

Nas pegadas de Dante: aspectos d'*A Divina Paródia*, de Álvaro Cardoso Gomes, em diálogo com *A Divina Comédia*

Raphael Novaresi Leopoldo
Universidade Federal de Santa Catarina

Corria o ano de 2002 quando a Editora Globo pôs às mãos e vistas dos leitores um romance brasileiro então inédito sob título bastante sugestivo: *A Divina Paródia*. Como títulos podem ludibriar – propositalmente ou não –, ao adquirir e ler tal livro, torna-se evidente que o relacionamento dessa obra brasileira para com a italiana *A Divina Comédia*, de fato, existe e vai muito além do título galhofeiro. Também se faz perceptível o fato de uma das nuances destacável n'*A Divina Comédia* estar nas bases d'*A Divina Paródia*, a saber, o diálogo, tanto confluyente quanto divergente, entre teologia e literatura, o qual tem, de modo paulatino, despertado interesse entre os pesquisadores universitários brasileiros.

Post lectionem, com acrescida instigação ao se constatar o silêncio da crítica a respeito do romance de Gomes, propomo-nos a fazer, em nível de dissertação acadêmica, uma leitura do processo criativo-literário que levou Álvaro Cardoso Gomes – docente da USP, ensaísta e romancista natural de Batatais (SP) – a engendrar sua *Comédia* no encalço daquela de Dante Alighieri. Buscou-se, além disso, acercar-se do religioso presente nessa paródia do hoje em dia. Assim sendo, o presente escrito registra os principais matizes do primeiro estágio da pesquisa que ora se desdobra em tese.

Entre o escrito de Dante e aquele de Gomes existe um salto de quase sete séculos em linha histórico-temporal, por isso, antes de tudo, convém elucidar que o gênero paródico é o que os conecta, fazendo-se ponte, viabilizando a comunicação entre a literatura do ontem e do hoje, por assim dizer. *A Divina Paródia* presentifica *A Divina Comédia*, a começar pelo trocadilho sobre o qual é construído seu título. Porém, paródia que é, o romance de Gomes espelha invertidamente a poesia de Alighieri, de forma clara e subversiva, como um filho rebelde, e o choque entre *A Divina Paródia* e *A Divina Comédia* serve, é claro, a um fim estético específico.

Tratando-se do gênero do discurso mais amplo no qual a paródia está contida, isto é, da *intertextualidade*, haja vista a chance daquela ser melhor estudada e compreendida desde esta, convém partir de teóricos como Paul Valéry (1941), quando argumenta figurativamente que “o leão

é feito de ovelha assimilada”, e da imagem de Gérard Genette (1982), do texto como palimpsesto. A discussão conceitual fica ainda passível de ser aprofundada com pensadores como Roland Barthes, que, com o impacto à noção de textos primevos e autoria, sustenta a inexistência de significação única para a escritura, o que chama de “atividade contrateológica” (Barthes, 2004: 63), já que a concepção de texto como objeto dogmatizado parece ter sido ultrapassada.

Por sua vez, Mikhail Bakhtin oferece o aporte teórico específico e substancial à paródia; é principalmente dele ou por ele que passam, na atualidade, os estudiosos do paródico. Como se verá nos excertos do romance selecionados para este artigo, o ângulo dialógico do romance de Gomes dá mostras de bem ilustrar a teoria proposta por Bakhtin (1981: 221-222):

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.

Todavia, faz-se adequado servir-se também de uma definição conceitualmente precisa, porém em linguagem mais ao gosto artístico da literatura ao tomar-se por empréstimo os apontamentos bem-humorados da crítica e escritora Salma Ferraz (2011: 22):

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

Passando-se da teoria à prática textual, n’*A Divina Paródia*, o local em cujo acesso consta gravada a advertência “vós que entráis deixai toda esperança”, apesar de sugerir, não se trata exatamente do pórtico de acesso ao inferno dantesco¹. Trata-se, sim, de um simulacro, um arremedo dele: a entrada do colégio Sagrado Pulmão de Jesus, escola confessional administrada por padres descontrolados sexualmente e desnorreados psicologicamente que, ao invés de fazer referência e reverência ao Coração de Jesus, piedoso título do catolicismo, prefere remeter ao Pulmão de Cristo. Nas palavras do narrador,

¹ Referimo-nos, como parece evidente, a “Deixai, o vós, que entráis, toda a esperança!” (Dante Alighieri, 2011: 36; Inf. III, 3).

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 [Diogo Cão, o protagonista] ficou deveras impressionado. Logo à entrada, junto ao portão de ferro, havia um frontispício contendo um triângulo com um olho de vidro e uma inscrição na base, vós que entrais deixai toda a esperança. (Gomes, 2002: 53)

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

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

Em contraste com os diabos que figuram n’*A Divina Comédia*, o filho das trevas d’*A Divina Paródia* que se apresenta a Diogo Cão é um diabo por vezes simpático, que até mesmo atende por apelido. Além disso, enquanto, em Dante, o diabo é sinônimo de castigo, Gomes propõe o diabo ambiguamente cúmplice, sem laços ou vestígios de laços de pacto algum, ao contrário do *Fausto*, de Johann von Goethe, ou de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. No trecho a seguir, Diogo Cão inicia um diálogo com o Demo na manhã seguinte a ter mexido indevidamente nas hóstias da capela do colégio, um ato de profanação que fez o protagonista cair em pecado grave, como, por curiosidade, tanto desejava:

[Diogo] Quem é você? [Demo] Não desconfia? [Diogo] Você é o demônio, mas demônio de quem? [Demo] 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. [Diogo] Como você se chama? Diogo Cão perguntou. [Demo] Astarot, mas pode me chamar de Asta. (Gomes, 2002: 127, grifo do autor)

Contudo, a tal ponto, convém cogitar que sem a riqueza d’*A Divina Comédia*, *A Divina Paródia* não existiria, assim como sem as novelas de cavalaria *Dom Quixote* possivelmente também não teria sido escrito – ao menos não da mesma maneira com o fora.

Entretanto, para uma compreensão mais plena do encontrado em Gomes, as circunstâncias da obra mostram requerer certa disposição intelectual, ou melhor, a variedade de receptor que Umberto Eco (1985: 56) chama teoricamente de “leitor-modelo”, por definição, “[...] uma espécie de tipo ideal, que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”.

Dito de modo mais específico, a decifração d' *A Divina Paródia* depende do conhecimento, por parte de seu leitor, da tradição cultural ocidental, já que, como sustenta Linda Hutcheon (1989: 48, grifo da autora), “O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no *vai-vém* intertextual”. Em suma, para um leitor que não conhece o referente, ou seja, o segundo contexto, a história pode fazer sentido, mas é como se faltasse algum ingrediente envolvendo o sabor final da receita.

Mas o que haveria de teológico em um romance às avessas, ou melhor, um antirromance sobre as aventuras do anti-herói Diogo Cão, (travestido de Dante-personagem), guiado por seu “diabo da guarda” (Gomes, 2002: 405) de nome Astarot (na posição de Virgílio), a vaguear por lugares de um mundo caótico cujo tom principal é de desesperança? Ou, de forma mais ampla, qual relação entre teologia e literatura? Essa pergunta antecede as demais na grande área dos estudos comparados, justificando ou não o esforço da análise conjunta.

Com Antonio Manzatto (1994), pode-se dizer que o ponto unitivo entre a teologia e a literatura está no caráter antropológico, que ocuparia o centro dessas duas ciências em suas respectivas hermenêuticas. Com esse teólogo, pode-se também acrescentar que é algo muito relevante para a teologia a amplitude e a profundidade da problemática humana que se faz presente na literatura enquanto forma de representação dinâmica, *mímesis*, diríamos junto a Auerbach.

É importante perceber que Manzatto concorda com Hervé Rousseau quando este afirma que a experiência cristã, por exemplo, é melhor exprimida na nuance artística da literatura do que na teologia conceitual. E Rousseau (1976: 10) externa algo substancial à nossa pesquisa ao dizer que “o tema teológico essencial na literatura é o tema do mal.” Não em vão, delimitamos nosso enfoque à jurisdição do maligno n' *A Divina Paródia* e, por recorte, ao que Gomes delimitou como *Primeira Jornada: O Sagrado Pulmão de Jesus*. (Gomes, 2002: 27-183)

Semelhante ao teológico, o plano literário também não possui substância física; o que há de físico no literário é seu suporte, é o papel e a tinta ou, sendo menos romântico, a memória eletrônica dos leitores digitais e similares. Assim mesmo, a literatura é, de certo modo, um vasto canteiro de obras e consegue construir criativamente com ares de materialidade. Melhor ainda, a literatura cria e recria, se vista pelo movimento entre o escritor e seus leitores. Nesse aspecto de composição imagética, pode ser bastante ilustrativo rememorar-se duas passagens d' *A Divina Comédia* cujo cenário salienta a questão: a selva escura, na qual Dante se vê perdido e as margens do Aqueronte, com Caronte a transportar pecadores rumo às penas (Dante Alighieri, 2011: 25-27 (Inf. I, 1-10); 37-39 (Inf. III, 24-45)).

Porém, de modo inverso, se a literatura trabalha com temas da teologia, esta também faz uso de artifícios que remetem àquela, como em várias passagens dos evangelhos canônicos nas quais o Jesus retratado pelos hagiógrafos faz uso de parábolas, dentre elas *O Filho Pródigo* ou *O Homem Rico e o Pobre Lázaro* (Bíblia, 2008: Lc 15,11-32; 16,19-31). Tem-se aí narrativa ficcional, assim definida sem sombra de profanação. Nesse sentido, sobretudo pela ótica do método histórico-crítico, não parece inadequado afirmar que discorrer sobre o inferno pode ser discurso tão teológico quanto literário.

A tal ponto, faz-se importante lembrar que o inferno ou infernos em âmbito literário-ficcional e seus correspondentes² não foram inaugurados por Dante nem estão restritos ao dele. Antes de Alighieri, vários infernos e congêneres foram criados e, depois de Dante, continuam a ser concebidos, o que se poderia ilustrar citando a *Eneida* e a própria *A Divina Paródia*. Apesar disso, críticos como Harold Bloom (2001: 52) e Richard Lewis (2002: 205) são unânimes em destacar o nome de Dante, que – com certa exceção a Shakespeare – se sobressairia em meio aos demais. Aliás, nem mesmo os teólogos se furtam em fazê-lo, como Silvia Maspoli e Ruedi Imbach (2004: 506-509), que, como Jorge Luis Borges (1982: 116), vêem em Dante também um teólogo³. Porém, nesse aspecto, é preciso observar, com Alberto Cousté, que

Para além de sua fachada ortodoxa, a *Comédia* denuncia a cultura e a excepcional intuição de um homem cujo pensamento estava acima de qualquer dogmática: os elementos pitagóricos, islâmicos, persas, cátaros e do gnosticismo alexandrino que aparecem em toda parte da obra [...] deixam supor uma profunda preparação esotérica, e até iniciática, que ilumina de maneira especial a estrutura da obra e as intenções do autor. (1996: 202)

A proposição e o desenvolvimento de uma pesquisa a partir de Dante é algo complexo, tamanha a produção existente sobre o autor e suas obras e quiçá não seja a mais acertada. Contudo, *A Divina Comédia* se mostra, mesmo contemporaneamente, uma linha mestra ou ponto de partida para novos escritos ficcionais dentro de temas que a teologia chama de *escatológicos*, ou seja, o conjunto de conjecturas a respeito dos últimos acontecimentos pelos quais, assim supõe-se, devem passar todos os homens, enquanto entidades espirituais, após a morte terrena. (Greshake, 2004: 620-625)

Ainda que os novos infernos literários pareçam ser menos teologicamente elaborados quanto o de Alighieri, dão mostra de traduzir em palavras novas a possibilidade de desesperança eterna que

² Ou seja, *extra theologiae*.

³ A aproximação destes críticos é aqui feita em sentido lato, ou seja, sem se deter, neste momento, nas possíveis diferenças conceituais entre eles e as implicações disso.

e assombra o coração humano. Neles, apesar de certo aspecto sombrio, há espaço para o cômico e provocações para o riso, não necessariamente sinônimo de alegria ou felicidade. No caso da paródia, o riso parece ligado mais à criticidade que a outros tons.

Volte-se ao colégio-inferno: Diogo Cão se confessa pela primeira vez, ou seja, submete-se ao suposto perdão dos pecados obtido pelo penitente por meio da autoacusação de suas faltas a um sacerdote e subsequente absolvição com imposição de pena por parte deste. No entanto, a cena também se dá como uma espécie de subversão. Em uma sala de confissões arquitetada por Gomes que se poderia chamar de *centro asséptico da fé* – com direito a maca, bata esterilizada, luvas de borracha, algodão embebido em álcool, etc. –, tem-se o cômico:

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

Sem negar a existência de vários outros romances publicados nos últimos anos também concebidos como paródia d'*A Divina Comédia*, a escolha pelo livro de Gomes se dá pela leitura de mundo que essa obra encerra. Com outras palavras, em Gomes, não há somente uma larga quantidade de referências, que por si só impressionam, percorrendo alto número das mais variadas formas de manifestação artística; oculta nessas referências, existe uma crítica bem mais que divertida, inteligente, como no recorte abaixo:

Quantas e quantas vezes [Diogo Cão] não permanecia com o corpo grudado ao chão, como se fosse um vegetal, alheio aos chamados da mãe, alheio à chuva e ao sol, pensando que os estímulos que corriam em sua mente eram os mesmos que animavam as árvores, os rios, as montanhas. Em alguns instantes, chegava a perder a noção de si próprio, como se a terra, seu corpo e sua consciência formassem uma só unidade. A consequência disso era que se tornava impossível para o pobre entender que as metáforas tivesse um sentido literal. Assim, um dia, quando a mãe, irritada por algum motivo, lhe dissera que seu “coração era de pedra”, em vez de se sentir insultado, sorria de satisfação, como se descobrisse de repente que fazia parte de um todo (ainda que esse todo fosse representado por um simples mineral), que dava sentido e grandeza a sua existência. (Gomes, 2002: 41, grifo do autor)

Não se poderia bem concluir este escrito sem apresentar pistas do que pode significar o gênero antigo da paródia para a atualidade, época em que tal recurso literário revela conservar ou readquirir seu vulto.

Para tanto, fixar-se na concepção da paródia como uma espécie de depuração, de exorcismo a formas antiquadas, como já fora definida, parece não ser a noção mais ajustada – ao menos não para o caso do romance de Gomes –, já que isso poderia significar que *A Divina Comédia* não faz mais sentido na atual conjuntura. Em outras palavras, seria equivocado pensar n’*A Divina Paródia* como um atestado de óbito para *A Divina Comédia*. Talvez o ponto de vista mais ponderado ao caso em questão esteja contido nas considerações de Linda Hutcheon. Esta teórica reformula as noções anteriores ao conceber a paródia como desconstrução e reconstrução, subversão e homenagem, num duplo potencial:

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

Hutcheon (1989: 54) acrescenta ainda que o escritor moderno tem necessidade de estabelecer e confirmar seu lugar na vasta tradição cultural a sua volta, o que o faz incorporar o velho ao novo, encontrando na paródia um lugar adequado a isso.

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

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M., [1981]. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

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

BÍBLIA, [2008]. *Bíblia de Jerusalém* (ed. rev. e amp. 5ª reimp). São Paulo, Paulus.

BLOOM, H., [2001]. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva.

BORGES, J. L., [1982]. *Nueve Ensayos Dantescos*. Madrid, ESPASA-CALPE.

COUSTÉ, A., [1996]. *Biografia do Diabo: o Diabo como a sombra de Deus na história*. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro, Record.

DANTE A., [2011]. *Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro (Coleção Obra-Prima de Cada Autor, 6ª reimp.). São Paulo, Martin Claret.

ECO, U., [1985]. *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Tradução de Mario Brito. Lisboa, Presença.

FERRAZ, S., [2011]. *Estudos Literários III: a metalinguagem na literatura de expressão portuguesa*. Florianópolis, LLV; CCE; UFSC.

GENETTE, G., [1982]. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GOMES, Á. C., [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)*. São Paulo, Globo.

GRESHAKE, G., [2004]. Escatologia. pp. 620-625. In: LACOSTE, J-Y. (Dir.). *Dicionário Crítico de Teologia*. Tradução de Paulo Meneses et al. São Paulo: Paulinas, Loyola.

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

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

LINS, O., [1979]. *Evangelho na Taba (Problemas Inculturais Brasileiros II)*. São Paulo, Summus.

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

MASPOLI, S., IMBACH, R., [2004]. Dante. p. 506-509. In: LACOSTE, J. (Dir.). *Dicionário Crítico de Teologia*. Tradução de Paulo Meneses et al. São Paulo, Paulinas.

ROUSSEAU, H., [1976]. A Literatura: qual seu poder teológico? pp. 7[491]-15[499]. In: *Concilium: Revista Internacional de Teologia*, v. 115, n. 5. Petrópolis, s.n.

VALÉRY, P., [1941]. Le lion est fait de mouton assimile. In: *Tel quel I*. Paris, NRF Gallimard.