceito de Affonso Sant'Anna, ainda que seu livro se proponha como introdutório ao tema no qual se concentra: “[...] 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.”¹⁷⁶ Se o mundo, de alguma forma, parece disparatado por si, n’*A Divina Paródia* ele se mostra de cabeça para baixo.

O Sagrado Pulmão de Jesus também possui seu antípoda ao Santo dos Santos, local sagrado por excelência para os judeus. Situado no interior do Templo de Jerusalém, de acesso restrito, essa câmara seria envolvida por uma “misteriosa obscuridade”¹⁷⁷ e “muda presença”,¹⁷⁸ abrigo para a Arca da Aliança, a qual conteria as Tábuas da Lei, relíquia de maior valor especialmente para o mundo judaico.¹⁷⁹ Ainda no contexto da literatura bíblica, a mera entrada no Santo dos Santos poderia ser mortal, tamanho seu caráter sacro.¹⁸⁰ Por sua vez, o Santíssimo do (des)educandário está contido no escritório do padre reitor, este, mais que reverenciado como as Tábuas da Lei, é adorado tal qual um deus:

Mal adentraram o aposento, Assomo Sineta segredou-lhes [a Diogo Cão e sua mãe] de modo imperioso: ajoelhem-se! Vamos, ajoelhem-se! Eles ajoelharam-se. Não contente com isso, o

¹⁷⁵ GOMES, 2002, p. 66.

¹⁷⁶ SANT’ANNA, Affonso R. **Paródia, Paráfrase e Cia.** 6. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 29.

¹⁷⁷ ROLLA, 1963, p. 912.

¹⁷⁸ GANCHO, C. Arca de la Alianza. In: ENCICLOPEDIA de la Biblia. Barcelona: Garriga, 1963, v. 1. p. 691-692. p. cit. 691.

¹⁷⁹ Superfície pétrea sobre a qual, conforme Ex 34,28, Deus teria gravado os Dez Mandamentos e entregue a Moisés (GANCHO, 1963, p. 691).

¹⁸⁰ LEVÍTICO. Trad. Samuel M. Barbosa. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 162-201. p. cit. 183; Lv 16,2; SAMUEL: primeiro livro. Trad. Jorge C. Mota. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 390-431. p. cit. 397; 1Sm 6,19.

bedel, que também se ajoelhara, disse: não ousem
erguer o rosto!¹⁸¹

Uma confirmação de que o gabinete do reitor não é cópia pacífica do Santo dos Santos, mas sua subversão, está contida na inversão térmica sentida pelas três personagens – ainda 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.”¹⁸² Essa característica liga-se precisamente ao Canto XXXIV do Primeiro Cântico da *Divina Comédia*, no qual Dante descreve a câmara de tortura mais profunda do inferno, denominada *Judeca*, 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 rio maldito:

O que, abalado, vi ponho em cadência:
Os réus estavam totalmente imersos
no gelo, tal do vidro à transparência,

.....
Não vou aqui minha reação narrar,
leitor, que eu mesmo exata a não recordeo,
nem tintas tenho para a debruxar.

.....
De cada qual [das três cabeças] abaixo asas havia,
de modulo e tamanho apropriados;
no mar vela maior não se abria.

E tais as dos vampiros enojados,
não tinham pelos; Dite as agitava,
produzindo três ventos variados.

Dali todo o Cocito enregalava;

¹⁸³
.....

¹⁸¹ GOMES, 2002, p. 56.

¹⁸² GOMES, 2002, p. 55.

¹⁸³ DANTE ALIGHIEIRI, 1976, p. 315-317; *Inf.* XXXIV,10-12.22-24.46-52.

O lusco-fusco do escritório que, pelo engendro mostrado acima, então, poderíamos chamar de *Devassíssimo*, possibilita 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, que se dizia brilhar mais que mil sóis.”¹⁸⁴ Contudo, para nós um tanto mais velado, há no anel um símbolo de poderio em possível referência não à tradição cristã, como se esperaria de um sacerdote católico romano, mas à potência de Krishna, deidade hindu imortalizada no místico *Bhagavad Gita*, clássico da epopeia 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.¹⁸⁵

Em outros momentos, como ao tratar das labirínticas “oito mil, oitocentas e sessenta e nove paredes”¹⁸⁶ do Sagrado Pulmão de Jesus, Gomes mostra fazer o que Bakhtin, em seu estudo sobre François Rabelais, chama de “utilização carnavalesca dos números”,¹⁸⁷ isto é, esvazia-os do simbólico metafísico-místico recebidos da Antiguidade e da Idade Média. Para tanto, fá-los indeterminados, inacabados, assimétricos. Assim sendo, enquanto para Dante os números expressavam tanto a construção do universo quanto a composição do próprio poema, em Gomes há uma espécie de profanação também desse aspecto.

Tal qual em Rabelais, a expressão numérica é exagerada, transbordante, transgressora da verossimilhança. Se ao número 8869 Gomes tivesse juntado mais uma única unidade, ter-se-ia 8870 paredes, número tranquilizador, arredondado, acabado. No entanto, deixaria, *ipso facto*, de ser um número representativo para um colégio no qual não há assimetria. Aqui, como naquele escritor francês renascentista, “Todas as suas cifras são inquietas, têm duplo sentido, são inacabadas, à imagem dos demônios das diabruras medievais.”¹⁸⁸

¹⁸⁴ GOMES, 1992, p. 57.

¹⁸⁵ BHAGAVAD Gita: a sublime canção. Trad. Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2000. p. 98; BG XI, 12. O livro faz parte do épico *Mahabharata*, embora de composição mais recente (século IV a.C.) que as demais partes.

¹⁸⁶ GOMES, 2002, p. 10.

¹⁸⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993. p. 408.

¹⁸⁸ BAKHTIN, 1993, p. 410.

Voltando ao gabinete, até mesmo o nome do referido padre guarda um sentido instigante, sendo uma variante do substantivo *hissopo*, planta aromática adotada como utensílio no ritual sacerdotal judaico-cristão: “No judaísmo era usado para aspergir com o sangue dos animais sacrificais [...] e no ritual cristão com água benta.”¹⁸⁹ Em suma, nesse romance críptico de Álvaro Cardoso Gomes, nada se dá ao acaso, o caos se revela pormenorizadamente pensado.

Outra característica que liga, por oposição, o Devassíssimo ao Santíssimo é a exigência de certa disposição externa para ingresso no local. 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 a cabeça com um turbante de linho. São estas as vestes sagradas que vestirá, depois de se ter banhado em água.¹⁹⁰

De modo sugestivo, padre Hissope – não como sacerdote, mas tal qual um deus – conserva lei semelhante para sua própria 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?¹⁹¹

Entretanto, o rito de purificação de praxe no Sagrado Pulmão de Jesus é deveras distinto das prescrições bíblicas, procedido por doutor Onco, personagem em cujas características se inclui semelhança com Boris Karloff,¹⁹² ator inglês famoso como Frankenstein em filmes de

¹⁸⁹ BECKER, 1999, p. 146.

¹⁹⁰ LEVÍTICO, 2008. p. 183; Lv 16,4.

¹⁹¹ GOMES, 2002, p. 57.

¹⁹² GOMES, 2002, p. 60.

terror.¹⁹³ 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.¹⁹⁴

Após vistoriar o ânus de Diogo Cão, cuja privacidade é eliminada, e certificar-se de que ali não havia nenhum tipo de “pó”, isto é, droga, o jovem é liberado. Tais circunstâncias convidam a retroceder até o início da visita ao colégio, quando, para lhe ser permitido embrenhar-se pelo Sagrado Pulmão de Jesus, a mãe de Diogo Cão também teve que se submeter a uma revista: “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.”¹⁹⁵ Esses exames corroboram na visão daquele lugar como um presídio, onde revistas íntimas são habituais.

Além disso, da esfera físico-estrutural à sociológica, convém citarmos diretamente a descrição de alguns colegas do protagonista no internato. Eles também dão um aspecto prisional ao colégio-masmorra. Remetem igualmente ao inferno da *Divina Comédia*, no qual cada pecador tem sua sina eterna dentro dos círculos ou outras subdivisões que os agrupa por gênero de pecado.

Eugênio Mal, o Heresiarca, que andava de um dado para o outro compulsando a Bíblia e fazendo-lhe anotações à margem; Colosso de

¹⁹³ KEMP, Philip (Ed.). **Tudo sobre Cinema**. Trad. Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 92-93.

¹⁹⁴ GOMES, 2002, p. 60

¹⁹⁵ GOMES, 2002, p. 53-54.

Rodes, o Halterofilista, que se entretinha em passar horas diante de um espelho, contemplando os bíceps que eram muito volumosos; Amédia, a Boa, que vivia, uma agulha à mão e dedal no dedo, pregando botões ou cerzindo meias; Porquinho, o Cofre, que dormia espojado numa enxerga feita de lama e imundície; Iguana, o Aflito, que acreditava ser um lagarto e, por isso mesmo, vivia rastejando pelo aposento; Anacleto, o Tenro, que tinha nádegas moles como gelatina e era o encanto de Enraba Palha; Anacleto, o Teso, irmão de Anacleto, o Tenro, punheteiro de fama etc.¹⁹⁶

Outro aspecto relevante é que o Sagrado Pulmão de Jesus se constitui como oposto à cidade de Deus na formulação e feições dadas a esta por Agostinho de Hipona, n'*A Cidade de Deus*,¹⁹⁷ uma interpretação do mundo terreno e suas projeções, tanto para o futuro quanto para o passado, à luz da fé. No colégio de Gomes, encontra-se instalada a *cidade do Diabo* ou, para empregar o mesmo adjetivo utilizado por Dante, a cidade de “Dite”.¹⁹⁸ 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 e mística, significando conjunto de cidadãos que constituem uma cidade, a *societas hominum*.¹⁹⁹

A linha agostiniana também pode fornecer resposta para o porquê de alguém como Diogo Cão ser condenado a vagar em sofrimento no colégio-inferno. Logo ele, isento de toda a falta, teologicamente falando, portador apenas do pecado das origens, que carrega um nome maldito escolhido por sua mãe, mulher “cujos dedos terminam em unhas vermelhas como garras de abutre”.²⁰⁰ Diz Agostinho:

¹⁹⁶ GOMES, 2002, p. 68-69.

¹⁹⁷ AUGUSTINUS HIPONENSIS. De Civitate Dei contra paganos. In: MONTEVERDE, Franco (Cur.). **S. Aurelii Augustini Opera Omnia**. Base eletrônica de dados. Disponível em: <<http://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

¹⁹⁸ DANTE ALIGHIERI, 2016a, p. 77; *Inf.* VIII,68.

¹⁹⁹ AUGUSTINUS HIPONENSIS, 2018, não paginado; *De Civ. Dei* XV,I,1.

²⁰⁰ GOMES, 2002, p. 180.

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 mesmo que dizer sociedades de homens. Uma delas está *predestinada* a reinar eternamente com Deus; a outra, a sofrer eterno suplício com o diabo.²⁰¹

Comentando Agostinho, o filósofo francês Etienne Gilson 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*.²⁰²

Em suma, nesse particular contexto, tem-se um cruel destino, ou destino prescrito por um Deus cruel, que faz do homem mero objeto bendito ou maldito, conforme o insondável designio divino.

Há ainda uma outra cidade com a qual o Sagrado Pulmão de Jesus parece estabelecer relações dialógicas. Para se chegar 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*.²⁰³ Este consiste sequencialmente na última obra a compor o Segundo Testamento bíblico, autoatribuída a certo João,²⁰⁴ que a tradição cristã crê ser o mesmo autor do quarto evangelho canônico. John McKenzie comenta:

²⁰¹ AGOSTINHO DE HIPONA. **A Cidade de Deus** (contra os pagãos). Trad. Oscar P. Leme. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2012. Parte II. p. 20; *De civ. Dei* XV,I,1, grifo nosso.

²⁰² GILSON, Etienne. **Evolução da Cidade de Deus**. São Paulo: Herder, 1965. p. 55, grifos nossos.

²⁰³ APOCALIPSE. Trad. Ivo Storniolo. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 2142-2168.

²⁰⁴ APOCALIPSE, 2008, p. 2142; Ap 1,1.

“A visão simbólico-alegórica é característica do gênero apocalíptico e constitui principal material do livro do *Apocalipse*.”²⁰⁵

A primeira evidência da relação entre o romance de Gomes e o *Apocalipse* consta no argumento do XVIII capítulo: “De uma visão apocalíptica: a cidade de Deus destruída [...] e de como nosso herói cumpre sua primeira jornada.”²⁰⁶ Semelhante a João, que, conforme a narrativa bíblica, exila-se na ilha de Patmos e recebe revelações místicas, registrando-as por escrito,²⁰⁷ Diogo Cão se vê afastado do prédio do colégio quando passa a ter visões reveladoras. Ambos os videntes – isto é, João e Diogo Cão – prenunciam a queda de uma cidade, porém nominalmente contrárias entre si.

No *Apocalipse*,²⁰⁸ o que rui é a Babilônia, em sentido metafórico, capital das forças do mal, que o livro chama de “a grande prostituta”²⁰⁹ e sobre a qual Udo Becker esclarece:

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).²¹⁰

Com as palavras diretamente bíblicas:

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.²¹¹

²⁰⁵ McKENZIE, 2011, p. 49.

²⁰⁶ GOMES, 2002, p. 179.

²⁰⁷ APOCALIPSE, 2008, p. 2142; Ap 1.

²⁰⁸ APOCALIPSE, 2008, p. 2159-2160; Ap 17.

²⁰⁹ APOCALIPSE, 2008, p. 2159; Ap 17,1.

²¹⁰ BECKER, 1999, p. 39.

²¹¹ APOCALIPSE, 2008, p. 2160, grifos do autor; Ap 18,2-3.

Enquanto isso, n'*A Divina Paródia*, o que rui é aquela que deveria ser a cidade de Deus. Narra isso 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 vivalma 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...²¹²

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 própria definição de cidade de Deus, tanto na noção bíblica quanto 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 se constitui, na realidade, numa Dite.

Para tal engodo, Gomes mostra bem aproveitar-se da premissa de que o colégio 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”.²¹³ Esse aspecto dá mostras de reafirmar o sentido de ultraparódia que o romance assume, como proposto em assertiva anterior. Então, cabe dizer que Gomes reconstrói sobre edificações arruinadas para posteriormente se reservar o direito de arruinar o novamente reconstruído. Assim, reedifica o Templo de

²¹² GOMES, 2002, p. 182.

²¹³ MOISÉS, 2011, p. 412.

Jerusalém e o desedifica, congrega a cidade de Deus e a subverte e dispersa, reergue e reconceitua a Babilônia para novamente tombá-la.

Como vimos, esse romancista não apenas copia trechos de outros livros ou a eles alude, mas os insere em contexto diferente ao original ou ainda deturpa as citações ou alusões, condicionando-as à situação do novo livro que escreve. Cria, assim, uma espécie de palimpsesto, o seu próprio palimpsesto. E além de ser mosaico de citações, *A Divina Paródia* é mosaico de ideologias.

3.2.1.3 Um “diabo da guarda”

Como aluno do Sagrado Pulmão de Jesus, Diogo Cão se tornaria, nas palavras do reitor, um homem “Temente a Deus, obediente ao Estado e útil à Sociedade.”²¹⁴ E, no processo de viabilizar sua transformação, Diogo Cão se confessa sacramentalmente pela primeira vez. Em outras palavras, o protagonista recebe o *sacramento da reconciliação*, pelo qual, conforme professa a fé católica, obtém-se o perdão dos pecados por meio da contrição interior, confissão diante de um sacerdote e satisfação segundo a penitência deste recebida.²¹⁵

No entanto, a cena também se dá com subversão e a ela, como se verá, cabe o comentário de Bakhtin ao grotesco: “O ato elevadamente espiritual é degradado, destronado [...]”²¹⁶ Em uma sala de confissões arquitetada por Gomes que se poderia chamar de centro asséptico da fé, – com direito a maca, bata esterilizada, luvas de borracha, algodão embebido em álcool etc. –, tem-se o cômico:

Aí é que estava o busilis 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

²¹⁴ GOMES, 2002, p. 57.

²¹⁵ CATECISMO, 2000, p. 397-403; CIC 1440-1460.

²¹⁶ BAKHTIN, 1993, p. 269.

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.²¹⁷

Porém, depois de absolvido e, portanto, gozando do estado de pureza, Diogo Cão se põe 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* 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.²¹⁸ Decidido a se entregar 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.”²¹⁹

Na literatura universal de ficção, esse nome nos remete, em primeira instância, à *Morgante*, principal obra do caricaturista italiano Luigi Pulci (1432-1484).²²⁰ Nesse poema cômico, o autor relê gaiatamente as façanhas de Carlos Magno acrescentando-lhes duas novas figuras fanfarronas: Margutte, um gigante pícaro, e Astarotte, um diabo cortês e sábio.²²¹

Em contraste com os diabos que figuram na *Divina Comédia*, o filho das trevas d’*A Divina Paródia* se apresenta a Diogo Cão como um diabo simpático, que até mesmo atende por apelido: *Asta*. Além disso, enquanto, em Dante, o diabo é sinônimo de castigo, Gomes propõe o

²¹⁷ GOMES, 2002, p. 117-118.

²¹⁸ GÊNESIS. Trad. Domingos Zamagna. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 33-102. p. cit. 37; Gen 3,5.

²¹⁹ GOMES, 2002, p. 405.

²²⁰ LUIGI PULCI. *Morgante*. Milano: Garzanti, 1989.

²²¹ A relação d’*A Divina Paródia* para com esta obra guarda uma nova pesquisa em potencial.

diabo inicialmente cúmplice,²²² sem laços ou vestígios de pacto algum, ao contrário do *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe,²²³ ou do já citado *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

É Diogo Cão quem inicia o diálogo abaixo, com Astarot, 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.²²⁴

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.”²²⁵ 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?

²²² Durante toda primeira jornada, alvo mais direto da leitura que fazemos, Astarot permanecerá com tais características positivas. Porém, nas duas jornadas seguintes, ele dará mostras de grande deslealdade. Então, esse diabo se mostrará personagem de predicação imprevisível, pois ambígua e complexa em relação à lógica interna do relato. No penúltimo capítulo do livro, ele e Diogo Cão debaterão sobre isso (p. 446-447).

²²³ GOETHE, Johann W. von. **Fausto**: uma tragédia. Trad. Jenny K. Segall. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2014.

²²⁴ GOMES, 2002, p. 127, grifo do autor.

²²⁵ GOMES, 2002, p. 128.

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...²²⁶

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*²²⁷ e se debruçado, por exemplo, sobre *Il Diavolo*, de Giovanni Papini,²²⁸ cuja conversão, ao final da vida, não anulou sua arguta refutação à demonologia formulada pelos filósofos e teólogos cristãos.

Todavia, o diabo de Gomes é inconstante. Contrastando com sua boa argumentação em matéria teológica, 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 se disfarça tomando as feições de Diogo Cão – em diálogo iniciado pelo protagonista: “[...] 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.”²²⁹ 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 fazer tal coisa. Aliás, nós, diabos, ao contrário do que pensa o senso comum, somos muito limitados, ainda que saibamos alguns

²²⁶ GOMES, 2002, p. 128.

²²⁷ 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 à moral tida por genuína. Foi abolida pelo papa Paulo VI em 1966.

²²⁸ A referência bibliográfica completa deste escrito já foi dada páginas acima e também consta na seção *Referências*, ao final desta tese.

²²⁹ GOMES, 2002, p. 129-130.

pequenos truques que, mais tarde, posso lhe mostrar.²³⁰

Nessa paródia do tempo presente, o diabo também pode mostrar-se horrendo, apesar de apelar para isso apenas em casos extremos, quando a situação forçosamente o requeira. Em tais casos, tem-se o que se poderia definir como o *diabo travestido*, aí sim indo ao encontro da crença popular que o imagina tomando repugnantes formas distintas, como resume Papini:

[...] 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.²³¹

Eis uma cena ilustrativa nesses tons 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 metamorfose; como resultado, conseguiu que o trombadão se escafedesse, assustado com os cornos e as presas do demônio.²³²

²³⁰ GOMES, 2002, p. 128.

²³¹ “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.” (PAPINI, 1954, p. 309, tradução nossa).

²³² GOMES, p. 136-137.

Arrematando as facetas diabólicas no romance de Gomes, convém registrar também um interessante aspecto paródico agora da *Divina Comédia*. O verso latino que Alighieri põe nos lábios de Virgílio para abrir a visão de Dite, *Vexilla regis prodeunt inferni*,²³³ é uma clara paródia do tradicional hino de Fortunato Venanzio, bispo de Poitiers, composto por volta do ano 569, *Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium*.²³⁴ Em outras palavras, enquanto, em cada sexta-feira da Paixão, a Igreja canta este hino em sua liturgia, que proclama a realeza de Cristo pela Cruz, o inferno entoia a realeza do diabo. 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 à diabólica*.

3.2.2 O além informatizado e conectado

3.2.2.1 Elementos da narrativa

Em *Purgatório: a verdadeira história de Dante e Beatriz*, Mário Prata²³⁵ faz o leitor mergulhar na vida de Dante Alberto, um brasileiro de meia-idade, casado com Gemma Margarida, apesar de não ter esquecido completamente sua musa. Esta, a ex-namorada Beatriz Florence, privilegiou a carreira artística de bailarina profissional na França ao amor de Dante no Brasil. Em seu ofício como gerente de estabelecimento bancário público, Dante tem por imediato a personagem Virgílio, seu amigo de infância, subgerente e poeta amador, que auxilia o protagonista tanto na agência bancária quanto nos caminhos e descaminhos da existência terrena.

²³³ Sob tradução nossa, *O estandarte do rei do inferno avança* (DANTE ALIGHIERI, 1976, p. 315; *Inf.* XXXIV,1).

²³⁴ Também sob tradução nossa, *O estandarte do rei avança, fulge o mistério da cruz* (DANTE ALIGHIERI, 2016a, p. 228; nota a *Inf.* XXXIV,1).

²³⁵ Mario Alberto Campos de Moraes Prata nasceu em Uberaba (MG), no ano de 1946. Sua trajetória profissional reúne as atividades de bancário, jornalista, dramaturgo e escritor, com destaque para cerca de 3000 crônicas e 80 títulos entre romances, livros de contos, roteiros cinematográficos e peças teatrais. Vive hoje em Florianópolis (SC). (Consultamos a biografia disponível no *site* oficial do autor: <<https://marioprata.net/sabe-o-mario/>>. Acesso em: 02 fev. 2018).

Perceba-se que Prata nomeia as personagens principais de seu romance com uma adaptação dos antropônimos que identificam as personagens principais da *Divina Comédia*, acrescentando aquele da esposa do autor Dante Alighieri, Gemma Di Manetto Donati (c. 1265-1329). Todavia, agora para apresentar uma sensível dessemelhança, o leitor não encontra nas personagens de Prata a profundidade reflexiva interdisciplinar que Alighieri pôs nos lábios das suas – o que, *mutatis mutandis*, também há em Gomes.

Isso parece natural quando se compreende que o objetivo da *Divina Comédia* e de *Purgatório* não são os mesmos: ao invés da reflexão filosófica encontrada em Alighieri, a estratégia de Prata para atrair e conquistar seu leitor é, sobretudo, o humor de simples inteligência, ainda que sem dispensar doses de ironia. Nas palavras de Ana Maria Carlos sobre o romance de Prata lemos:

Obviamente, seu ponto de partida é a *Divina Comédia*. Porém, a apropriação efetuada pelo autor irá utilizar o procedimento da carnavalização, em que o modelo dantesco é degradado e reescrito em linguagem coloquial.²³⁶

Muito além da vida monótona que leva, sem perspectivas que não sejam a própria aposentadoria, os problemas de Dante se iniciam após a morte de Beatriz em um acidente aéreo, quando, depois de 25 anos, esta retornava definitivamente ao Brasil. A partir desse trágico evento, o protagonista começa a receber correspondência eletrônica da sugestiva conta beatriz@purgatorio.gov.com.pu. São *e-mails* que apenas ele consegue ler, assinados pela falecida e supostamente enviados do purgatório, estado além-túmulo no qual a correspondente Beatriz declara estar e onde aguardaria ansiosamente por Dante.

Conforme argumenta a falecida, o objetivo seria possibilitar que a união de ambos, frustrada na terra, acontecesse, enfim, e dentro em pouco, no além. Então Beatriz começa a instruir Dante sobre como ele

²³⁶ CARLOS, Ana Maria. Duas comédias paulistanas pós-modernas: Spinola e Prata releem o clássico dantesco. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: ABRALIC, 2008. Livro eletrônico. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/>>. Acesso em: 02 fev. 2018. Não paginado.

deve provocar a própria morte e em que estado de espírito precisa estar de modo a também trocar a vida terrena por aquela no presumido purgatório.

O romance se encontra dividido em 39 capítulos cujos intertítulos são apenas algarismos romanos em ordem crescente, portanto, remáticos.²³⁷ Além disso, não possui índice que apresente esses intertítulos numéricos ao leitor de modo agrupado, a não ser na versão eletrônica. A propósito, ao invés de falar propriamente em capítulos, Genette observa que esse tipo de disposição exclusivamente numérica esteja mais próximo de uma espécie de “escansão respiratória.”

Independentemente da terminologia, seria possível dividir tais capítulos em três sequências relacionáveis com os estados escatológicos. Nesse aspecto, contudo, há em *Purgatório* uma inversão da ordem constante na *Divina Comédia*. No poema de Alighieri, um ser humano acessa ou é levado aos estados *post mortem* na seguinte ordem: (1) inferno – (2) purgatório – (3) paraíso. Já no romance de Prata, mormente pelo viés psicológico, é o transcendente que desce até o humano e dele se acerca, atormentando-o, fazendo a vida retroagir da espécie de purgatório, na qual se encontrava estagnada, ao inferno. Aliás, em Prata, a principal retratação do paraíso também não se dá no devir, mas no plano terrestre, ao final da estória. Então, nesse romance, o leitor faz o seguinte caminho: (2) purgatório – (1) inferno – (3) paraíso.

O livro, que contém 268 páginas, não é volumoso se comparado ao de Alighieri²³⁸ ou ainda ao de Gomes, este com 459 páginas. Os capítulos são curtos, com mesma média de páginas de Gomes – isto é, seis –, apesar de comumente aninharem mais de uma cena. Nesse aspecto, a partir do capítulo X, as cenas se sucedem, no mais das vezes, de modo repentino, ou seja, sem sinalização ao leitor, como o uso de uma locução adverbial de tempo.²³⁹ No capítulo XIII,²⁴⁰ por exemplo, o

²³⁷ GENETTE, 2009, p. 264.

²³⁸ As edições de *Divina Comédia* que utilizamos são volumosas especialmente por conta das centenas de notas explicativas em rodapé (a brasileira, de 1976, tem 823 p.; a italiana, de 2016, possui 654 p.). Contudo, tomando-se uma edição mais despojada de explicações, podemos estabelecer uma comparação mais equânime: a versão monolíngue da tradução de Italo E. Mauro tem 736 p. (DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Trad. Italo E. Mauro. São Paulo: 34, 2009).

²³⁹ Exemplificamos: enquanto isso, nesse ínterim etc.

²⁴⁰ PRATA, 2007, p. 97.

leitor acompanha uma cena na sala do apartamento de Dante com as personagens Gemma e dona Zizé quando, de repente, vê-se na casa de Virgílio, com as personagens Virgílio e Dante.

O léxico e sua articulação é simples, com emprego de algumas palavras e expressões obscenas – “vagabunda”, “Vá à merda!!!”, “Fodeu!”, “Porra, Virgílio!” –, arranjos coloquiais – “Tou dispensada?”, “Tá desculpado”, “a gente tem que manter ela” – e peculiar afastamento de ambiguidades – “Virgílio chorava. Dante alisava sua enorme (do Virgílio) cabeleira.” Tais características conferem certa fluidez à leitura, pois a aproximam da variante coloquial da língua portuguesa praticada no Brasil.

Não obstante a temática girar em torno do binômio pecado e culpa e a vida de Dante se revelar uma espécie de vale de lágrimas, o texto consegue fazer com que o leitor absorva as cenas invariavelmente pelas lentes do humor, tal qual apontado acima. Essa característica também é assinalada por Manzatto, em seu ensaio sobre a obra:

Mário Prata usa e abusa do humor para contar sua história. As situações inusitadas são privilegiadas, seus detalhes cômicos colocados em evidência, o riso é cultivado. O ambiente é de comédia e, sem apelações, usa a ironia como forma de divertir o leitor através dessa narrativa bem-humorada. Aliás, o humor não será apenas forma de apresentação de sua narração, mas [...] forma de afirmar a identidade do povo brasileiro, caminho para se pensar uma relação possível entre cristianismo e identidade nacional.²⁴¹

Quanto à narração de *Purgatório*, agora em sentido mais estrito, por diversas vezes, o narrador estabelece diálogo diretamente com o narratário, isto é, o leitor implícito no texto: “E como era o quarto do padre Geraldo?, quis saber dona Zizé mais tarde. Mas Gemma não

²⁴¹ MANZATTO, Antonio. O Purgatório ainda funciona? Bom humor e convivência: o cristianismo na identidade do povo brasileiro. ALALITE. **Ponencias del II Colóquio Latinoamericano de Literatura y Teología**, 2008, Santiago de Chile. Disponível em: <http://www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Antonio_Manzatto.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2018. p. 4.

contou. Portanto ficamos sem saber como é o quarto de um padre.”²⁴²
 Essa inclusão do leitor como uma espécie de integrante da estrutura narrativa como que o ficcionariza e integra ao jogo da trama.²⁴³
 Contudo, tal interação não vai além dessa referência verbal mínima, isto é, do verbo conjugado na primeira pessoa do plural; bastante diferente, por exemplo, do narrador machadiano em *Esau e Jacó*, que aguça o leitor, como citamos, ou ainda, daquele de Gomes n’*A Divina Paródia*, que se aproxima do mecanismo de Bruxo do Cosme Velho:

Um leitor mais perspicaz, habituado à coesão e coerência, poderia perguntar qual o nexos entre o que Diogo Cão contemplara e o mundo de suas recordações. Para lhe ser sincero, não sei – como já disse no início desta narrativa, as questões que dizem respeito à mente humana são para mim o maior mistério, por isso, conhecendo minha limitação, contento-me em narrar, pura e simplesmente, os fatos relativos à memória de Diogo Cão. O leitor que tire depois sua conclusão.²⁴⁴

De modo diverso tanto da *Divina Comédia* quanto d’*A Divina Paródia*, *Purgatório* se desenvolve num espaço textual que quase sempre encontra equivalência no mundo empírico, facilitando o contrato bilateral de ficção, isto é, o acordo tácito entre autor e leitor para que a estória aconteça. A principal exceção a isso são as manifestações de Beatriz a Dante por ectoplasma, isto é, em tese, quando a personagem falecida readquire materialidade por alguns instantes, via médium.²⁴⁵

Ainda quanto a diferenças, o narrador do romance de Prata, como se poderá verificar a seguir, faz suas exposições utilizando a terceira pessoa do singular, o que o distingue seja da primeira pessoa empregada por Alighieri, seja da narração sob variações de Gomes.

Já nas primeiras páginas do capítulo inicial de *Purgatório*, o narrador faz uma apresentação das personagens principais. É com essas

²⁴² PRATA, 2007, p. 239.

²⁴³ SOUZA; GENS, 2014, p. 122.

²⁴⁴ GOMES, 2002, p. 108.

²⁴⁵ Com isso, não estamos negando, em absoluto, o fenômeno, seja ele de caráter parapsicológico, espírita ou ainda de outra categoria tanto científica quanto religiosa, mas apenas dizendo que ele não acontece corriqueiramente.

mesmas características descritivas planas – ou seja, com simplicidade, agilidade e de modo direto – que todo o mais do romance é narrado. Concentremo-nos, por ilustração, nas personagens Dante e Virgílio, dispostas sequencialmente tanto aqui quanto na fonte:

Dante tem 45 anos e vem contando, já há algum tempo, quantos anos faltam para se aposentar. Altura mediana, como convém a um gerente de banco, magro, aparenta menos do que a idade. Camisa branca, a gravata vermelha, calça preta com vinco. Sapato engraxado, fumante inveterado, o que faz com que, de meia em meia hora, vá ao banheiro do andar de cima (mais arejado) dar suas tragadas. Nariz aquilino, como diria Machado de Assis.²⁴⁶

Virgílio, mesma idade do amigo, é *gay*. Melhor dizer, homossexual. Poeta inédito, leitor compulsivo, intelectual. Discretíssimo dentro e fora do banco. Quando bebe dá alguma bandeira. Bebe todo dia, depois de largar o expediente. Era vizinho de Dante no interior do estado de São Paulo. Foram com vinte anos para a capital. 1980. Fizeram economia juntos na USP. Ainda durante o curso, prestaram concurso para o Banco do Brasil. Entraram como “auxiliar de escrita, referência 050”, fizeram carreira. Agora estavam os dois ali. Gerente e subgerente de uma agência pequena, dentro de um *shopping*.²⁴⁷

Os recortes acima também são interessantes para apontar traços autobiográficos do escritor nessa sua obra. Conforme o próprio Mario Prata declara em entrevista: foi criado em Lins, cidade interiorana do estado de São Paulo; estudou Economia na USP na década de 1970; e trabalhou durante oito anos como funcionário concursado do Banco do Brasil, trocando a ambos pela carreira artística. E acrescenta, com o

²⁴⁶ PRATA, 2007, p. 10.

²⁴⁷ PRATA, 2007, p. 10. Cabe assinalar que as referências de Prata ao fato de Virgílio ser homossexual não são extensas, mas recorrentes e ensejariam uma pesquisa que se concentrasse nesse aspecto sob o referencial teórico dos estudos de gênero.

bom-humor característico de suas falas: “Hoje tenho um pequeno arrependimento quando vejo o valor da aposentadoria do Banco do Brasil e comparo com a que eu ganho (risos).”²⁴⁸

Como resultado, aparentemente involuntário, do início da interação que a falecida Beatriz tenta estabelecer com Dante, o protagonista começa a apresentar uma série de comportamentos inabituais, como o aumento do consumo de bebidas alcoólicas. Então, sobretudo cedendo a recomendações de pessoas mais próximas, que logo percebem essa mudança comportamental, Dante procura o psiquiatra e psicanalista do próprio banco – logo este, que se autodefine “fracassado”²⁴⁹ como profissional da saúde. Tal homem, desde o nome, é caracterizado como um simulacro de Sigmund Freud:

Dante falou, falou, falou, contou tudo. Enquanto isso, observava a foto do Sigmund Freud bem atrás do doutor Júnior. Depois olhava para o doutor Júnior. Eram idênticos. Mas o doutor não fumava charuto. Pelo menos durante a sessão. Júnior tinha um pequeno tique nervoso no olho esquerdo. Dava uma série de piscadinhas, vez ou outra. Principalmente quando falava.²⁵⁰

Ao invés de se concentrar na saúde mental do paciente, Júnior se interessa, em nível literário, pelos relatos que escuta de Dante e, no correr da estória, chega a se impor como biógrafo autorizado do paciente, apesar deste não ter qualquer interesse na obra. O título da biografia romanceada seria exatamente “*O Purgatório (A verdadeira história de Dante e Beatriz)*.”²⁵¹ Nesse contexto, mesmo quando a esposa e a sogra de Dante sugerem sua internação, Júnior minimiza o problema, já que o confinamento do paciente em uma casa de saúde poderia dificultar o inveterado projeto biográfico. Mais adiante, quando

²⁴⁸ PRATA, Mario. **Mário Prata lança livro de entrevistas imaginárias com personalidades brasileiras** [13 jul. 2015]. Entrevistadora: Sansara Buriti. s.l.: Itapema FM, 2015. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,4800069,Mario-Prata-lanca-livro-de-entrevistas-imaginarias-com-personalidades-brasileiras.html>>. Acesso em: 02 fev. 2018. Não paginado.

²⁴⁹ PRATA, 2007, p. 51.

²⁵⁰ PRATA, 2007, p. 31.

²⁵¹ PRATA, 2007, p. 52.

Dante cansa do médico e lhe veta, de modo direto, a biografia, que já estava sendo escrita sob péssima qualidade, Júnior ameaça o paciente com internação, usando-a como moeda de troca.

Nessa relação, Manzatto vê uma espécie de crítica aos tratamentos de análise psíquica.²⁵² Ana Maria Carlos vai mais longe, lendo aí uma sátira em relação à literatura e mercado, que destaca como um dos pontos de maior relevância na obra.²⁵³ De fato, enquanto a observação de Manzatto pode ser confirmada sob uma leitura de conjunto de *Purgatório*, o recorte a seguir – uma fala de Júnior para Dante durante uma consulta – evidencia o que Carlos aponta:

Vamos ficar milionários. Vamos vender mais que o Paulo Coelho, muito mais do que Harry Potter, mais do que a própria Bíblia, Dante Alberto. [...] Meio a meio nos direitos autorais. Depois virá o filme, depois a novela das oito na Globo. Ou na BBC de Londres, que deve pagar melhor.²⁵⁴

No capítulo XXXV, depois de conseguir roubar os originais do livro das mãos de Júnior, Gemma os lê, fica sabendo de detalhes da estória recente de seu esposo Dante ainda desconhecidos para ela e mostra o escrito a padre Geraldo Magela, nessa altura, confessor de Dante e da própria Gemma.

– É isso aí, padre...

O padre folheava A verdadeira história de Dante e Beatriz.

– Não precisa ler agora. Vou deixar com o senhor para ler com mais calma depois. Vou fazer um resumo.

E fez um resumo dos trinta e quatro capítulos anteriores, excluindo as cenas onde o padre participava, porque ele já conhecia.²⁵⁵

Vê-se, então, a prática do que conceitualmente pode ser chamado de *metanarrativa*, ou, como preferimos, de *dupla ficção*, haja vista a

²⁵² MANZATTO, 2007, p. 5.

²⁵³ CARLOS, 2008, não paginado.

²⁵⁴ PRATA, 2007, p. 51.

²⁵⁵ PRATA, 2007, p. 239 - 240.

existência de uma estória criada por Prata que funciona como se fosse criada por Júnior. Trata-se da narrativa fazendo referência à própria narrativa, voltando-se para si mesma; a estória apontando para a própria estória, tal qual dois espelhos colocados um diante do outro, que se replicam infinitamente.²⁵⁶ Esse aspecto faz lembrar da relação entre *A Divina Paródia* e *O Ateneu*, referido anteriormente. E o fato de que Júnior desiste de sua empreitada literária antes da conclusão do livro não desfaz o efeito, antes disso, parece ser mais um engodo armado para o leitor.

3.2.2.2 O inferno como travestimento

Nas páginas de *Purgatório*, existe um inferno no além e ele é descrito como um estado ao encontro do contexto social e cultural de Dante Alberto: a burocracia. Para usar um termo teológico, poderíamos dizer, então, que se trata de um inferno *inculturado*.

Apesar de Beatriz ter resumido as características desse inferno para Dante no início da estória, o protagonista o conhece mais propriamente quando a musa lhe proporciona uma viagem ao *post mortem* em sonho – melhor dizendo, pesadelo –, mais precisamente durante uma parada cardíaca:

Dante pára de respirar.

Agora ele está sentado numa cadeira dura e tem, diante dele, uma velhíssima máquina de escrever Remington. Olha para o lado. O lugar é infinito. São milhões, bilhões de pessoas datilografando. O barulho é quase ensurdecedor. Além das teclas, ouve-se apenas um som intermitente que vem sabe-se lá de onde:

Pamonha de Piracicaba! Pamonha de Piracicaba! Pamonha de Piracicaba!

Ao seu lado um velhinho digita freneticamente.

– Onde estou?

– Estás no inferno. Bem-vindo.

– Cadê o fogo?

– Tem fogo não. Aqui é o SDO.

²⁵⁶ WALTY, Ivete. Metalinguagem. In: CEIA, Carlos. (Coord.). **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6067/metalinguagem/>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

- SDO?
- Serviço de Datilografia de Ofícios. Tu vais passar um século digitando ofícios. Três vias, com papel carbono.
- Um século?
- Se não houver nenhum erro de digitação, no século seguinte passas para o SDBA. Serviço de Datilografia de Bulas Avançado.²⁵⁷

Quanto às singularidades dos percursos infernais entre as obras em leitura, percebe-se que, em *Purgatório*, Dante Alberto viaja ao além na condição de sentenciado, ainda que de modo provisório ou simulado. Nisso não se vê uma vinculação direta entre os pecados cometidos pelo protagonista no plano terreno e o gênero de pena aplicada no além. Ao invés disso, a tortura está contida no tipo de ambiente o qual Dante suspira por se livrar em vida: o corpo burocrático.

N^o *A Divina Paródia*, além de Diogo Cão não ser um viajante em outro mundo no sentido estrito do termo, pois ali a própria vida é a viagem, a condição infernal vivida também não mostra ter relação com os possíveis pecados cometidos pelo protagonista ou ainda estar vinculada ao pecado das outras inúmeras personagens. Aliás, nesse romance, se há razões para o padecimento, elas não podem ser facilmente compreendidas, característica que faz lembrar o bíblico livro de Jó pela pergunta que a este perpassa: *por que o justo sofre?*²⁵⁸

De modo oposto a essas obras, na *Divina Comédia*, o Dante peregrino é mero observador, não sofrendo pena alguma. Aí o padecimento também existe, porém, está intimamente vinculado aos pecados cometidos em vida por cada sofredor. E, mesmo isento das penas, a atrocidade e o sofrimento que vê é tamanho que, por vezes, o protagonista Dante desfalece, sendo acudido por seu guia Virgílio.²⁵⁹

Em se tratando de aparência, também diferente do que o leitor encontra em Alighieri e Gomes, os diabos ou seres malignos encontrados no inferno criado por Prata não são assustadores. A tortura acontece, porém, não agravada pelo confronto com a feiura ou o bestial

²⁵⁷ PRATA, 2007, p. 190-191.

²⁵⁸ INTRODUÇÃO. In: JÓ. Trad. Luiz I. Stadelmann. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 800-857. p. cit. 800.

²⁵⁹ Como após escutar o relato da condenada Francesca da Rimini, ao final do Canto V do Inferno (DANTE ALIGHIERI, 1976, p. 115; *Inf.* V, 142).

personificado em imagens, mas pela aplicação da pena. No recorte abaixo, como ilustração dessa peculiaridade, é Dante Alberto que, tentando entender a sistemática do reino do maligno ao qual fora submetido provisoriamente, inicia o diálogo com um colega de inferno:

– Mas há um engano. Cadê o chefe? O Lúcifer.
 – O chefe aqui da repartição é o seu Pires. Aquele carequinha ali. De terno cinza, gravatinha vermelha e caspa.
 Dante notou que todos ali tinham ternos cinza, gravatinhas vermelhinhas e caspa. Inclusive ele. Tentou se levantar para falar com o seu Pires mas seu corpo estava colado na cadeira dura.
*Pamonha de Piracicaba!*²⁶⁰

Cabe lembrar que o caráter provisório de Dante no inferno não o é sabido por ele no ato, daí a aflição sentida pelo protagonista. Na condição de condenado, Dante também aprende que as únicas regalias desse inferno cabem diretamente a Lúcifer. Agora Dante dialoga com seu Pires:

Quando Dante ia falar passaram umas vinte moças nuas, lindas, maravilhosas.
 – Mas a situação não é tão ruim assim...
 – Aquilo é só para o Lúcifer e o Belzebu, o Príncipe das Trevas.
 – Mas eu não estou vendo treva nenhuma por aqui.
 – Literatices, literatices. Fique na sua. Nem penses em chegar perto de uma delas. Nem penses. Nem morta!!!²⁶¹

Todavia, desde as primeiras páginas do romance de Prata, o leitor acompanha progressivamente o desenvolvimento de um outro inferno que se mostra tão angustiante quanto aquele do além: o inferno que se dá no contexto terreno de Dante e se instala sobretudo em nível psicológico. Em outras palavras, na escatologia do romance *Purgatório*,

²⁶⁰ PRATA, 2007, p. 191.

²⁶¹ PRATA, 2007, p. 192.

existe um reino do mal no além que conta com uma espécie de extensão no mundo terreno. Ou ainda, como comenta Ana Maria Carlos:

No universo da indistinção como o nosso, os bem delimitados espaços que correspondiam ao Inferno, Purgatório e Paraíso em Dante, parecem reduzidos a um único local, aquele do inferno da vida cotidiana, nem ao menos representativo de algum mal supremo, mas apenas do caos.²⁶²

Esse inferno terreno é prenunciado por Dante desde o início da estória, tão logo Beatriz, já na condição de falecida, começa a contatar seu ex-namorado. No capítulo VII, por exemplo, Dante adianta a Virgílio: “Acho que vai ser um inferno a minha vida.”²⁶³ Páginas adiante, dirige-se à amada: “Minha vida é um inferno, Beatriz. Um inferno!!!”²⁶⁴ E as personagens mais próximas a Dante também sentem a instalação desse clima infernal, pois ele como que os contamina. Nessas circunstâncias, Gemma declara à dona Zizé, sogra de Dante: “Minha vida está um inferno, mamãe”,²⁶⁵ e Virgílio arremata: “Você não percebeu ainda, Dante, que a vida de todo mundo se transformou num inferno depois que começou essa história toda?”²⁶⁶

A tal ponto, convém especificar que, na fala de Virgílio, a expressão “essa história toda” se refere ao objetivo do protagonista: ficar com a musa Beatriz, mesmo que, para tanto, Dante precise morrer e ir para o purgatório, onde ela diz se encontrar no aguardo por ele. Nesse ponto, o purgatório de Prata destoa do conceito teológico católico de estado além-morte, já que, em se tratando de doutrina, tal condição seria necessariamente passageira, ao contrário do céu e do inferno.²⁶⁷ Sem embargo, é preciso considerar que a literatura não possui o compromisso de reproduzir um dogma tal e qual ele se apresente em sua formulação canônica.

²⁶² CARLOS, 2008, não paginado.

²⁶³ PRATA, 2007, p. 54.

²⁶⁴ PRATA, 2007, p. 57.

²⁶⁵ PRATA, 2007, p. 59.

²⁶⁶ PRATA, 2007, p. 161.

²⁶⁷ BOURGEOIS, Henri. Purgatório. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 1472-1474. p. cit. 1472.

Bem diferente desse inferno deflagrado e em marcha, convém lembrar que, no início da estória, havia em Dante a inquietude por um antigo amor cujo prosseguimento fora frustrado por razões alheias à vontade do protagonista. Então, com o novo contato por parte de Beatriz, nasce em Dante uma esperança de realização do que, até então, ficara somente na potencialidade do passado. Na fantasia de Dante, retomar a *verdadeira estrada*, a “*diritta via smarrita*”,²⁶⁸ é sinônimo de voltar-se, uma vez mais e em definitivo, aos laços amorosos com Beatriz, o que teria condições de modificar o presente, tornando-o mais favorável. Isso mormente no contexto do matrimônio frustrado entre Dante e Gemma, sobre o qual não incide qualquer ação, por parte dos cônjuges, no sentido de reavivamento.

Implicam aí uma série de características físicas e comportamentais, de ambas as partes, que vão se revelando no correr da leitura. Sobre Gemma, essas distinções são acentuadamente esdrúxulas ou negativas: ela exige a correta ortografia de seu nome, “para não parecer um mero ovo choco”,²⁶⁹ odeia gemadas, por razões óbvias; ronca; fuma charuto fedido, hábito que o marido detesta; usa cabelo curto endurecido com laquê; aproveita-se de seu porte de ex-jogadora profissional de voleibol, com a palma da mão de trinta centímetros e um metro e oitenta e dois de altura, para bater no marido sempre que brigam; está progressivamente menos magra; descobre-se portadora da síndrome de Pantagruel, o que deixa seu corpo ainda maior.

Por sua vez, as características de Dante são bem mais razoáveis, como descritas anteriormente em citação direta: 45 anos de idade, porém aparentando menos; altura mediana; magro; bem vestido por dever do ofício. E, nas brigas, Dante costuma lembrar a esposa, não por acaso, o fato dela ter sido convocada como titular da seleção brasileira para o Sul-Americano de 1981 apenas porque duas outras jogadoras se recusaram a disputar o campeonato em virtude de serem contra patrocínio em camisa.

O leitor também fica ciente de que o casal não mantinha atividade sexual há cerca de sete anos, informação que se faz relevante, pois aludida por três vezes.²⁷⁰ Também nessa dimensão sexual, é

²⁶⁸ Como no título desta tese, aqui jogamos com palavras da *Divina Comédia* em seu idioma original (DANTE ALIGHIERI, 2016a, p. 31; Inf. I,1).

²⁶⁹ PRATA, 2007, p. 11.

²⁷⁰ PRATA, 2007, p. 127, 129 e 265.

especificado na estória que Gemma fazia uso de filmes pornográficos, enquanto nada é dito sobre Dante de modo direto, mas apenas alusões a pruridos sexuais, como o seguinte:

Dante, cada vez que apanhava de Gemma de dia, sonhava com Beatriz de noite. Não com uma Beatriz de quarenta e poucos, que ele não conhecia, mas com uma Beatriz de dezoito, linda, maravilhosa, meiga principalmente. Bico do seio cor-de-rosa, que Dante chegou a ver uma única vez, dentro do fusca, num rápido lusco-fusco pré-sexual.²⁷¹

Assim, sem algumas ponderações como as que fizemos aqui, o leitor pode entender Gemma como uma espécie de diabo a subjugar um não tão inocente Dante. É nesse contexto que este diz ao amigo Virgílio: “Eu preciso morrer, Virgílio, o quanto antes. Partir direto do Inferno para o Purgatório.”²⁷² Porém, na verdade, o protagonista compreenderá mais tarde que seu verdadeiro diabo existe, é caracterizado pelo feminino, porém, não se trata de sua esposa.

3.2.2.3 Operação Purgatório

Segundo Beatriz, para que Dante possa ir para o purgatório se realizar ao lado dela, além de morrer, ele precisa fazê-lo com a alma nem muito limpa, para que não seja digno do céu, nem muito suja, de modo a não merecer o inferno. O diálogo a seguir explica isso e dá outros detalhes, intercalando as falas de Virgílio e Dante:

- Vamos recapitular. Lá no Purgatório tem uma espécie de termômetro, ao qual a Beatriz tem acesso, onde marca a intensidade dos pecados que nós, próprios mortais, cometemos.
- Exatamente. Vai de zero a dez. Quem faz de zero a três de intensidade de pecado vai para o Céu. Quem faz de sete a dez de intensidade, vai para o Inferno. E quem peca de quatro a seis, vai para o Purgatório, como diz a Beatriz. Cinco é o

²⁷¹ PRATA, 2007, p. 13.

²⁷² PRATA, 2007, p. 69.

ideal. Tenho que cometer cinco dos dez pecados dos mandamentos, mas não muito e não pouco. Ali, na intermediária. Um pecadinho legal, sem culpa. E três dos pecados capitais. Ou seja, tenho que pecar oito vezes, mais ou menos. Ou seja, posso desejar a mulher do próximo, mas não posso chegar às vias de fato. Acho que é mais ou menos assim.

– E ela, lá do Purgatório, vai te controlando: um pouquinho mais. Tá exagerando!!! É isso?

– Pelo que eu entendi, é. E depois tenho que morrer, é claro.²⁷³

Para sistematizar essa verdadeira *operação purgatório*, Virgílio elabora para seu amigo uma “Planilha dos Pecados”.²⁷⁴ Seguindo-a, Dante poderia deixar o processo ainda mais prático e seguro. Os pecados a cometer foram selecionados por Virgílio em consulta à antiga *Caderneta Escolar* do Colégio Salesiano D. Henrique, escola confessional-católica onde ambas as personagens estudaram na mocidade. A meta seria alcançada, como vimos, com cinco faltas contra o decálogo – matar, pecar contra a castidade, furtar, desejar a mulher do próximo e cobiçar as coisas alheias – e três vícios capitais – luxúria, avareza e gula.

Além da escola religiosa, o processamento contábil concebido por Beatriz faz lembrar o romance de Gomes, quando o aluno interno Diogo Cão se confessa e padre Hermeneuta contabiliza os pecados, como comentado anteriormente. Aliás, o sacramento da confissão em si também tem seu lugar no romance de Prata, já que Dante Alberto precisa recorrer a ele para zerar seus pecados antes de colocar em prática o esquema da planilha. Não obstante a confissão se dar, em *Purgatório*, de uma forma mais verossímil que n’*A Divina Paródia*, o recorte a seguir dá mostra do insólito pela obsessão de Dante em certificar-se que sairia do confessionário totalmente puro no âmbito espiritual.

Depois de anos distante dessa e das demais práticas religiosas, o agora Dante penitente relata ao padre confessor ter incentivado três abortos, ter feito uso de camisa de vênus, ter desejado a mulher do próximo. E acrescenta:

²⁷³ PRATA, 2007, p. 71-72.

²⁷⁴ PRATA, 2007, p. 75.

- Quando eu vou ao médico e ele pergunta se eu quero com nota ou sem nota. Eu falo sem nota e ambos estamos sonhando o fisco. Isso não é pecado? Vendi um carro e na declaração coloquei um preço mais baixo. Isso não é pecado?
- Meu filho esse negócio de político desonesto, de corrupção, nota fiscal, não é problema da Igreja. É comum. Já é praxe.
- Não senhor. Está se esquecendo que o filho d’Ele invadiu o mercado e foi dando chicotada em todo mundo por causa do comércio desonesto?
- Falemos de pecados concretos.
- Quer dizer que tudo isso que eu falei aí, tá limpo, fica assim mesmo? Se eu morrer vou para o céu?
- O padre tinha certeza de estar conversando com um louco.²⁷⁵

Destaque-se aqui a contra-argumentação, fundamentada em matéria bíblica,²⁷⁶ interposta por Dante ao padre Geraldo Magela. É como se, nessa cena, uma personagem tomasse a fala da outra; o penitente diz o que se esperaria que o confessor falasse e vice-versa. Isso pois, enquanto Dante analisa tudo com uma consciência escrupulosa, o padre busca atenuar as coisas por ter compreendido de pronto a fixação de Dante em quantificar pecados.

Em confissões seguintes, Dante vai ainda mais longe do limite da razoabilidade, questionando o padre, a cada pecado, se a falta leva ao céu, purgatório ou inferno. Já farto dessas atitudes de Dante Alberto, o sacerdote sentencia: “O senhor me deixe em paz. Procure ajuda médica.

²⁷⁵ PRATA, 2007, p. 87-88.

²⁷⁶ Reporta-se exatamente à passagem evangélica da *Purificação do Templo*, encontrada, por exemplo, no quarto evangelho: EVANGELHO Segundo João. Trad. Joaquim de A. Zamith. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1842-1895. p. cons. 1847; Jo 2,13-17.

E não me apareça mais aqui, porque aqui é a casa de Deus e não um manicômio.”²⁷⁷

Assentado sobre esse aspecto, Manzatto assim resume o livro como um todo:

[...] uma bem-humorada narrativa sobre comportamentos religiosos e sociais, com uma pertinente questão sobre a religião e seu papel na vida das pessoas, com direito a discussão sobre a validade de uma *contabilidade religiosa* que garanta o destino humano *na outra vida* ou no além.²⁷⁸

Em se tratando de números, Manzatto aponta ainda para outra questão no contexto da doença que, a certa altura da estória, começa a se manifestar em Gemma: a acromegalia – por sinal, uma das doenças de Diogo Cão também, como já indicado. No universo do romance *Purgatório*, a altura limite antes da morte para alguém com síndrome de Pantagruel é de dois metros. Então, medir Gemma vira outra obsessão numérica:²⁷⁹ “Faltam doze centímetros para minha morte!!!”²⁸⁰ E, com a proximidade da morte, o desespero da portadora da síndrome:

Preciso me confessar imediatamente. Agora eu acredito em tudo, em Deus, na Igreja Católica Apostólica Romana, nos dez mandamentos, em Nossa Senhora Aparecida, nos três pastorzinhos de Fátima. Em tudo! Vamos, criatura! Fé, Esperança e Caridade! *Ora pro nobis!*²⁸¹

²⁷⁷ PRATA, 2007, p. 146. Nas confissões, sob o prisma da liturgia católica, haveria uma série de equívocos no correr da estória. Por exemplo, durante elas, quem se ajoelha é apenas o penitente, não o padre, ao contrário do descrito na p. 145. Ou ainda, uma das frases rituais colocadas na boca do padre, na p. 113, está formulada em latim agramatical. Há também exercismo em quem não está possesso. Porém, entendem-se tais empregos na desobrigação da literatura ficcional para com as convenções, como já comentamos a respeito do dogma.

²⁷⁸ MANZATTO, 2008, p. 2-3, grifos do autor.

²⁷⁹ MANZATTO, 2008, p. 6.

²⁸⁰ PRATA, 2007, p. 121.

²⁸¹ PRATA, 2007, p. 122.

Somente após muitos capítulos, páginas e peripécias, a operação purgatório é posta em suspeita e depois abandonada por Dante. O início da virada é quando ele, lendo a *Arte de furtar*, começa a se questionar:

A terrível dúvida de Dante Alberto: quem é que lhe garante que Beatriz está mesmo no Purgatório? Qual a prova que ele tem disso? E se ela estiver no Inferno, querendo levá-lo para lá? A maior maldade que comente o demônio é a de tomar corpos fantásticos, já dizia Lactâncio.²⁸²

Mesmo assim, Dante não conclui rapidamente que Beatriz é o demônio, o seu demônio: “Se é que é mesmo a Beatriz. Pode ser o demônio me tentando.”²⁸³ Será preciso ainda juntar muitas peças do quebra-cabeças da vida e da morte, além da ajuda das demais personagens, para que o protagonista finalmente compreendesse que sua antiga musa se transformara numa espécie de *diabo* sem nenhuma intenção *da guarda* de seu admirador quase sem limites.

Então se esclarece que o plano de Beatriz era vir ao Brasil para assassinar Dante. O desencadeador do conflito foi Dante ter casado logo após a mudança de Beatriz para a França. Em outras palavras, apesar de ter colocado a vida profissional acima da relação amorosa com Dante, ela não aceitou o fato dele ter levado em frente a vida e casado. E seu desejo de vingança era tamanho que, mesmo sendo atrapalhada pelo acidente aéreo que a vitimou, Beatriz conseguiu adaptar seu plano de modo a pô-lo em prática do inferno.

3.2.2.4 Outros aspectos intertextuais

No correr de *Purgatório*, Prata faz alusão a várias outras obras, de forma tanto direta quanto indireta. Um exemplo de referência direta pode ser apresentado no contexto de uma conversa entre Dante e Virgílio. O diálogo é iniciado por Dante:

– [...] É um inferno ter que ir para o Purgatório.
Um inferno!
– Lasciate ogni speranza voi che entrate!!!

²⁸² PRATA, 2007, p. 176.

²⁸³ PRATA, 2007, p. 177.

- O que é isso?
- Do seu xará Dante Alighieri. Na *Divina Comédia* colocou uma placa na porta do Inferno: deixai toda esperança, vós que entraís.²⁸⁴

Perceba-se, então, que, nesse excerto, o autor implícito fornece ao narratário um grande auxílio, já que identifica precisamente o autor sobre quem a personagem Virgílio se refere, dá o título da obra, revela a passagem donde o verso foi colhido, traz a língua original acompanhada da tradução. Ou seja, tudo é fornecido, nada precisa ser lembrado, deduzido ou descoberto.

Bastante diferente disso é o mesmo verso de Alighieri citado n’*A Divina Paródia* na descrição do prédio do Sagrado Pulmão de Jesus, a qual reproduzimos novamente: “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 entraís deixai toda a esperança.*”²⁸⁵

Em outras palavras, o leitor implícito de Prata necessita receber a informação completa, enquanto o de Gomes precisa ser capaz de acompanhar e compreender o vai e vem textual por si mesmo, como salientamos ao abordar especificamente *A Divina Paródia*. Logo, tratam-se de dois tipos diferentes de leitores.

Uma outra ocorrência reforça essa constatação. Ainda que Prata indique, desde a gênese de seu romance, a paródia que faz em relação ao poema de Alighieri, o escritor brasileiro inclui em seu escrito uma espécie de resumo da *Divina Comédia*. Isso acontece no desfecho da estória, quando Dante Alberto reencontra Diogo, o irmão de Beatriz Florence. Na cena, eles falam sobre o diário mantido pela defunta. É Diogo quem inicia o diálogo:

- No começo ela faz várias anotações sobre a Beatriz – ou Beatrice Portinari – o grande amor de Dante Alighieri. Dante tinha vinte anos e ela um pouco menos, mais ou menos a idade com que vocês se conheceram, segundo o Diário.
- Procede, procede.

²⁸⁴ PRATA, 2007, p. 234.

²⁸⁵ GOMES, 2002, p. 53, grifo do autor.

– Eram apaixonados, mas a família de Dante já havia compromissado o casamento dele com Gemma Donati, numa aliança política, como acontecia naquele tempo. Sabia disso, Dante? Gemma, como sua mulher, eu li aqui no Diário. Beatriz então se casou com um banqueiro – e não bancário como você – chamado Simone dei Bardi. Mas Beatriz, a do Alighieri, nunca o perdoou. Beatriz morreu logo depois e Dante começou a escrever a *Divina Comédia* que, na opinião de alguns e da minha irmã, é a saga de Dante procurando por Beatrice desde o Inferno, passando pelo Purgatório e a encontrando no Céu, ao lado de Deus. Pelo menos foi o resumo que a minha irmã fez aqui. Não sei até que ponto...²⁸⁶

Observe-se também que esse resumo contém imprecisões biográficas, já que, por exemplo, não há notícia por parte dos estudiosos da vida de Dante Alighieri de que Beatrice Portinari tenha dado sinais de corresponder ao amor devotado a ela por Dante Alighieri ou o tenha condenado por se casar com Gemma Donati. Se bem que esteja dito explicitamente por Diogo que o resumo em questão se baseia apenas em anotações de sua finada irmã. Aliás, deste modo, até mesmo o autor Prata fica isento de imprecisões.

Em se tratando de alusão indireta, pode-se citar duas referências a Machado de Assis. A primeira, o superintendente do banco no qual Dante trabalha chama-se Simão Bacamarte, nome do protagonista do conto *O Alienista*. A segunda, o fato de Dante se ver, a certo ponto, na condição de Bentinho, personagem principal do romance *Dom Casmurro*, em conflito por não ter certeza se sua esposa o trai ou não. Além disso, unindo ambos os pontos, o suposto amante de Gemma seria o próprio superintendente Bacamarte.

A estória da traição começa quando Gemma resolve contar em confissão que tinha um amante. Logo depois, arrepende-se de, segundo ela própria, ter mentido ao padre e conta essa matéria a Dante. Porém, estava plantada a semente da dúvida na mente de Dante. A partir daí, a obsessão matemática torna-se ainda maior, pois, se Gemma morresse de acromegalia e fosse para o mesmo plano que Dante e Beatriz, tudo

²⁸⁶ PRATA, 2007, p. 257-258.

estaria perdido ou seriamente ameaçado. O diálogo a seguir se dá entre Virgílio e Dante:

Virgílio, o sábio poeta, pensa:

– Se ela mentiu na confissão, então não tem pecado algum a não ser o da mentira: Purgatório. Se ela tem mesmo um amante: segundo você, Purgatório também. Sei não, Dante, a Igreja não evoluiu tanto assim. Cornear o marido dá Inferno. Pode perguntar para o padre.

– Acha mesmo?

– Claro, senão o Inferno ia ter só político. Com quem eles vão fazer surubas por lá? Cornear é inferno! Mesmo porque ela corneia com culpa. Pecado em dobro. Fica tranquilo... Inferno dos bons.²⁸⁷

Perceba-se também que, conforme fala Dante, no romance, a Igreja possui faculdade de estabelecer o que é pecado e a possível inflação que cada falta possa sofrer.

Ainda quanto a referências indiretas, em meio a informações gerais que Beatriz dá a Dante sobre o além, a vilã cita o nome de várias personalidades com as quais diz ter se encontrado no outro lado da vida. O rol é composto por famosos de várias nacionalidades e ramos. Dentre eles, encontram-se: Caio Fernando Abreu, Machado de Assis, Noel Rosa, D. Pedro II, Gianfrancesco Guarnieri, Marilyn Monroe, Galileu Galilei, John Lenon, Frank Sinatra, Friedrich Nietzsche, Juscelino Kubitschek, Leonardo Da Vinci, Jimi Hendrix, Miguel de Cervantes, Aristóteles, Nelson Rodrigues.

Algumas personalidades estão inseridas em cenas rápidas, como a veiculada a seguir. Ela se passa numa espécie de *LAN house* do além, isto é, local onde as almas têm acesso a computadores e, como se depreende das ações de Beatriz, podem até enviar correspondência eletrônica para pessoas ainda encarnadas. A falecida assim escreve para Dante: “Meu tempo acabou. Tem fila. E sabe como é, os idosos têm preferência. O Matusalém tá me enchendo o saco. Tá velhinho, acabado mesmo. Grande contador de piadas bíblicas.”²⁸⁸ Isso pois, de todas as

²⁸⁷ PRATA, 2007, p. 139-140.

²⁸⁸ PRATA, 2007, p. 108.

personagens bíblicas que habitam tanto o Primeiro quanto o Segundo Testamento, Matusalém é a mais longeva: “Toda a duração da vida de Matusalém foi de novecentos e sessenta e nove anos, depois morreu.”²⁸⁹

Registramos também duas referências outras que poderiam ser tomadas como exemplos bastante evidentes de paródia: “Não foi Jesus quem disse, no Sermão da Montanha, ‘olho por olho, dente por dente’?” e “*Eu nasci há dez mil anos atrás*, já dizia Paulo Coelho na voz de Raulzito naquele tempo aos seus discípulos.”²⁹⁰ A primeira subverte radicalmente uma das proposições de Jesus no *Sermão da Montanha*, que foi: “Ouvistes também o que foi dito: *Olho por olho e dente por dente*. Eu, porém, vos digo: não resistais ao homem mau; antes, àquele que te fere na face direita oferece-lhe também a esquerda [...]”²⁹¹ A segunda, mescla um verso da música homônima, de Raul Seixas e Paulo Coelho, e o clássico início de perícopes dos evangelhos.

²⁸⁹ GÊNESIS, 2008, p. 41; Gn 5,27.

²⁹⁰ PRATA, 2007, respectivamente p. 160 e 174.

²⁹¹ EVANGELHO Segundo Mateus. In: Trad. Theodoro H. Maurer Jr. BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1703-1758. p. cit. 1712; Mt 6,38-39, grifo do autor.

4 SOB A NÉVOA LITERÁRIA DO TEMPO PRESENTE

4.1 ENTRE A PROPOSTA E O ENTRETENIMENTO

Ao longo do capítulo anterior, apresentamos os romances brasileiros *A Divina Paródia* e *Purgatório* e fizemos uma série de considerações sobre eles, tanto comparando-os com características da *Divina Comédia* quanto confrontando-os entre si. Agora o intuito é aproximar esses romances de duas categorias apontadas pela crítica literária também nacional das últimas três décadas: a *literatura de proposta* e a *literatura de entretenimento*. Isso procurando sempre restringir as discussões a critérios mais técnicos, na contramão de emitir juízo de valor sobre autores e produções.

Inicialmente convém esclarecer sobre por que optamos pelo emprego da expressão *tempo presente*, tanto no título deste capítulo quanto naquele da tese, ao invés de formas mais correntes ou até consagradas, tais como pós-modernidade e contemporaneidade. A resposta começa em se afirmando que essa escolha não foi fortuita. Ela está ligada à razão de que não se intenta problematizar o conceito de temporalidade, até porque isso poderia levar o foco de nossa leitura a categorias hoje questionadas, como a das escolas literárias. Nesse sentido, a concepção aqui empregada vai ao encontro das colocações de Maciel:

[...] as idades poéticas, longe de se fixarem nos compartimentos da ordem cronológica, têm seu sentido potencializado quando em estado de coexistência. E é isso que a temporalidade que define o momento de hoje demanda enquanto um de seus valores: a consciência da simultaneidade, da contaminação recíproca dos contextos sob novas contingências e paradigmas.²⁹²

Diríamos, então, que, no âmbito da pesquisa feita e aqui apresentada à letra, tempo presente quer apenas significar a era compreendida pelos últimos trinta anos, ou seja, as décadas de 1990 do século XX e as décadas de 2000 e 2010 do século XXI.

²⁹² MACIEL, 2012, p. 20-21.

Mesmo assim, se for mister a escolha de um termo já consolidado e uma definição que o precise na crítica que imediatamente nos antecede ou nos seja coeva, iremos ao encontro do pensamento de Giorgio Agamben. Em um ensaio de sugestivo título – *O que é contemporâneo?* –, o filósofo italiano propõe três definições que, na verdade, trabalham juntas: 1) contemporâneo é aquele que paradoxalmente não coincide, de modo perfeito, com seu tempo; 2) que consegue entrever, nas luzes de seu tempo, a obscuridade também presente e mais interpelante do que as próprias luzes; 3) que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler a história de modo inédito.²⁹³

Perceba-se, todavia, que Agamben não trabalha exatamente com uma temporalidade-calendário ou hora-relógio, mas propõe um conceito aberto, que pode ser aplicável aos mais variados tempos. Aqui o importante e definidor não são datas e horas, mas posições e perspectivas.

O mais complexo nessas aproximações é que tanto os romances de Gomes e de Prata quanto as categorias críticas que possibilitam a leitura aqui em voga são ainda temporalmente recentes. Nesse sentido, buscando uma imagem teológica, é como se pesasse sobre a ousadia do pesquisador a observação que o autor bíblico da *Primeira Epístola aos Coríntios* faz a respeito do conhecimento humano – e, portanto, mais imediato e menos profundo – sobre as matérias divinas: “Agora vemos em espelho e de maneira confusa, depois, veremos face a face.”²⁹⁴

Por sua vez, representando essa complexidade numa linguagem mais próxima à literatura, cabe a exposição da docente e pesquisadora

²⁹³ AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos 2009. p. 57-73.

²⁹⁴ CORÍNTIOS: primeira epístola. Trad. Estêvão Bettencourt. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1992-2016. p. cit. 2010; 1Cor 13,12. Observe-se que *espelho*, no mundo bíblico e, portanto, antigo, é objeto que não permite reflexo nítido, pois trata-se de uma placa de bronze polida com areia.

da UFSC Tania Regina Oliveira Ramos ao tratar do que chama de “narrativa brasileira contemporânea”.²⁹⁵

Há, realmente, leis invisíveis que governam o universo dos livros. Há um investimento crítico, de risco de longo prazo para se reavaliar nossa leitura de textos tão contemporâneos. O lucro não vem em curto prazo, mas vem numa significativa direção: ler o presente, lançar um olhar crítico sobre ele, descobrir o que pode ter nele de passado e futuro. A violência como matéria narrativa, a técnica do impacto, apreendida do jornal, do cinema, da televisão; o cenário urbano, os jogos amorosos, os pastiches dos melodramas, livros-roteiros, a poética do cotidiano, as figuras-clichês, nas quais emerge uma reinvenção de sentimentos são, pode-se adiantar, a matéria mais consistente destas narrativas do e para o século [XXI].²⁹⁶

Feita essa ressalva, nossa assertiva é de que *A Divina Paródia*, pelas peculiaridades apresentadas e comentadas especialmente no capítulo anterior, possui características típicas da *literatura erudita* ou *de proposta*.²⁹⁷ Conforme o indicado pelo crítico literário brasileiro Paulo José Paes, a literatura de proposta está radicada, por sua vez, na cultura de proposta, que

[...] não só problematiza todos os valores como também a maneira de representá-los na obra de arte, desafiando o fruidor a um esforço de interpretação que lhe estimula a faculdade crítica em vez de adormecê-la.²⁹⁸

²⁹⁵ RAMOS, Tânia R. O. Literaturas (ou leituras) sem vergonha. **Signótica**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, Goiânia, v. 21, n. 1, p. 205-217, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/download/8626/6106>>.

Acesso em: 03 fev. 2018. p. cit. 205.

²⁹⁶ RAMOS, 2009. p. 213-214.

²⁹⁷ Também denominada pela crítica de literatura de problematização ou de aprofundamento.

²⁹⁸ PAES, José Paulo Paes. **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 26.

Em outras palavras, nessa categoria, os autores são, por assim dizer, mais sofisticados, fazendo com que o texto lhes corresponda, apresentando-o mais complexo e elaborado. Por consequência, tais características têm reflexos diretos na determinação do público leitor. Voltando à imagem do narratário de *Esau e Jacó*, podemos dizer que, para o leitor de apenas um estômago, não é tarefa fácil digerir esses textos.

Sendo ainda mais específico, a proposição que ora fazemos é a de que, dentro da literatura de proposta, o romance de Gomes faz parte de um nível literário denominado *literatura exigente*. Trata-se de uma literatura que se projeta para a leitura especializada, cuja emergência tem sido observada na atualidade. A crítica não lhe tem reservado muita atenção até o momento, com exceções como Perrone-Moisés, que lhe creditou nomenclatura específica e o esboço aqui sorvidos:

Entre as várias correntes da prosa atual, existe uma que poderíamos chamar de literatura exigente. [...] É uma experimentação exercida menos na própria linguagem verbal do que na disposição do discurso, e a dificuldade de sua leitura decorre mais dos subentendidos desse discurso do que do vocabulário ou da sintaxe empregados. São obras que procuram dizer algo a respeito de nosso tempo que não é dito na linguagem atual dos meios de comunicação.²⁹⁹

Uma das características que certamente ajuda a evidenciar melhor a literatura exigente é a originalidade. Nesse aspecto, por exemplo, Perrone-Moisés precisa que os escritores desse círculo não retomam pura e simplesmente técnicas narrativas do século XIX nem se deixam estagnar pelas vanguardas modernistas do século XX, apesar de as terem assimilado.³⁰⁰ Para eles, como vimos, o que se mostra relevante é encontrar formas de dizer o tempo presente, ainda que esse se mostre paradoxalmente indizível:

²⁹⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 238.

³⁰⁰ PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238 e 251.

Seus autores não se conformam com os limites genéricos anteriores à modernidade, mesclam todos os gêneros livremente. A estrutura narrativa não segue o tempo linear da intriga, mas mistura vários segmentos temporais. O enunciador passeia livremente entre a narrativa e as digressões filosóficas ou poéticas. A tendência para a fragmentação, tanto da intriga como do ponto de vista do narrador, que já se anunciava nas obras da modernidade, é agora levada ao extremo, sem preocupação com uma coerência totalizadora.³⁰¹

Com vênua poética da *Divina Comédia*, cada obra do nível em questão, ainda que involuntariamente, partilha de características do círculo de delícias ou torturas que lhe cabe na escatologia do universo literário. Porém, simultânea e paradoxalmente, tais livros oferecem aos seus leitores uma visão de mundo singular e inconfundível, que percorre, por exemplo, do estilo narrativo aos valores morais, exatamente como o já posto em evidência sobre o romance de Gomes.

E, nesse sentido de particularidades inerentes a cada escritor, lembrando ainda e sempre d'*A Divina Paródia*, vale um recorte do prefácio alógrafo desse romance. Assim Alzira Campos adverte previamente o leitor de Gomes:

A revelação, fragmentada e oblíqua, apresenta-se no começo, meio e fim da viagem. Terra e céu reunidos, na tradição judaico-cristã, submetem-se a evocações literárias sucessivas, dando conta ao leitor do caminho percorrido: uma história da angústia e da culpabilidade de início, com uma bela síntese da desesperança humana. História religiosa, escrita por um agnóstico, mais fácil de fruir do que interpretar.³⁰²

³⁰¹ PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238.

³⁰² CAMPOS, 2002. p. 19.

Por isso, o livro de Gomes, bem como os livros de seus pares³⁰³, requer esforço contínuo tanto na composição e na linguagem empregada quanto em sua decodificação, pois, parafraseando Campos na citação acima, são livros mais fáceis de desfrutar do que decifrar. Em outras palavras, essas escrituras exigem um escritor erudito que aposte na inteligência e na cultura de seu público leitor. Tal característica, como assinala Paes, tem condições de estimular o senso crítico, pois problematiza os valores e a maneira de representá-los na obra de arte.³⁰⁴ E ainda, nas palavras de Perrone-Moisés:

São livros que não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas. A linhagem literária reivindicada por esses autores é constituída dos mais complexos escritores da alta modernidade: Joyce, Kafka, Beckett, Blanchot, Borges, Thomas Bernhard, Clarice Lispector, Pessoa...³⁰⁵

É perceptível que os produtores da literatura exigente sabem o suficiente de sua própria exigência para jogar brejeiramente com tal característica, capazes de se divertir às custas de seu leitor, também este não inocente, ou aprendendo a não ser. Nesse sentido, por exemplo, o narrador d'*A Divina Paródia* ironiza Machado de Assis, isto é, com agudeza de espírito e fina ironia, tal qual se espera de uma obra que se dá sob o signo da exigência:

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

³⁰³ Lembramos do romance brasileiro *A Chave de Casa*, de Tatiana S. Levy, que também mereceria um leitura a partir da ótica da literatura exigente (LEVY, Tatiana S. **A chave de casa**. São Paulo: Record, 2007).

³⁰⁴ PAES, 1990, p. 26.

³⁰⁵ PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 243-244.

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.³⁰⁶

Enfim, sobre esse nível literário marcante e complexo e, pelo que consta, como dito, ainda pouco abordado, arremate-se com uma complementação de Perrone-Moisés, que enseja reprodução também direta, conectando, sem desvios, ao próximo nível sobre o qual trataremos:

Os escritores exigentes procuram novos modos de contar e de se contar, mais condizentes com a complexidade do mundo atual. E eles desafiam os leitores a experimentar novas maneiras de ler. Suas obras pertencem àquele segmento cultural que o sociólogo Pierre Bourdieu chamou, desdenhosamente de *a distinção*. Melhor seria chamá-lo de *a resistência* (ou *a dissidência*), pois eles vão na contramão do discurso fácil da informação e do entretenimento.³⁰⁷

Todavia, com Paes, entendemos e ressalvamos que o leitor exigente também pode procurar certo divertimento no ato da leitura. Porém, espera uma espécie de distração que esteja em nível da literatura exigente que consome, ou seja, o entretenimento que não se esgota em si ou não se reduz a si mesmo, mas gera “[...] um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo.”³⁰⁸ Ainda com outras palavras, uma recreação em nada sinônimo de discurso fácil.

Diferente do romance de Gomes, e por suas características também aludidas em nosso capítulo segundo, entendemos que *Purgatório* vai ao encontro do que Paes chama de *literatura de entretenimento*, produto da cultura de massa. Aliás, no Brasil, esse

³⁰⁶ GOMES, 2002, p. 28-29.

³⁰⁷ PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 251-252, grifos da autora.

³⁰⁸ PAES, 1990, p. 28.

crítico foi quem propôs tal nomenclatura e aprimorou o conceito, aplicando-os diacronicamente à literatura nacional no ensaio intitulado *Por uma Literatura Brasileira de Entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)*.³⁰⁹

Conforme Paes, as obras que compõem a literatura de entretenimento, descompromissadas com a originalidade, costumam empregar efeitos já consagrados por livros precedentes, ainda que, com isso, corram o risco de banalizá-los pela repetição.³¹⁰ Tal característica está ligada a uma segunda, que se mostra ainda mais saliente nessa categoria literária: suprir as necessidades ou expectativas de seu público consumidor sem lhe exigir esforços. São palavras do crítico:

Assim como lisonjeia o gosto estratificado dos consumidores para mais facilmente lhes vender o que produz, a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes, no ato do consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória. Para tanto, reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas e os conflitos entre esses valores à dinâmica de um faz-de-conta que não chega a perturbar a cômoda digestão do pitoresco, do sentimental, do emocionante ou do divertido.³¹¹

Por sua vez, dentro da literatura de entretenimento, Paes identifica e descreve dois níveis literários. O primeiro deles, chamado de *popular*, possui feição mais simples e agrada a um público menos discriminativo. Nesse nível, incluem-se os ditos romances de banca de jornal, como as séries *Sabrina* e *Júlia*.³¹²

O segundo, dito *médio*, em comparação com o nível anterior, é composto por livros menos elementares ou com um pouco de apuro, direcionados a leitores mais discriminativos. Os exemplos de livros com tais características seriam os *best-sellers* propagandeados semanalmente nas listas dos livros mais vendidos e comercializados tanto em bancas

³⁰⁹ A referência bibliográfica completa deste escrito já foi dada páginas acima e também consta na seção *Referências*, ao final desta tese.

³¹⁰ PAES, 1990, p. 26.

³¹¹ PAES, 1990, p. 26.

³¹² PAES, 1990, p. 28.

quanto em livrarias.³¹³ Contudo, advirta-se que esses exemplos devem ser tomados como genéricos, pois nem toda literatura média se torna um *best-seller*, do mesmo modo que nem todo *best-seller* é sinônimo de literatura de entretenimento.

A partir de Paes, o escritor e ensaísta brasileiro Luis Eduardo Matta distingue, de modo ainda mais direto, cada um desses dois níveis. Sobre o popular, fala em

[...] texto vazio, alienante, sem qualquer valor literário, produzido segundo fórmulas ditadas pelo mercado e que, no afã de agradar o maior número possível de consumidores, acaba se perdendo em maneirismos, fórmulas e clichês.³¹⁴

A respeito do nível médio, descreve-o como literatura cujo objetivo é sobretudo “[...] proporcionar uma leitura sem pretensões intelectuais, mais destinada ao lazer do cidadão médio, do que ao deleite da crítica culta e à conseqüente consagração como obra-prima de uma geração.”³¹⁵

Essa proposição de *Purgatório* como literatura de entretenimento em nível médio, ou, em outras palavras, como uma “literatura mais digestiva”,³¹⁶ também encontra apoio nas entrelinhas da leitura feita por Manzatto. Ainda que a abordagem deste se articule mais na dinâmica do ecumenismo e diálogo interreligioso, atribuindo ou ressaltando o sentido especialmente do desfecho da estória, diz o teólogo textualmente sobre o romance de Prata:

Privilegia-se [...] a imaginação que visualiza as cenas apresentadas mais que a razão que as analisa ou sobre elas reflete. O resultado é a leitura tornar-se ágil e divertida, também porque

³¹³ PAES, 1990, p. 28.

³¹⁴ MATTA, Luis Eduardo. A LPB e o thriller verde-amarelo. **Digestivo Cultural**, 20 nov. 2003. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1208&titulo=A_LPB_e_o_thriller_verde-amarel>. Acesso em: 03 fev. 2018. Não paginado.

³¹⁵ MATTA, 2003, não paginado.

³¹⁶ MATTA, Luis Eduardo. A LPB na novíssima literatura. **Paralelos: tendências, literatura e outros subtítulos**, 2004. Disponível em: <<http://www.paralelos.org/out03/000456.html>>. Acesso em: 18 de out. 2007.

essa é a sensação que se quer que o leitor experimente.³¹⁷

Por sua vez, Ana Maria Carlos fala também de uma literatura perpassada pelo que chama de “lógica do padrão médio”, voltada ao que identifica como “leitor mediano”,³¹⁸ em termos semelhantes àqueles propostos por Paes e empregados por Matta:

As obras que se fundamentam na mistura entre a cultura popular e a erudita não raras vezes utilizam outro tipo de hibridação, caracterizado pela mistura de gêneros literários, uma vez que buscam revitalizar aqueles gêneros considerados populares.³¹⁹

Mais que isso, propõe diretamente *Purgatório* para ilustrar esse corpo teórico. E acrescenta:

A viagem empreendida por Dante sofre, nestas reescrituras, uma atualização redutora, pois o percurso simbólico e visionário que estava na base da obra de Dante fica reduzido à dimensão laica da realidade histórica contemporânea. Mas a discussão ética permanece: Prata discute o pecado e a culpa no Brasil nos dias atuais.³²⁰

Mesmo perante o elencado até aqui, não consideramos que *Purgatório* e *A Divina Paródia* se choquem, anulem-se ou pretendam tomar o lugar um do outro, velada ou claramente, dentro do universo que é a literatura *lato sensu*. Isso porque, como se apontou, há um papel e um sentido próprio tanto na literatura de entretenimento quanto na de proposta. De outro modo, a crítica assinala a existência de um ponto de aproximação entre essas categorias, pois, dentre as possibilidades da literatura de entretenimento, ao menos em seu nível médio, está contido o potencial de estímulo ao gosto e ao hábito da leitura.

³¹⁷ MANZATTO, 2008, p. 4.

³¹⁸ Para ambas as expressões: CARLOS, 2008, não paginado.

³¹⁹ CARLOS, 2008, não paginado.

³²⁰ CARLOS, 2008, não paginado.

Por tal viés, o consumo da literatura de entretenimento pode progressivamente permitir acesso a uma cultura literária mais aguçada, que alce voos mais altos – o que difere de afirmar, como Carlos, que, no entretenimento médio, haveria certa dose de exigência. Sobre esse ponto, Paes chega a falar da literatura de entretenimento como um “degrau de acesso” à literatura de proposta, haja vista que “[...] o entretenimento não se esgota em si mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo.”³²¹

Vemos também essa possibilidade de confluência, mas consideramos que não se deva restringir o possível papel ou até valor da literatura de entretenimento a essa espécie de efeito colateral positivo. Sem tal cuidado, corre-se o risco de se cristalizar a imagem da literatura de entretenimento como subproduto ou, para usar um termo de Matta, como “subliteratura”,³²² mera serva da literatura de proposta. Aliás, essa relação de subserviência faria repetir aquela já provada entre teologia e filosofia, mais especificamente durante a escolástica, consagrada na sentença *philosophia ancilla theologiae*.³²³

Entretanto, existe um desafio, se não maior, anterior: é preciso levar em frente a própria literatura de entretenimento brasileira. Em seu ensaio de 1990, Paes assinalava que a crítica nacional permanecia “míope” para questões que fugissem ao quadro da literatura de proposta.³²⁴ Ele colocava que a literatura brasileira havia dado bons escritores eruditos, como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, mas continuava carecendo de obras de entretenimento que se oferecessem como opção, por exemplo, às telenovelas.

Passada mais de uma década, em 2006, Mattos ainda chamava a atenção para o mesmo esquecimento. Nesse contexto, que para a literatura de entretenimento se mostrava muito semelhante ao anterior, o escritor cunhou a expressão *LPB – Literatura Popular Brasileira*, buscando estabelecer um evidente paralelo com a *MPB – Música*

³²¹ Para ambas as citações: PAES, 1990, p. 28.

³²² MATTA, Luis Eduardo. Literatura de entretenimento e leitura no Brasil. **Digestivo Cultural**, 21 nov. 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2110&titulo=Literatura_de_entretenimento_e_leitura_no_Brasil>. Acesso em: 03 fev. 2018.

³²³ Em português, a filosofia é serva da teologia.

³²⁴ PAES, 1990, p. 35.

Popular Brasileira, e a história desta, gerando, se não concordância, ebulição entre aqueles que o leram.³²⁵

Do mesmo modo que, em dado momento da História, nasceu a MPB – Música Popular Brasileira –, que enriqueceu o panorama musical brasileiro, ampliando a gama de estilos e estimulando a criatividade de novos e talentosos artistas, seria excelente que o mesmo ocorresse com a Literatura e tivéssemos a oportunidade de assistir ao nascimento de algo como uma LPB – Literatura Popular Brasileira –, que longe de competir com a Literatura já existente, se somaria a esta, diversificando ainda mais a maneira brasileira de se pensar e produzir boa ficção.³²⁶

Anos mais tarde, em 2012, na primeira versão do ensaio de Perrone-Moisés sobre a literatura exigente, a autora declarava: “Agora que já temos suficiente literatura de entretenimento, nacional e importada, é muito bom que tenhamos, ainda e também, uma literatura de proposta.”³²⁷ Porém, na nova versão do texto, em 2016, ela retirou tal afirmação e passou a falar nos leitores de entretenimento como “tão poucos num país iletrado como o nosso.”³²⁸ Depreende-se, então, que a literatura do Brasil permaneceria carente e em várias frentes e frentes.

4.2 DO ELABORAR E DO REELABORAR

Como último assunto proposto para reflexão, convém nos indagarmos sobre o sentido d’*A Divina Paródia* e de *Purgatório*. Em outras palavras, o que esses romances podem representar no contexto em que foram produzidos, isto é, no hoje? Reiteramos que esse tipo de leitura costuma ser feita com mais equilíbrio quando se tem certo distanciamento temporal mormente da publicação de cada obra em

³²⁵ MATTA, 2006, não paginado.

³²⁶ MATTA, 2004, não paginado.

³²⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Literatura Exigente: os livros que não dão moleza ao leitor. **Folha de São Paulo**, 25 mar. 2012. Ilustríssima, não paginado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

³²⁸ PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 251.

apreciação. Porém, ainda que ambos os romances sejam livros relativamente novos, já se pode lançar hipóteses e articular respostas, mesmo que elas sejam passíveis de posteriores retificações ou até abrogações.

Dito isso, uma primeira possibilidade para o que se busca seria entrevistar os romancistas Álvaro Cardoso Gomes e Mário Prata, tarefa possível sem grandes empecilhos, pois ambos os autores são brasileiros e, pelo que se apura, residem no país. Além disso, os meios tecnológicos hoje à disposição do pesquisador facilitariam ainda mais tal possibilidade, ainda que os entrevistados estivessem no exterior. Entretanto, uma inquirição aos autores não resolveria a questão, pois o sentido que um livro tenha ou venha a ter pode não ser exatamente aquele premeditado por seu autor.

Nessa perspectiva, vale uma imagem de Frye aplicada originalmente à poesia: “[...] se o poema está vivo, está igualmente ansioso por livrar-se do poeta, e clama por que o separem de todos os cordões umbilicais e condutos alimentares que o prendem ao ego daquele.”³²⁹ Assim, entende-se também: o que o escritor quis dizer pode ser menos relevante do que aquilo que o livro criado realmente diz.

Em outras palavras, o autor pode conscientemente tentar comunicar algo por meio da estória que gesta, do contexto que constrói, das personagens que aí insere, mas é como se a história, o contexto, as personagens e tudo o mais que os envolve criassem vida própria; como se a criatura, tendo recebido o *ruah* ou *spiraculum vitae*, ganhasse a prerrogativa de, até mesmo, distanciar-se de seu criador, tal qual Adão e Eva no mito das origens.³³⁰

Por tal senda, Barthes vai ainda mais longe, expandindo essa noção emancipatória também para a leitura:

A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. De onde vêm estas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplicá-las à sua moda (que pode ser genial, como em Balzac, por exemplo); visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos

³²⁹ FRYE, 1973, p. 101.

³³⁰ GÊNESIS, 2008, p. 35-37; Gn 2,4-24.

constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem.³³¹

Então, carentes dessa espécie de chave mestra que não se pode esperar de Gomes e Prata, sirvamo-nos das pistas que seus livros nos dão. Nesse caminho, a consideração inicial, apesar de significativamente genérica, é a de que *A Divina Paródia* e *Purgatório*, enquanto produções literárias ficcionais, colaboram com o paulatino desenvolvimento do oásis a que pode ser comparada a arte. E esta existe para abrandar aquilo que o escritor e crítico Júlio de Queiroz chama de “eterna fome de verdade e beleza” de que carece o ser humano.³³²

É perceptível que o *belo* aí dito refere-se à arte no sentido mais amplo do termo, que contrastivamente inclui em si manifestações outras ou até mesmo opostas, como o feio. Dito isso, passemos agora a tratar deste último. O sentimento que os romances em questão causam no leitor – especialmente o de Gomes, mas em algum grau também o de Prata – não se trata exatamente daquele de reverência que se tem diante de formas e proporções harmônicas. Essa característica leva à noção de Vitor Hugo em *Do grotesco e do sublime*, ressaltando que não apenas o belo se faz necessário à arte, ou melhor, que até o sublime necessita do seu avesso, o grotesco:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.³³³

No caso d’*A Divina Paródia*, em particular, sente-se esse aspecto numa variação também apontada por Perrone-Moisés sobre as obras da

³³¹ BARTHES, 1984. p. 42.

³³² QUEIROZ, Júlio de. O Belo e seu Criador. In: FERRAZ, Salma (Org.). **Pelas frestas da caverna: Júlio de Queiroz - Ensaios**. Blumenau: Edifurb, 2014. p. 57-70. p. cit. 70.

³³³ HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime**. 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 33.

literatura exigente, isto é, o nível literário ao qual vinculamos esse romance: “São textos que, em vez de descrever grandes paisagens, concentram-se frequentemente em coisas minúsculas: restos, resíduos, cantos, cacos, lixo.”³³⁴ Como ilustração, basta lembrarmos a imagem do protagonista, um gigante lobotomizado, ou tomarmos ainda uma outra cena, como a seguir. Ela se passa quando Diogo Cão, ainda interno no Sagrado Pulmão de Jesus, conhece um colega cuja peculiaridade é ter as feições de rato e viver como um roedor nos esgotos do colégio:

[...] gentilmente, Ratão perguntou se o jovem estava com fome e, como ele respondesse que sim, trouxe-lhe um prato com baratas, lesmas, besouros, lacraias, grãos de milho, arroz e feijão embolorados. Pela cara de nojo do interno, Ratão deu-se conta de que ele não estava a fim de experimentar tantas iguarias. Não sabe o que está perdendo, disse, devorando uma barata, após embê-la numa calda esverdeada. Baratas desse tamanho só se encontram aqui em baixo. Bom apetite, disse-lhe Diogo Cão ironicamente. Obrigado, ele agradeceu, servindo-se de uma lesma que se deslocava lentamente no prato.³³⁵

Já em *Purgatório*, mesmo no contexto das cenas mais negativas, não se tem a evocação do baixo como em Gomes, mas a presença de um arranjo cômico ou mesmo patético. Isso fica expresso, por exemplo, na cena reproduzida a seguir. Ela acontece ainda nos primeiros capítulos da estória, depois de Dante e Beatriz terem se falado pelo *Messenger*, um programa de computador para mensagens virtuais instantâneas. Como Beatriz diz que seu tempo para utilização do computador no além se esgotara, sendo o próximo da fila Martin Luther King, a antagonista faz uso de outro recurso para melhor finalizar seu diálogo com o protagonista:

Gemma estava assistindo a *Vale a Pena Ver de Novo*. Era uma cena com a Natália do Vale e Osmar Prado. De repente, ele [Dante, que se aproxima] notou que a voz da Natália não era a da

³³⁴ PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 247.

³³⁵ GOMES, 2002, p. 107.

atriz, mas a da Beatriz. Encheu um copo de uísque e sentou-se.

– Deu pra ver novela, agora? Mais bebida?

– Psiu...

Natália/Beatriz, falando com o Osmar Prado:

Você vai receber uma carta minha. Eu lhe explico tudo. O uso de computador aqui é muito complicado.

Osmar Prado:

– Mas quem são os maiores acionistas da empresa?

Natália/Beatriz:

Ainda hoje, meu amor. Ainda hoje.³³⁶

Sempre em busca do sentido implícito nos romances em leitura, constatamos que, n’*O espetáculo interrompido*, Stam desenvolve uma análise de filmes e livros que trabalham com o que o autor chama de “desmistificação.”³³⁷ Por esse termo, o crítico se refere à destituição da obra de arte enquanto tomada como espécie de código secreto passível de decodificação apenas por seu criador ou especialistas em arte. Stam defende a ideia de que é preciso iniciar o público nessas operações artísticas e, mais que isso, indica obras de arte aplicáveis a uma protomovimentação.

No que tange ao literário, em específico, o exemplo recorrente utilizado por Stam é a principal obra de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*. O crítico argumenta que esse romance exorcizou o amor de Cervantes pela literatura cavaleiresca por meio da paródia.³³⁸ Para Stam, portanto, a função da paródia, ao menos aquela desde Cervantes, é a destruição. Amadis e Oriana, Tristão e Isolda, Arthur e Guinever viraram passado. Em outros termos, o que o autor de uma produção paródica busca é violar sua fonte ou fontes primeiras de modo a

³³⁶ PRATA, 2007, p. 57-58, grifos do autor.

³³⁷ Destaque-se o subtítulo dessa obra de Stam: *literatura e cinema de desmistificação*.

³³⁸ STAM, 1981, p. 48. Massaud Moisés também apresenta Dom Quixote como exemplo de paródia, chamando-a mais precisamente de “a mais bem lograda de todas” (MOISÉS, Massaud. Paródia. In: _____. **Dicionário de Termos Literários**. 20. ed. Cultrix: São Paulo, 2012. p. 340-343. p. cit. 341).

interromper a “ilusão arrebatadora”³³⁹ causada pelas narrativas precedentes:

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.³⁴⁰

Páginas adiante, o autor acrescenta o que também merece ser citado diretamente: “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.”³⁴¹ Tais colocações vão ao encontro das indicações de Frye, que, precedendo a Stam, afirma que a paródia é, em muitos casos, um indicativo de que certos usos tornaram-se como que gastos.³⁴²

Porém, se a teoria de Stam e Frye é adequada – ainda que este faça uso de uma condicional (“muitas vezes”)³⁴³ –, *A Divina Paródia e Purgatório* podem 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, tal qual numa reação em cadeia, a problemática se estenderia, colocando em cheque a própria noção de clássico enquanto obra que não se desatualiza

³³⁹ STAM, 1981, p. 65.

³⁴⁰ STAM, 1981, p. 29.

³⁴¹ STAM, 1981, p. 92, grifo do autor.

³⁴² FRYE, 1973, p. 106.

³⁴³ FRYE, 1973, p. 106.

e sim se reinventa e fornece respostas a diferentes gerações e tempos, como expressa Calvino.³⁴⁴

Não se opondo diretamente a essa possibilidade teórica, mas representando uma proposta de leitura com outras tonalidades, que espelha Bakhtin e Kristeva, retorne-se a Hutcheon com *Uma teoria da paródia*, já citado anteriormente, e *Poéticas do pós-modernismo*.³⁴⁵ Dessa estudiosa, colhemos a seguinte noção:

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.³⁴⁶

Segundo ela afirma, a paródia possui potencial de subverter, ironizar, ridicularizar, mas não deve ser entendida apenas nisso, pois o potencial desse recurso, na verdade, é duplo: desconstrução e reconstrução. Portanto, trata-se de uma capacidade de criação artística profundamente arraigada.³⁴⁷

Hutcheon aponta ainda que o ficcionista 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 para tanto.³⁴⁸ Essa observação mostra ter incidência direta sobre a angústia da influência.

Contudo, indo mais adiante, o elemento fulcral indicado por Hutcheon para ajudar a pensar e repensar os romances de Gomes e Prata é aquele da paródia como homenagem reverencial. Sobre isso ela aponta: “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.”³⁴⁹

³⁴⁴ CALVINO, 1993, p. 9-16.

³⁴⁵ HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

³⁴⁶ HUTCHEON, 1989, p. 54, grifo da autora.

³⁴⁷ HUTCHEON, 1989, p. 54.

³⁴⁸ HUTCHEON, 1989, p. 54.

³⁴⁹ HUTCHEON, 1991, p. 165.

Portanto se a *Divina Comédia*, como sugerido acima, não dá mostras de estar ultrapassada, sustentamos estar aqui o sentido ou, melhor ainda, um dos sentidos d'*A Divina Paródia* e de *Purgatório*, que valorizamos como o principal: homenagem, intencional ou não, a Dante Alighieri enquanto poeta, mas indicação do envelhecimento da noção figurativa subjacente nos conceitos teológicos por ele utilizados.

Isso vai ao encontro do que o senso crítico da própria teologia já assinala, como indicado no capítulo primeiro, tratando-se dos encontros e desencontros da teologia e da literatura. O comentário de Manzatto sobre o romance de Prata deixa isso evidente:

A narrativa de Mário Prata que, no geral e nos detalhes, afirma o ridículo de certos comportamentos religiosos com sentido duvidoso e que buscam o próprio interesse, parece dizer do non-sense das preocupações com a vida além da morte e as vivências religiosas e rituais que daí decorrem. Talvez o discurso religioso precise ser revisto ou, ao menos, alguns de seus aspectos devam ser mais bem equacionados, sob pena de a religião não ter mais nada a dizer de pertinente aos seres humanos de hoje.³⁵⁰

Mesmo assim, com Borges, pode-se captar que Dante não pretendeu criar imagens literais, mas alegóricas, bem ajustadas ao contexto teológico e poético de seu tempo, um “artifício esperado pela escolástica e pela forma de seu poema”.³⁵¹ Elas são tão bem construídas que, mesmo em contexto no qual uma fé medieval não encontra mais sentido, permanecem. De outro modo, o poema de Dante poderia estar, de fato, ultrapassado se obstinadamente se proclamasse literal.

Diante do exposto, podemos perceber que a paródia do tempo presente apresenta traços distintivos em relação àquela recebida da modernidade – ao menos aquela coletânea às vanguardas. Nesse sentido, Ana Maria Carlos comenta que, se antes havia uma negação ao cânone, agora o relacionamento com ele passa a ser diverso:

³⁵⁰ MANZATTO, 2008, p. 8.

³⁵¹ “*artifício exigido por la escolástica y por la forma de su poema*” (BORGES, 1982, p. 89, tradução nossa).

Como é sabido, a partir da metade do mesmo século [XX], o panorama inverte-se quase totalmente, na medida em que o passado, seja ele histórico, social ou artístico, deixa de ser negado, passando a ser retomado e questionado.³⁵²

Isso posto, entendemos que a paródia do século XXI dá mostras de estar tomando traços daquela que Bakhtin, ao deter-se sobre a obra de Rabelais, chama de carnavalesca. Assim, a paródia estaria transmutando-se de “puramente negativa e formal” para um recurso literário que, mesmo exercendo papel crítico, “ressuscita e renova ao mesmo tempo”.³⁵³ Eco também faz uma indicação ao encontro dessa nossa constatação no *post-scriptum* ao seu próprio romance *O nome da rosa*: “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído, porque sua destruição levaria ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.”³⁵⁴

Convém ainda ampliarmos a delimitação da discussão teórica trabalhada neste último capítulo voltando à categoria da intertextualidade como um todo. Isso para assinalar que Marisa Lajolo vê e defende uma característica a mais nessa busca de sentido para os fenômenos intertextuais dos quais a paródia faz parte: uma forma de homenagem ao leitor. Falando no contexto do romance brasileiro *A audácia desta mulher*, de Ana Maria Machado, Lajolo diz que a autora investe no leitor,

Ao retomar explicitamente uma obra da melhor tradição literária [Dom Casmurro], trabalhando uma personagem criada por outro escritor [Capitu], Ana começa por fazer uma homenagem ao leitor. Supõe-no suficientemente informado e ágil para reconhecer o intertexto e divertir-se com a *citação*, capaz de acompanhar simultaneamente

³⁵² CARLOS, 2008, não paginado.

³⁵³ Para ambas as citações: BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo, HUCITEC; Brasília, Edunb, 1993. p. 10.

³⁵⁴ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 56-57.

as duas histórias: a nova (do livro de Ana) e a velha (do livro de Machado).³⁵⁵

Enfim, a pesquisa cujo resultado está aqui aplicado no formato de tese doutoral mostra que a literatura de hoje está se afastando de um paradigma e criando outro, o qual ainda não podemos apreender com suficiência ao ponto de lhe descrever inteira ou pormenorizadamente. No entanto, podemos lhe visualizar a silhueta. O que parece já estar claro é que a literatura vive uma heterogeneidade bastante complexa e fértil.

³⁵⁵ LAJOLO, Marisa. **Como e porque ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 152.

4 CONCLUSÃO

A hipótese primeira e fulcral da pesquisa registrada nestas páginas foi de que Álvaro Cardoso Gomes, com o romance *A Divina Paródia*, e Mario Prata, com *Purgatório*, ambos autores brasileiros, conseguem estabelecer diálogo literário especialmente com Dante Alighieri, poeta criador da *Divina Comédia*. Mais que isso, supôs-se que tal interlocução entre Brasil e Itália, por assim dizer, não aconteceria de maneira passiva, isto é, com os romances se referindo ao largo à *Divina Comédia*, sua fonte primeira, mas por meio do recurso literário da paródia, ou seja, criando uma espécie de contra-canto em prosa aos versos dantescos.

A tentativa de se confirmar ou não a citada hipótese não apenas do ponto de vista da teoria literária, mas estabelecendo diálogo com a ciência teológica e seu instrumental, fez parte desse mesmo desafio, também incluída desde a proposta inicial. Tal ótica, que se pode chamar mais propriamente de *teoliterária*, apesar de lhe dar com duas grandes e antigas áreas de conhecimento, passou a ganhar evidência, ao menos em se tratando de Brasil, apenas ou sobretudo a partir da última década do século XX, portanto, em tempo recente.

Convém registrar também que a referida pesquisa de doutorado e este seu produto mais direto, sob a forma de tese, trata-se de uma ampliação e aprofundamento do que desenvolvemos no mestrado. Aliás, os ajustes de perspectiva – mais exatamente, a ampliação e o aprofundamento – deveriam ter sido iniciados desde nosso pós-exame de qualificação de dissertação, ou seja, ainda em nível de mestrado, cuja banca nos alçou diretamente para doutorado. Todavia, a determinação dos avaliadores foi infelizmente bloqueada por razões de ordem burocrática.

Virando, então, o capítulo da vida acadêmica, elaboramos o projeto de pesquisa específico ao doutorado, que foi submetido à Prof.^a D.^{ra} Salma Ferraz, quem o examinou, aprovou e acolheu. Mais que isso, buscando o necessário financiamento para a aplicação do planejado, o projeto, acompanhado de nosso *Curriculum Vitae*, também foi submetido, *sem pacto*, à apreciação da comissão de bolsas do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Em um processo seletivo com acentuada demanda discente e poucos recursos disponíveis, a proposta foi aprovada em quarto lugar sob a nota 666 (o primeiro colocado obteve 731). No dizer dos analistas, “Um projeto que fala no diabo só poderia dar nisso!”

Finalmente, aplicamos a pesquisa em sua forma completa e, a partir dela, elaboramos esta tese que, tal qual os romances nacionais em leitura, procura dar seu tom deste o título, pensado e repensado. Ele presentifica aquele do projeto de pesquisa com pouca alteração: *Na selva obscura do tempo presente: a (re)posição de Dante em face a novas comédias paródicas*. Diga-se que o italianismo aí presente reproduz *ipsis litteris* uma expressão empregada por Alighieri no primeiro verso da *Divina Comédia* (“*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ che la diritta via era smarrita.*”). Poderíamos, é claro, ter traduzido a expressão de Dante por *selva escura* ou ainda *tenebrosa*, mas decidimos mantê-la na língua original por considerá-la sugestiva, elegante e oxalá atrativa ao leitor em potencial.

Como *não só de título vive o pesquisador* – sim, também aprendemos a parodiar –, passados quatro anos de estudos, em grande parte divididos entre as bibliotecas da UFSC, da UDESC e da FACASC, concluímos pela veracidade da mencionada hipótese inicial. Assim, como dissemos no corpo desta tese, mesmo que os romances de Gomes e de Prata estejam distanciados em linha temporal cerca de 700 anos do poema de Alighieri, o gênero paródico é o que faz a ponte, ou melhor, que se faz ponte, viabilizando a comunicação entre a literatura manuscrita de ontem e a digitada no hoje. Em outras palavras, a paródia permite o estabelecimento de um diálogo entre as obras citadas, presentificando-as simultaneamente. Nesse sentido, ficou-nos claro e buscamos transmitir ao leitor o caráter subversivo desse diálogo; de como os dois romancistas em leitura comportam-se como se fossem espelhos invertidos que, apesar de se posicionarem em ângulos diferentes um do outro, não funcionariam sem Dante ou, ao menos, não estariam tecidos com o mesmo nexu unitivo tal qual se apresentam.

Na busca por testar a hipótese em voga, repita-se, a proposta de Gomes e Prata como parodiadores de Alighieri, outras questões surgiram como que naturalmente e passaram a gravitar em torno daquela maior, relacionando-se diretamente com ela. Destaque-se aqui, sobretudo, o lugar dessas narrativas brasileiras dentro da literatura, e o possível sentido dos romances em voga para o tempo presente. Então, a tal ponto, também elas mereceram nossa atenção e leitura. E no intento de respondê-las de modo suficiente, buscamos acolher e aplicar as indicações dos avaliadores por ocasião de nosso exame de qualificação de doutorado, dentre as quais nos instando a marcar melhor, também linguisticamente, nossos próprios posicionamentos, o que fizemos incluindo no texto a primeira pessoa do plural. Isso em detrimento da pretensa impessoalidade – ela, de fato, existe? – a que nos acostumamos,

sem muito questionar, e a academia insiste em manter no seu decálogo, ainda não *desaparecido*, em ambos os sentidos, como aquele judaico-cristão.

Como procuramos exprimir, nossa leitura também se guiou pela premissa de 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 indicar. Além disso, evidenciamos ter ciência da complexidade ou problemática que é analisar obras escritas há relativamente pouco tempo se comparadas, por exemplo, com o poema de Dante: *Divina Comédia*, cerca de 1321; *A Divina Paródia*, 2002; *Purgatório*, 2007. Um desafio ligado a isso foi ao menos tentar não nos intimidar de propor assertivas razoáveis no tempo presente, mas que num futuro imediato – 10 ou 20 anos? – possam ser vistas, até por nós mesmos, como meras primeiras impressões. E frize-se que tal ofuscamento de hoje não foi utilizado para justificar um afrouxamento nas lidas da pesquisa.

Na redação desta tese, pôde-se (re)aprender também que escrever um texto mais longo e exigente que o habitual, seja ele acadêmico ou literário, é uma ação 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 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. Esta 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, *per se*, seus contrastes, o que não a torna menos interessante e rica que aquela ou aquelas das quais se originou.

Particularmente complexa para nós foi tanto a pesquisa quanto a abordagem, inclusive redacional, no tocante às categorias *literatura de entretenimento* e *literatura de proposta*, além dos níveis que possam ser vistos dentro delas, entre os quais sequencialmente o *médio* e o *exigente*. Isso porque entendemos que categorias e níveis são, ao menos muitas vezes, engessadores e questionáveis. O que daí tiramos de mais consistente para nossa própria experiência foi, a partir dessas categorias e níveis, perceber a diferença em temáticas e número de obras que tivemos de lançar mão para ler o romance de Gomes, por conta das inúmeras e labirínticas conexões que faz, e aquele de Prata, cujo mote é um humor mais ao gosto do televisivo – diga-se, aquele da Rede Globo,

emissora para a qual o autor desenvolveu muitos trabalhos –, prescindindo de uma empreitada intelectual.

Ao ler e reler esta tese em sua completude, objetivando submetê-la aos avaliadores da banca de defesa, mais ideias surgiram no sentido de ampliar certos pontos, aprofundar alguns outros e até mesmo inserir elementos novos. Porém, como tenta ensinar o adágio latino, *tempus fugit irreparabile*, isto é, o tempo passa rápido e de modo irreparável. Escutando o galo cantar pela vez terceira, esperamos sinceramente que ele não repita o presságio de um calvário, mas tão somente o momento exato e irrenunciável de *confessar* o texto, no sentido de partilhá-lo. Nesse aspecto temporal, acrescentamos ainda que, mesmo se considerássemos a pesquisa doutoral e este bendito ou maldito fruto de seu ventre totalmente concluídos, não entenderíamos o momento como final de percurso. Isso por crermos que o amadurecimento intelectual não acontece nos limites de um mestrado e um doutorado, que somam, nesse sentido, diminutos seis anos. Muitos mais livros virão e de sua leitura muitos outros textos surgirão nesse caminho formativo contínuo. Enfim, mais uma vez, e assim o queremos sempre, o próximo ponto final significa uma pausa.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos 2009.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **A Cidade de Deus** (contra os pagãos). Trad. Oscar P. Leme. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2012. Parte II.
- APOCALIPSE. Trad. Ivo Storniolo. In: **BÍBLIA** de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- AUGUSTINUS HIPPONENSIS. De Civitate Dei contra paganos. In: MONTEVERDE, Franco (Cur.). **S. Aurelii Augustini Opera Omnia**. Base eletrônica de dados. Disponível em: <<http://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo, HUCITEC; Brasília, Edunb, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e Espiritualidade: uma leitura de *Jeunes Années***, de Julien Green. Baurú: EDUSC, 2001.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- _____. **O rumor na língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUCHAMP, Paul; MARTELET, Gustave. Inferno. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 897-901.
- BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.
- BELL, Rob. Quem falou em céu e inferno? Entrev. André Petry. **Veja**, São Paulo, ano 45, n. 48, p. 23-28, 28 nov. 2012.

BENNETT, Sanford F. (author); WEBSTER, Joseph P. (composer). In the Sweet By and By. In: BAPTIST Hymnal. Nashville: LifeWay Worship, 2008. Disponível em: <<http://www.hymnary.org/hymn/BH2008/605>>. Acesso em: 1.º fev. 2018.

BENTO XVI. Homilia do papa Bento XVI durante a celebração eucarística presidida na paróquia romana de Santa Felicidade e Filhos Mártires.

Roma, 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: 30 jan. 2018.

BHAGAVAD Gita: a sublime canção. Trad. Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2000.

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

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. **Anjos Caídos**. Trad. Antonio N. Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

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

BOFF, Clodovis. **Teoria do Método Teológico**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

BORGES, Jorge L. **Nueve ensayos dantescos**. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

BORZI, Italo. Introdução. In: DANTE ALIGHIERI. Divina Commedia. In: FALLANI, Giovanni; MAGGI, Nicola; ZENNARO, Silvio (Cur.). **Dante Alighieri - Tutte le Opere**. Roma: Newton Compton, 2016a. p. 21-30.

BOURGEOIS, Henri. Purgatório. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 1472-1474.

BRANDÃO, Eli. ...E o divino se faz verbo: conjunções entre símbolo e metáfora. **Estudos de Religião**: revista semestral de estudos e pesquisas em religião da Umesp, São Paulo, ano XIX, n. 29, p. 160-177, dez. 2005.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Alzira L. de R. GOMES. Prefácio. In: Álvaro C. **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.

CANTARELLA, Antonio G. A pesquisa em Teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica. **Horizonte**: revista de estudos de Teologia e Ciências da Religião da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 12, n. 36, p. 1228-1251, out.-dez. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2014v12n36p1228/752>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

CARLOS, Ana Maria. Duas comédias paulistanas pós-modernas: Spinola e Prata releem o clássico dantesco. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: ABRALIC, 2008. Livro eletrônico. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

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

CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Loyola, 2000.

CEIA, Carlos. Paródia. In: _____. (Coord.). **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6494/parodia/>>. Acesso em: 1.º fev. 2018.

COMPAGNON, Antonie. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CORÍNTIOS: primeira epístola. Trad. Estêvão Bettencourt. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1992-2016.

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

CRESPI, Franco. **A experiência religiosa na Pós-Modernidade**. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 1999.

CRÔNICAS: segundo livro. Trad. José Raimundo Vidigal. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 586-627.

DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. Trad. Italo E. Mauro. São Paulo: 34, 2009

_____. **A Divina Comédia**. Trad., introd. e notas Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.

_____. Convívio. In: FALLANI, Giovanni; MAGGI, Nicola; ZENNARO, Silvio (Cur.). **Dante Alighieri - Tutte le Opere**. Roma: Newton Compton, 2016b. p. 880-1014.

_____. Divina Commedia. In: FALLANI, Giovanni; MAGGI, Nicola; ZENNARO, Silvio (Cur.). **Dante Alighieri - Tutte le Opere**. Roma: Newton Compton, 2016a. p. 10-664.

DeFOE, Daniel. **The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe**... London: W. Taylor, 1719. Disponível em: <<http://www.pierre-marteau.com/editions/1719-robinson-crusoe.html>>. Acesso em: 1.º fev. 2016.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **La Literatura Universal**. 5. ed. Barcelona: Danae, 1971.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário - lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos literários. Trad. Mário Brito Lisboa: Presença, 1985.

_____. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EVANGELHO Segundo João. Trad. Joaquim de A. Zamith. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1842-1895.

EVANGELHO Segundo Marcos. Trad. Jorge C. Mota. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1759-1785.

EVANGELHO Segundo Mateus. In: Trad. Theodoro H. Maurer Jr. BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1703-1758.

FRYE, Herman N. **Anatomia da crítica**. Trad. Pércles E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **O Código dos Códigos**: a *Bíblia* e a Literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALVÃO, Antônio M. **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. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GILSON, Etienne. **Evolução da Cidade de Deus**. São Paulo: Herder, 1965.

GOETHE, Johann W. von. **Fausto**: uma tragédia. Trad. Jenny K. Segall. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GOMES, Álvaro C. **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.

_____. **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). Lisboa: Vercial, 2013. Livro eletrônico.

GRESHAKE, Gisbert. Escatologia. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. 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.

HORNBY, Albert S. Oxford advanced learner's dictionary of current English. 7. ed. Oxford: OUP, 2005.

HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime**. 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989.

IMBACH, Ruedi; MASPOLI, Silvia. Dante. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 505-509. p.

INTRODUÇÃO. In: JÓ. Trad. Luiz I. Stadelmann. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 800-857.

ISAÍAS. Trad. Theodoro H. Maurer Jr. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 1254-1361.

JOSSUA, Jean-Pierre; METZ, Johann Baptist. Editorial: Teologia e Literatura. **Concilium**: revista internacional de teologia, Petrópolis, v. 115, n. 5, p. 3-5, 1976. Trad. Luís G. P. Cascais et. al.

KELLY, Henry A. **Satã**: uma biografia. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2008.

KEMP, Philip (Ed.). **Tudo sobre Cinema**. Trad. Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. **Como e porque ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEVÍTICO. Trad. Samuel M. Barbosa. In: BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 162-201.

LEVY, Tatiana S. **A chave de casa**. São Paulo: Record, 2007.

LEWIS, Richard W. B. **Dante**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

LUIGI PULCI. **Morgante**. Milano: Garzanti, 1989.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. M. **Esau e Jacó**. Porto Alegre: L&M, 2008.

MACIEL, Maria Esther. O inferno radical: Dante e as vanguardas. In: BARBOSA, Maria Aparecida; MARSAL, Meritxell H.; PETERLE, Patrícia (Orgs.). **Literatura de Vanguarda e Política**: o século revisitado. Niterói: Comunità, 2012. p. 13-22.

MANZATTO, Antonio. O Purgatório ainda funciona? Bom humor e convivência: o cristianismo na identidade do povo brasileiro. ALALITE. **Ponencias del II Colóquio Latinoamericano de Literatura y Teología**, 2008, Santiago de Chile. Disponível em: <http://www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Antonio_Manzatto.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2018.

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

MARTINS, Aulus M. As margens do texto nas margens do cânone: paratexto, texto e contexto em *Luuanda* e *Mayombe*. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169-177, jun.-dez. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margens-do-texto-nas-margens-do-c%C3%A3none.pdf>>. Acesso em: 1.º fev. 2018.

MATTA, Luis Eduardo. A LPB e o thriller verde-amarelo. **Digestivo Cultural**, 20 nov. 2003. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1208&titulo=A_LPB_e_o_thriller_verde-amarel>. Acesso em: 03 fev. 2018.

_____. A LPB na novíssima literatura. **Paralelos**: tendências, literatura e outros subtítulos, 2004. Disponível em: <<http://www.paralelos.org/out03/000456.html>>. Acesso em: 18 de out. 2007.

_____. Literatura de entretenimento e leitura no Brasil. **Digestivo Cultural**, 21 nov. 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2110&titulo=Literatura_de_entretenimento_e_leitura_no_Brasil>. Acesso em: 03 fev. 2018.

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

MINOIS, Georges. **História dos Infernos**. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 1997.

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

_____. Paródia. In: _____. **Dicionário de Termos Literários**. 20. ed. Cultrix: São Paulo, 2012. p. 340-343.

NERY, Alfredina; SOARES, Wagner R. Projeto de leitura - Amor de verão. In: GOMES, Álvaro C. **Amor de verão**. São Paulo: Moderna, 2003. (Material para o professor). Encarte. Disponível em: <<http://www.moderna.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A01319A22FCB55A80>>. Acesso em: 1.º fev. 2018.

OLIVEIRA, Marly de (Org). **Obra Completa - João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

PAES, José Paulo Paes. **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

PERRIELLO, Ricardo L. **La scienza del bene e del male nella Divina Commedia**: per un'ermeneutica protologica dell'opera dantesca. Roma: Antonianum, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Literatura Exigente: os livros que não dão moleza ao leitor. **Folha de São Paulo**, 25 mar. 2012. Ilustríssima, não paginado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

_____. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIE in the sky. THE PHRASE Finder. [s.l.]: [s.d.]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.phrases.org.uk/meanings/282700.html>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

PRATA, Mario. **Mário Prata lança livro de entrevistas imaginárias com personalidades brasileiras** [13 jul. 2015]. Entrevistadora: Sansara Buriti. s.l.: Itapema FM, 2015. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,4800069,Mario-Prata-lanca-livro-de-entrevistas-imaginarias-com-personalidades-brasileiras.html>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. **Purgatório**: a verdadeira história de Dante e Beatriz. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

_____. **Purgatório**: a verdadeira história de Dante e Beatriz. São Paulo: Planeta do Brasil, (2007) 2015. Livro eletrônico.

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

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: 30 jan. 2018.

QUEIROZ, Júlio de. O Belo e seu Criador. In: FERRAZ, Salma (Org.). **Pelas frestas da caverna**: Júlio de Queiroz - Ensaios. Blumenau: Edifurb, 2014. p. 57-70.

RAMOS, Tânia R. O. Literaturas (ou leituras) sem vergonha. **Signótica**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, Goiânia, v. 21, n. 1, p. 205-217, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/download/8626/6106>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

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

RICCI, Angelo. Dante: vida e obra. In: OS PENSADORES: Sto. Tomás de Aquino e Dante Alighieri. Trad. Luiz João Baraúna et al. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 147-151.

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

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

SABBATINI, Renato M. E. A História da Psicocirurgia. **Cérebro e Mente**: revista eletrônica de divulgação científica em neurociência da Unicamp, Campinas, n. 2, não paginado, 14 jun. 1997. Disponível em: <http://www.cerebromente.org.br/n02/historia/psicocirg_p.htm>. Acesso em: 1.º fev. 2018.

SALMOS. Trad. Ivo Storniolo. **BÍBLIA** de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 858-1019.

SAMUEL: primeiro livro. Trad. Jorge C. Mota. In: **BÍBLIA** de Jerusalém. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SANDARS, Nancy Katharine. Introdução. In: **A EPOPÉIA** de Gilgamesh. Trad. Carlos D. de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANT'ANNA, Affonso R. **Paródia, Paráfrase e Cia**. 6. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

SANTIDRIÁN, Pedro R. Dante. In: **Breve Dicionário de Pensadores Cristãos**. Trad. Laura Nair S. Duarte Aparecida: Santuário, 1997.

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

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

SILVEIRA, André Luiz da. **Riso e Subversão**: o cristianismo pela Porta dos Fundos. 214 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/167729/339984.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 31 jan. 2018.

SOUZA, Raquel Cristina de S.; GENS, Rosa Maria de C. Um livro também se julga pela capa: paratexto e construção de sentidos em *A maldição do olhar*, de Jorge Miguel Marinho. **Revista Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, v. 8, n. 15, p. 118-138, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1422>>. Acesso em: 1.º fev. 2018.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

WALTY, Ivete. Intertextualidade. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://edtl.fesh.unl.pt/business-directory/6066/intertextualidade/>>. Acesso em: 1.º fev. 2016.

_____. Metalinguagem. In: CEIA, Carlos. (Coord.). **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://edtl.fesh.unl.pt/business-directory/6067/metalinguagem/>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

WÉBER, Édouard-Henri. Demônios. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses et. al. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 518-520.

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