

NATHALIA DE CAMPOS DALIO

**DIVINAS COMÉDIAS CONTEMPORÂNEAS:  
duas releituras brasileiras do clássico dantesco**

ASSIS

2011

NATHALIA DE CAMPOS DALIO

**DIVINAS COMÉDIAS CONTEMPORÂNEAS: duas  
releituras brasileiras do clássico dantesco**

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Ciências e Letras de Assis – UNESP –  
Universidade Estadual Paulista para a  
obtenção do título de Mestre em Letras (Área  
de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Carlos

ASSIS

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação- CIP  
Darcila de Fátima Bozoni CRB-8/7141

Dalio, Nathalia de Campos

D143d

Divinas comédias contemporâneas: duas releituras  
brasileiras do clássico Dantesco / Nathalia de Campos  
Dalio. – Assis, FCL, 2011.  
152p.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências  
e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.  
Orientadora: Dra. Ana Maria Carlos

1. Spinola, Noênio. 2. Prata, Mário, 1946-. 3.  
Literatura pós-moderna. 4. Intertextualidade. 5.  
Literatura Brasileira. I. Carlos, Ana Maria. II. Título  
CDD 869.935

**NATHALIA DALIO**

**DIVINAS COMÉDIAS CONTEMPORÂNEAS:  
duas releituras brasileiras do clássico dantesco**

**COMISSÃO JULGADORA**

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE  
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP  
Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social

Presidente e Orientador .....  
Dra. Ana Maria Carlos

2º Examinador .....  
Dr. Wellington Ricardo Fioruci

3º Examinador .....  
Dra. Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade

Assis, 01 de abril de 2011.

Dedico esse trabalho à minha filha Emily, que esteve comigo durante grande parte do processo e que é, sem dúvida, a melhor obra que já produzi.

## Agradecimentos

À Prof. Dr. Ana Maria Carlos, pela idéia inicial do projeto, pela orientação e sugestões feitas durante o processo;

Ao CNPq, pelo apoio financeiro, concedido na forma de bolsa de estudos;

À querida Prof. Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, tanto pela leitura atenciosa realizada durante os Exame de Qualificação quanto pelos conselhos pessoais, almoços, conversas e risos que partilhamos. Por ser, enfim, um dos grandes modelos que eu tenho a seguir;

À Prof. Dra. Lídia Maretti, que também participou da qualificação, pelas correções e pelo interesse demonstrado neste projeto;

Aos Professores Drs.Sandra Aparecida Ferreira e Odil José de Oliveira Filho, pela inspiração, pelas palavras de incentivo e pelos valiosos conhecimentos que me forneceram durante as disciplinas cursadas;

Ao Prof. Dr. Wellington Fiorucci, sinceros agradecimentos pelas sugestões e comentários feitos durante a arguição e que enriqueceram este trabalho;

À Seção de Pós-Graduação e todos seus funcionários, em especial ao Marcos e à Keyla, pelo auxílio sempre fornecido de forma tão amável;

Aos meus pais, Rogério e Rose, pelo suporte emocional (e por vezes financeiro), pelos colos e pelas broncas, por estarem sempre presentes, enfim;

Às queridas Mirna Tereza, Gilcéia Beirão, Cláudia Cristina Golçalves Pereira e Rosângela Zumele pela ajuda indireta mas essencial;

À minha prima Christiane Dalio e meu cunhado Geovane Pereira, por tudo;

Às amigas Ana Carolina Negrão, Stella Cândido, Natália Dorini e Branca Rochidali, pelo apoio sempre presente mesmo à distância, pelas conversas, risadas, sufocos e alegrias do caminho;

Ao meu querido Anselmo Júnior, pela parceria e companheirismo sempre presentes, por sempre me ajudar a recuperar a confiança, e à minha filha Emily, que veio ao mundo durante o processo de escrita desse trabalho e que foi meu centro gravitacional e fonte de toda força, vontade e alegrias;

Agradeço, enfim, a todos aqueles que contribuíram com a realização deste trabalho, direta e indiretamente.

DALIO, N. C. *Divinas comédias contemporâneas: duas releituras do clássico dantesco*, 2011, 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

## RESUMO

A pós-modernidade, que, segundo a maioria dos críticos, teve início nas décadas de 1950 e 1960, trouxe consigo a necessidade de revisão total do passado, incluindo suas formas artísticas. Imbuídos desse espírito, os autores Noênio Spínola e Mário Prata retomam o clássico italiano de Dante Alighieri, a *Divina Comédia*, em seus romances *Dante visita a comédia paulistana* e *Purgatório: A verdadeira história de Dante e Beatriz*, respectivamente, reinserindo elementos do épico dantesco na capital paulistana, em enredos que se passam nos dias de hoje. Para tal, ambos se utilizam de procedimentos intertextuais destacando-se a paródia irônica, além da adaptação e apropriação literárias. A obra de Spínola apresenta, por um lado, traços de romance policial pela aura de mistério e crime que encerra, enquanto Prata, por outro lado, criou um folhetim permeado de alta comicidade, sendo que ambos, afinal, pelo tratamento dado ao tema e pelo modo de configurar suas obras, se inserem na chamada literatura de massa, aquela que busca dar prazer ao leitor, agradá-lo, oferecer entretenimento. Desse modo, é objetivo de nosso trabalho apresentar as principais linhas teóricas acerca dos assuntos citados, bem como traçar o perfil das obras e analisá-las à luz das teorias apresentadas, e em contraste com a obra de Dante, que lhes serviu de base.

### Palavras-chave

Noenio Spinola, Mário Prata, pós-modernidade, paródia, adaptação, apropriação.

DALIO, N. *Contemporary divine comedies: two rereadings from dantesques's classic*. 2011. 152 f. Dissertation (Master's in Languages – Literature and Social Life), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

## ABSTRACT

The post-modernism, which began, according to most of the critics, in the 1950's and 1960's, brought within the necessity of totally reviewing the past, including its artistic forms. Taken by that spirit, the authors Noênio Spínola and Mário Prata retake the Italian classic by Dante Alighieri, the *Divina Comédia*, on their novels, *Dante visita a comédia paulistana* e *Purgatório: A verdadeira história de Dante e Beatriz*, respectively, reinserting elements from Dante's epic into the present, in São Paulo's capital. To achieve that, both used intertextual proceedings, in proeminence ironic parody, plus literary adaptation and appropriation. Spinola's work presents, on one hand, characteristics of police novel by the mystery and crime aura that it holds, while Prata, on the other hand, created a *folhetim* filled in high comicity, being both, after all, by the treatment given to the theme and by the way of putting the work together, related to the so-called mass literature, that one which seeks giving pleasure to the reader, please him, offer entertaining. That way, it's our goal on this work to present the main theories about these issues, as well as to draw out the profile of the two novels and to analyse them according to the present theories, and in contrast with Dante's work, which served as a base to them.

### **Key-words**

Noenio Spinola, Mário Prata, postmodernism, parody, adaptation, appropriation.

# SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO 1 – LITERATURA NA PÓS-MODERNIDADE.....</b>	<b>15</b>
1.1. Cultura e Literatura de Massa.....	20
1.2. Romance Policial.....	31
1.3. Folhetim.....	40
1.4. Adaptação, Apropriação, Paródia e Intertextualidade.....	48
<b>CAPÍTULO 2 – DANTE ALIGHIERI VISITA A COMÉDIA PAULISTANA.....</b>	<b>64</b>
<b>CAPÍTULO 3 – PURGATÓRIO: A VERDADEIRA HISTÓRIA DE DANTE E BEATRIZ .....</b>	<b>115</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>146</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>149</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O poeta Dante Alighieri nasceu em 1265, na cidade de Florença, Itália, tendo sido batizado no ano seguinte com o nome Durante. Dedicou-se à atividade literária e política, tendo, por vezes, realizado ambas em concomitância. Ocupou os cargos de embaixador e prior florentino, tendo se filiado ao partido dos Guelfos (Branco) que, em termos gerais, apoiava o Papa, enquanto os Guibelinos eram mais favoráveis ao Império; dentro do próprio grupo dos Guelfos havia uma separação entre Negros e Brancos, que se pautava pela linhagem sanguínea.

No ano de 1300, iniciam-se os conflitos entre essas facções políticas, culminando com a vitória dos Negros, em 1302, quando ocupam a cidade e determinam o exílio de Dante. Determinam também que ele só poderia retornar, anos depois, mediante o pagamento de uma multa. Porém, como ele se recusa a pagá-la, por não querer assumir uma culpa que lhe era indevidamente atribuída, a penalidade torna-se ainda mais cruel: caso retornasse a Florença, seria queimado vivo.

No ano de 1321, numa missão como embaixador em Ravenna, ele contrai malária e vem a falecer.

No início do século XIV, provavelmente no ano de 1304, inicia a redação da *Divina Comédia*, obra poética que se tornaria um clássico da literatura universal. Nesta obra, dividida em três partes – Inferno, Purgatório e Paraíso – com dez cantos cada uma, o poeta narra sua viagem pelos três reinos ultraterrenos, ainda em vida, sendo conduzido, nas primeiras duas partes, pelo poeta romano Virgílio, e na última por Beatriz, sua grande musa, e por São Bernardo.

A escrita apresenta-se “numa grafia em que os limites entre o dialeto toscano e o latim medieval, e, portanto, a cultura vernacular e aquela produzida à sombra da Igreja, não são nítidos” (STERZI, 2008, p. 14). A escolha do idioma falado nas ruas e não do latim clássico chocaram a alta cultura da época, uma vez que acreditava-se não ser possível utilizar outra linguagem senão o latim para tratar de temas merecedores de atenção; Dante o fez porque desejava que um número maior de leitores obtivesse acesso aos seus escritos. Podemos dizer, assim, que

Dante foi pioneiro ao dirigir sua obra à grande massa, mas que, por outro lado, não obteve, à época, os méritos que viria receber séculos mais tarde. Sterzi afirma que

se sucederam vários séculos de desinteresse ou, pelo menos, de ambivalência diante da *Comédia* e dos demais textos dantescos. Dante era *misturado* demais – *vulgar* demais, *complexo* demais – para o gosto médio “humanista” e, depois, “iluminista”: em sua obra, as tendências de pensamento mais conflituosas coexistem numa mesma sequência de versos [...] (2008, p. 15).

A obra apresenta um caráter enciclopédico devido, primeiramente, ao tema desenvolvido, uma abordagem extremamente abrangente do universo através dos personagens, sentimentos e situações ali representados. As imagens e escolhas verbais utilizadas conferem ao poema uma dimensão titânica e clássica, posicionando-o como uma das obras fundamentais da cultura ocidental.

Em segundo lugar está a estrutura do poema, dividido, como já foi dito, em três partes, sendo o primeiro – Inferno – com 34 cantos e os outros dois – Purgatório e Paraíso – com 33 cada um, num total de 14.233 versos decassílabos que obedecem um rigoroso esquema de rimas – ABA BCB CDC.

A razão do nome do poema, *Comédia*, está em oposição à definição grega de tragédia – que começa de forma positiva e termina negativa – pois na comédia o início é negativo e o final positivo – além do fato de que a comédia mistura em seu texto o estilo elevado com o baixo. A partir dessas definições, o texto de Dante, segundo o próprio autor afirma em uma carta a Cangrande della Scalla, seu protetor, só poderia chamar-se *Comédia*. O adjetivo *Divina* seria adicionado posteriormente pelo também poeta e admirador Boccaccio.

A história narrada pelo narrador-personagem Dante, conta como ele se perde em meio a uma selva escura, no meio do caminho da sua vida – aos 35 anos – e se vê circundado por feras, alegorias de seus pecados e também da maioria de seus compatriotas. Dante é resgatado dali por Virgílio, que afirma ter sido enviado por Beatriz para levá-lo por uma viagem que o faria sobrepujar as feras. Dante então penetra o Inferno, o qual possui nove círculos, até encontrar, no último círculo, Lúcifer.

As personagens que lá encontra são, em sua maioria, personagens históricas, míticas ou literárias, vivas ou mortas, com as quais ele estabelece breves

diálogos, por vezes emocionados, que conferem ao poema sua beleza enquanto retrato da fragilidade e da condição humana. A partir das caracterizações desses personagens tão heterogêneos e de seus discursos, que representam o plano real – social e político – Dante acaba por exprimir sua opinião e suas críticas acerca das convenções e dos problemas sociais de seu tempo. Tal retrato pode ser, contudo, facilmente transposto para os dias atuais em nosso país, como poderão demonstrar as obras aqui trabalhadas.

Séculos após a publicação do poema épico de Alighieri, em 2000, e no Brasil, o autor Noenio Spinola, em explícita referência ao clássico dantesco, publica *Dante Alighieri visita a comédia paulistana*; na mesma sintonia do livro de Spinola, a obra *Purgatório – A verdadeira história de Dante e Beatriz*, escrita em 2007 por Mario Prata, reconta, em tom jocoso e irônico, outra versão da trama narrada por Dante.

O processo de reescritura estabelecido pelos dois autores brasileiros, realizado essencialmente através da intertextualidade paródica, é nosso principal objeto de estudo e análise, bem como a identificação das principais semelhanças e diferenças entre os romances brasileiros, estabelecendo paralelos entre as formas utilizadas pelos autores para reestruturar a obra italiana do século XIV e reinseri-la no cenário sócio-político do Brasil contemporâneo.

Ambas as obras são consideradas pertencentes à chamada literatura de massa, definida em termos gerais como sendo aquela dirigida a um grande público, unido por características sócio-culturais semelhantes e sem grande formação específica; também comum a ambos é o fato de reescreverem a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, inserindo nos dias de hoje tanto autor como obra, através do processo da intertextualidade paródica, tão utilizado na literatura pós-moderna; por fim, a obra de Spinola apresenta traços de romance policial, enquanto a obra de Prata caracteriza-se como um folhetim.

Assim, no primeiro capítulo apresentamos as principais teorias sobre esses temas, auxiliados pelos trabalhos de Margherita Ganeri, Umberto Eco e Linda Hutcheon a respeito da pós-modernidade. Enquanto o moderno procurava romper com o passado, o pós-moderno procura uma forma mais harmônica de se conviver com ele, pois percebeu-se que não havia um modo satisfatório de viver sem a tradição. Além disso, houve uma tomada de consciência a respeito do conhecimento

que temos do passado, que se constrói, essencialmente, a partir dos textos existentes sobre ele. Assim, cria-se uma tensão no relacionamento com essa tradição textual e, a fim de dar sentido a ela e inseri-la no presente, utiliza-se a paródia em sua versão pós-moderna, como uma imitação intertextual aliada à ironia que procura romper com o passado, mas uma ruptura que, paradoxalmente, afirma o próprio passado; a ironia desempenha o importante papel de explicitar a diferença, deixando entrever, contudo, o vínculo. Assim, procura-se romper com a tradição, enquanto utiliza-se, para tal, a própria tradição textual. (HUTCHEON, 1991).

Essa explicação de Linda Hutcheon sintetiza o tema de nosso trabalho. A partir das noções, discutidas pela autora, de intertextualidade, paródia e ironia pós-modernas é que pretendemos analisar o procedimento intertextual, realizado por Mário Prata e Noenio Spinola, que, possuindo estreita relação com o clássico de Dante, mantêm viva a tradição literária, concomitantemente modificando-a e moldando-a segundo as exigências de seu tempo e do meio em que vivem.

Em seguida, auxiliados pelos trabalhos de Flávio Kothe, Muniz Sodré, Leyla Perrone-Moisés e Waldenir Caldas, procuramos delinear um panorama sobre a cultura e a literatura de massa, também chamada literatura de mercado ou de entretenimento, que engloba grande parte das publicações contemporâneas e diz respeito ao grande público, à grande *massa* que a indústria cultural tenta agradar. Consideramos que as obras em questão pertencem à denominada literatura de massa porque se destinam sim a um grande público, característica que pode ser observada a partir da análise dos elementos internos das obras, uma vez que Spinola constrói uma narrativa cercada de mistério e suspense, criando diálogos envolventes e situações que captam a atenção do leitor, em uma trama repleta de traços de romance policial, enquanto Prata oferece um folhetim recheado de humor, cortes e reviravoltas na narrativa, além de ganchos que prendem a atenção dos leitores.

Por isso, através do estudo de Marlyse Meyer, discorreremos sobre o folhetim, desde seu nascimento na França até sua chegada ao Brasil, e ponderamos sobre a sua reutilização por Mário Prata, escolha que deixa entrever tanto uma motivação pós-moderna quanto mercadológica, uma vez que o gênero folhetim é conhecido por desfrutar de larga aceitação do público e, assim, oferecer aos autores grande

sucesso editorial; a nosso ver, esses são elementos que sublinham sua vinculação com o mercado literário e a cultura de massa.

Spinola, por sua vez, também se utiliza de elementos ligados à cultura de massa, como já foi dito, em especial traços de romance policial – outro gênero tão querido do grande público – pois em sua obra há um crime, suspeitas, investigação, segredos e enigmas. Utilizamos, portanto, o trabalho de Ernest Mandel sobre o romance policial para apresentar as principais características do gênero para avaliar quais desses elementos estão presentes na obra de Spinola.

Por fim, nos valem, mais uma vez, das obras de Hutcheon, para tratar da intertextualidade, da paródia e da adaptação, bem como do estudo de Julie Sanders sobre apropriação literária, no qual nos baseamos, também, para analisar o processo de releitura realizado pelos autores.

A respeito do romance *Purgatório: A verdadeira história de Dante e Beatriz*, foi inicialmente publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo* de forma seriada, em 2006, e reunido num único volume em 2007. Um dos temas da obra de Prata é a modificação que os conceitos de *pecado* e *culpa* sofreram através do tempo, bem como o afrouxamento das punições. No romance, quando a personagem Dante Alberto está se preparando para a confissão, tem em mãos o antigo exemplar da cartilha do colégio Salesiano, e, conforme lê a lista de pecados que poderia ter cometido, é tomado de assombro pois, pelo que está dito ali, ele é um pecador sem salvação:

Mas vamos ao que interessa, pensou Dante e foi para uma página onde estava escrito: Preparação Para a Confissão[...] Para você ter uma idéia, vou transcrever só a do primeiro mandamento, Amar a Deus Sobre Todas as Coisas: *tenho deixado de rezar as orações diárias por preguiça? Tenho rezado voluntariamente sem devoção? Tenho deixado de aprender o catecismo? Tenho voluntariamente duvidado de alguma verdade da fé? Tenho tido vergonha da minha religião?* Dante parou de ler. Tinha cometido todos os pecados acima. (2007, p.82)

Já Noenio Spinola apresenta como principal preocupação, em seu romance, a situação política e social da capital paulista, os jogos de poder, a de corrupção e a violência do submundo da cidade, deixando entrever, porém, semelhante à Prata, a discussão sobre o que é certo e errado hoje em dia. O Engenheiro, que é a principal personagem, é levado a conhecer os meandros do

submundo paulistano primeiramente pela personagem Arcanjo, sendo depois substituído pela própria filha – assim como Beatriz substitui Virgílio na obra de Dante – a uma viagem pelos subúrbios da cidade, tomando conhecimento das dinâmicas políticas e da máquina do poder que regem a vida naquela região.

*Engenheiro: No inferno você gasta todas as energias lutando pra sobreviver. Isso é o que a história da tribo do tal Arcanjo me ensinou. Mas se não lhe contar o que aconteceu depois, você (senhor, senhora, senhorita, Dante, Beatriz, Virgílio?) não vai entender. [...] Não consigo esquecer os olhos esbugalhados e o grito sufocado daquela figura patética, descendo algemado por um elevador da obra e empurrado aos trancos e barrancos pra dentro de um camburão. [...] Mas a história daquele corintiano que lutava pela vida com a Bíblia na mão pregando seus sermões por onde passava era outra. Grudou no meu pé, atraiu minha curiosidade, ma arrastou junto, me fez ir ao Pacaembu numa tarde de jogo, me levou pra galera como se eu fosse obrigado a dividir seu fanatismo corintiano, a torcida, as virtudes, o purgatório desse ponto da vida em que me encontro. (2000, p.90-1)*

Desse modo, o narrador estabelece um diálogo entre o passado e o presente, invocando a obra clássica de Dante Alighieri e a Bíblia, além de muitas outras obras da tradição, para denunciar a precária situação política atual da mesma forma que o poeta italiano denunciou a corrupção e os desmandos políticos de seu tempo, característica que realça ainda mais a conexão intertextual entre as obras.

## CAPÍTULO 1 - literatura na pós-modernidade

A partir da metade dos anos setenta, primeiro nos EUA e depois na Europa, começou a se dar uma mudança histórica e cultural, causando modificações também nas idéias e objetivos de diversos artistas. Segundo muitos, a mudança foi tal que definiu o começo de uma nova fase, artística e intelectual, na qual as ideias e motivos eram completamente diferentes, se não oposta e contraposta, ao moderno.

Margherita Ganeri (1998) propõe, para melhor compreender o fenômeno pós-moderno, uma análise semântica das palavras *pós-modernismo*, *pós-moderno* e *pós-modernidade*. Ela explica que o prefixo "pós" indica posteridade, algo que vem depois; assim, com o substantivo *pós-modernidade* alude-se simplesmente à mudança explícita citada acima. Já o termo *pós-modernismo* se refere a uma corrente de pensamento que, por possuir variações internas, não pode ser agrupada em um movimento único; *pós-moderno* é um termo intermediário entre os outros dois porque pode ser carregado tanto de conotações positivas – atualidade, brilhantismo, sofisticação, anti-elitismo – como negativas – superficialidade, não-originalidade, perda de identidade, comercialização da arte.

Um dos principais problemas, em relação ao pós-modernismo, se relaciona à periodização do fenômeno, que é, ainda hoje, bastante controversa; alguns afirmam que ele teve início no final do século XIX, outros ainda antecipam o ponto de mudança para a metade do século XVIII. Nas palavras de Umberto Eco:

Infelizmente, pós-moderno é um termo bom *à tout faire*. Tenho a impressão de que hoje se aplica a tudo aquilo que agrada a quem o usa. Por outro lado, parece existir uma tentativa de fazê-lo recuar no tempo: de início, parecia aplicar-se a alguns escritores ou artistas em atividade nos últimos vinte anos; depois, pouco a pouco, chegou até ao começo deste século; em seguida, recuou mais ainda, e a marcha continua: daqui a pouco, a categoria do pós-moderno chegará a Homero. (1985, p. 55)

A tese mais aceita segundo Margherita Ganeri, coloca o início do pós-moderno na metade dos anos 50, nos países industrializados pois, entre os anos 1950 e 1960, verificou-se uma intensificação do capitalismo a partir da revolução informática, que contribuiu para facilitar a diversidade da produção e acelerar seu ritmo, com custos menores. Aumentou-se, então, a velocidade de transmissão dos

dados e a potência das redes de comunicação, o que favoreceu a globalização do mercado financeiro e modificou todo o modo de produzir e difundir a arte.

A revolução informática foi, segundo essa tese, o elemento qualificante da pós-modernidade, no sentido de que modificou não só a mercadoria produzida mas também o modo de produzi-la. Ambos os romances trabalhados tratam desse tema, por assim dizer, ao adicionarem ao seu conteúdo a presença maciça da *internet*: o Engenheiro se comunica com o espírito de Dante através da *web* e Dante Alberto, personagem do romance de Prata, recebe mensagens virtuais da falecida Beatriz; o advento desse meio de comunicação foi responsável por uma grande revolução no campo da informação, uma vez que agora tudo é mais rápido, as notícias se espalham em velocidade vertiginosa, e a possibilidade de conectar-se com o mundo é altamente atraente e tentadora. Em decorrência dessa amplificação de horizontes, torna-se extremamente difícil aprofundar-se em determinado assunto, deter-se por mais que um momento em determinado ponto. Assim, surge aquele tipo de arte vendável que sobrevive apenas se conseguir chamar e prender a atenção de seu consumidor, e se preocupa, portanto, em atender às exigências do público; observa-se, então, o nascimento da chamada cultura de massa, cuja principal característica é ser arte vendável, comercializável, criada para o entretenimento. A mudança consiste no fenômeno que fez da cultura a produção principal, sendo aqui “cultura” entendida como “entretenimento”. O romance de Prata é um produto de entretenimento por excelência, por exemplo, por ser capaz de fisgar o leitor e mantê-lo preso até as últimas linhas, garantindo seu sucesso de vendas através, principalmente, de sua posição nas listas do mais lidos – e vendidos. Passa-se a produzir para atrair e agradar esse público distraído, cuja atenção se dispersa pelos inúmeros chamarizes da vida cotidiana.

Dentro dessa cultura, revitaliza-se o romance policial e o folhetim em razão do forte apelo que esses gêneros do romance demonstram em relação ao gosto popular, tornando-se garantias de sucesso pelo esquema literário que apresentam; ambas as obras abordadas por nosso trabalho se inserem na chamada cultura de massa por serem filhas do seu tempo e procurarem agradar um grande número de leitores, sendo *Dante Alighieri visita a comédia paulistana* um romance repleto de traços de romance policial e *Purgatório: A verdadeira história de Dante e Beatriz* um folhetim por excelência.

Linda Hutcheon, uma das principais teóricas do pós-modernismo, aponta duas características centrais do pós-modernismo: a intertextualidade paródica e a mistura do popular com o elevado na arte; além disso, o pós-moderno seria, segundo a estudiosa, profundamente contestador, mas, ao mesmo tempo em que contesta os fundamentos ideológicos e estéticos da época (o humanismo e o capitalismo), tem a consciência de se situar no meio deles. Assim, Hutcheon define o pós-moderno como um movimento paradoxal, um “empreendimento cultural contraditório” (1991, p.142), que se encontra envolvido com aquilo que contesta, utilizando-se das próprias convenções que desaprova, num contínuo e constante confronto entre representação ficcional e histórica, particular e geral, presente e passado, onde nenhum dos dois lados é recuperado ou desintegrado, e ambos são explorados. A paródia vai se configurar, portanto, como uma forma apropriada ao pós-modernismo, pois admitiria a tradição, em um primeiro momento (já que é fruto dela e não pode fugir disso), se rebelando, então, contra ela, transformando-a e reformulando-a, através da ironia intertextual.

Tal pensamento de Hutcheon conecta-se com as considerações de Eco sobre o assunto. Para o autor, o pós-moderno, como ele o enxerga, é um “[...] modo de operar. Podemos dizer que cada época tem seu próprio pós-moderno” (1985, p.55), que seriam momentos de crise nos quais se questionam os pressupostos como a História, o passado, o cânone. Enquanto a vanguarda moderna procurava destruir e aniquilar o passado pela ameaça que ele representava – ele configura-se como uma espécie de desafio que nos delimita, pois engloba tudo o que já foi dito e que não é possível eliminar ou desconsiderar, apagar – “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de modo não inocente” (ECO, 1985, p. 56).

Já que não há nada de novo a se dizer e não se pode fugir do que já foi dito, deve-se, então, reutilizar formas de expressão e modos de manifestar sentimentos e idéias, de maneira consciente, ou seja, explicitando a fonte para não incorrer na falsa inocência. Para Eco, “o discurso pós-moderno” implica “não a negação do já dito, mas sua retomada irônica”. (1985, p. 58)

Segundo Michel Foucault (apud HUTCHEON, 1991, p.165), o pós-modernismo seria uma “arte dentro do arquivo”, e Hutcheon afirma que esse arquivo

é tanto histórico como literário. Assim, a utilização da paródia não visa destruir o passado, mas, ao contrário, acaba tornando-o sagrado, ao mesmo tempo em que o coloca à prova. “Esse é o paradoxo pós-moderno” (Hutcheon, 1991, p.165). Por essa atitude paradoxal, o movimento foi ao mesmo tempo duramente atacado e elevadamente aclamado, pois suas atitudes de incorporação/ contestação dão espaço a uma dupla interpretação crítica. Um dos aspectos fundamentais do pós-modernismo seria, de acordo com Marchese, a “desorientação, a crise de valores, de significados e de fundamentos” (1997, p.24). Ganeri também enfatiza que o julgamento de valor estético deixou de existir, pois a antiga distinção entre cultura elevada e cultura popular desfez-se a partir do momento em que uma obra de arte não se diferenciava de um produto de consumo. Questões como valor e importância literária também foram problematizadas, pela dificuldade em se atribuir tais conceitos às obras publicadas; as sucessivas investidas e retomadas da tradição literária acabam por produzir uma literatura híbrida, mista entre clássico e popular, tornando, assim, difícil proferir qualquer juízo de valor.

Dentre as questões problematizadas pelo pós-modernismo, ainda de acordo com Hutcheon, estão o conhecimento histórico, a subjetividade, a narratividade, a referência, a textualidade, o contexto discursivo e o conceito de representação do sujeito e de universalidade. Ganeri apresenta como resultado disso a perda de profundidade emotiva do sujeito representado, e a consequente anulação da identidade, que se encontra

fragmentada em uma multiplicidade de imagens e simulacros, guiada por modelos criados pela publicidade. O desmembramento da consciência coletiva relaciona-se com a anulação do papel dos sujeitos como centro de orientação nas dimensões do tempo e do espaço. (1998, p.12)

Resulta disso, acreditamos, a indiferenciação dos personagens em Spinola; grande parte não possui nome próprio, sendo caracterizados pelo papel que desempenham na sociedade, como o Engenheiro, o Arquiteto, o Mestre-de-Obras, ou pelo parentesco com o pedreiro Arcanjo, como a filha mais velha. O narrador não nos fornece um nome próprio como forma de exprimir um mal-estar pós-moderno facilmente percebido em nosso tempo, que é decorrente daquela “anulação do papel dos sujeitos” de que fala Ganeri.

A visão pós-moderna sobre a “realidade”, de acordo com Linda Hutcheon, é que só podemos conhecê-la “conforme ela é produzida e mantida por suas

representações culturais” (1991, p.160), sendo necessária, portanto, a inclusão do maior número possível de manifestações culturais, a fim de abranger toda sua diversidade; afinal, segundo a autora, o pós-modernista não vê a arte como produto original criado por um indivíduo, mas como todo um conjunto, inteiramente relacionado e conectado entre si. Ganeri, por sua vez, afirma que a crise pós-moderna identifica-se com a crise do saber científico e tecnológico, pois a ligação que se julgava haver entre *informação* e *saber* foi contestada, problematizada. As chamadas “grandes narrativas” foram substituídas por uma multiplicidade de discursos, incluindo os dos “ex-cêntricos”, e pelos experimentalismos linguísticos, resultando na dissolução dos parâmetros de veracidade; Marchese aponta como característica do pós-moderno a ação de “colocar tudo numa espécie de liquidificador, mesclando tudo e depois reciclando”(1997, 21); isso em toda as suas manifestações, desde a arquitetura, pintura, estendendo-se até a literatura; nesta última, temos o que Jameson chama *pastiche*, a utilização de “várias linguagens diferentes que são reutilizadas, sem atritos”, entre si. (apud MARCHESE, 1997, p.22)

O objetivo do pós-moderno seria, enfim, o olhar distanciado do presente em relação ao passado, segundo Hutcheon, que relativiza e condiciona seu conhecimento. Como já nos disse Eco, o passado não pode ser esquecido nem negligenciado, mas sim confrontado e reutilizado, segundo os propósitos do presente. Esse confronto com o passado dá origem a narrativas que, além de contar uma história passada, estabelecem também uma ponte com o presente, fazendo um comentário crítico sobre o que aconteceu e como isso se reflete hoje em dia; exemplo disso são as obras de Spinola e Prata. Não há nenhuma intenção ou desejo de retorno ao passado, ele não é reverenciado - é apenas retomado ironicamente, para que, em conjunção com o presente, seja possível analisar o modo de construção da cultura e de seus sentidos.

### **1.1. Literatura e cultura de massa**

Já mencionamos, anteriormente, o grande *boom* literário ocasionado pela revolução informática, que resultou uma grande mudança no modo de produção e consumo da literatura. Existe um grande preconceito, tanto por parte de críticos como por parte do público, em relação aos chamados *best-sellers*, ou obras de

consumo em larga escala. Parte disso, segundo Eco (1985), advém da idéia, difundida também pelo "Grupo 63" do qual fez parte, na Itália, de que toda obra que alcança sucesso corresponde a uma obra comercial.

É indubitável que, se um romance diverte, obtém o consenso de um público. Ora, durante certo período, pensou-se que o consenso fosse um sinal negativo. Se um romance encontra consenso, então é porque não diz nada de novo e dá ao público aquilo que ele já esperava. (1985, p. 49)

Tais obras que alcançam grande aceitação por parte dos leitores são denominadas produtos da cultura de massa e recebem conotação negativa, sendo, até, considerados "menores"; contudo, segundo Caldas (2000), tais obras possuem uma "excepcional força de comunicação com o grande público," além de uma "inestimável importância sociológica" e são, acima de tudo, "produtos que veiculam ideologias". (p.13). Dentre os motivos que alegam sua importância enquanto objeto de estudo, o principal seria a grande aceitação dos mesmos por extensa parcela da população, sendo essa uma razão justificável para a investigação e discussão científicas. Além disso, com o advento da pós-modernidade, as barreiras que separavam a alta cultura da cultura de massa caíram por terra. Ambas as obras aqui estudadas são constituídas por elementos de ambas as categorias.

É de se considerar, também, que nem todos os autores que se aventuram na produção de massa alcançam o sucesso; não há, portanto, nenhuma fórmula mágica ou garantida, além do fato de ser a cultura algo mutável, que está sempre se reciclando, sendo acrescida de novos valores e idéias e subtraída de outros, transformando-se, enfim, segundo as próprias mudanças da sociedade em que está inserida; a cultura e sua perpetuação implicam o estabelecimento de regras de costume e padrões comportamentais a serem respeitados e seguidos. Mas, quase sempre, as novas gerações que recebem os padrões culturais absorvem-nos, em parte, e também os modificam, de acordo com seu momento histórico; uma questão que se deve levar em conta é sobre o lugar que cada indivíduo ocupa na cultura de sua sociedade – tal lugar será determinado pela classe a que esse indivíduo pertence, sua cultura específica, seu grau de instrução e sua bagagem cultural.

Existe, no entanto, dentro dessa macrocultura uma série também de microculturas, de acordo com as diversas classes sociais. Uma dessas microculturas

é a cultura de massa, que tem como princípio agradar a todos e, como vivemos em um sistema capitalista, é muito difícil, atualmente, produzir uma literatura que não se guie pela motivação econômica. Caldas chama a atenção para que não se confunda cultura de massa – a qual determina a confecção de um produto com todas as técnicas de marketing, objetivando fundamentalmente o lucro – com a cultura popular, que se configura como a produção espontânea de uma determinada sociedade. O que pode ocorrer é a primeira apoderar-se da segunda, gerando, assim, confusão em relação à sua definição e nomenclatura.

Sobre o mercado literário, Caldas apresenta um apanhado dos principais estudiosos da indústria cultural, explicando seus pensamentos e suas posições frente à nova ordem cultural. Temos, então, outra razão da conotação negativa que o termo “cultura de massa” possui, que refere-se à crença antiga de alguns teóricos de que a massa era algo como os “novos bárbaros”, que atacariam as classes dominantes e se apoderariam de todos os luxos que essa elite desfrutava de forma descontrolada; era, enfim, como um vírus, algo maléfico que só traria a ruína. (ORTEGA Y GASSET apud CALDAS, 2000)

Nessa esteira pessimista estão os teóricos da Escola de Frankfurt, os quais, em síntese, se posicionam contra as transformações da cultura, e afirmam ter sido a indústria cultural a grande responsável pelas mudanças negativas que sofreu a cultura popular.

As críticas feitas se voltam para o caráter manipulador que a cultura de massa apresenta, configurando-se como instrumento da sociedade capitalista para veicular e expandir seus produtos e projetos, além de manter certa compatibilidade ideológica com esta, por ser, em essência, um produto a ser comercializado.

Objetivo primeiro da produção da cultura de massa é o consumismo rentável; mas isso não elimina nem diminui o impacto ideológico dessa produção. [...] consumismo e ideologia podem perfeitamente harmonizar-se ainda mais e se tornar eficientes instrumentos de manipulação política. (CALDAS, 2000, p.36)

Isso se dá, principalmente, através de veículos como o rádio e a televisão que, muitas vezes, veiculam ideologias atadas ao consumismo que favorecem ou desfavorecem determinado partido ou pessoa política. Manipula-se a informação e a imagem para vendê-la a um público padronizado.

São utilizados, para tal, dois procedimentos que auxiliam o sucesso no mercado, quais sejam a “padronização” dos produtos, através da qual obtém-se a manipulação total do indivíduo, que deixa de ser “indivíduo” para inserir-se na grande massa, e a “pseudo-individualidade”, através da qual os produtos culturais de massa são revestidos de uma aura de livre escolha, um mercado aberto e posto sob as escolhas individuais. Enquanto a padronização mantém a massa sob controle por estabelecer o gosto geral, a pseudo-individualização vai manter o controle a partir da farsa criada de que o gosto é do freguês, seu poder está justamente em camuflar a padronização já realizada. (CALDAS, 2000, p. 38)

Já os pensadores evolucionistas progressistas, como Alan Swingewood, se opõe às idéias de Horkheimer e Adorno, criticando-os por pensar, como Nietzsche, que “as massas são medíocres e a burguesia é incapaz de resistir à marcha do capitalismo tecnológico” (apud CALDAS, 2000, p. 40). Os pensadores da chamada “teoria progressista” não aceitam as idéias dos teóricos de Frankfurt, segundo os quais a cultura de massa somente facilitou o caminho do totalitarismo moderno e da sociedade capitalista.

Para Eduard Shils (apud CALDAS, 2000), outro evolucionista progressista, os teóricos de Frankfurt seriam “saudosistas e românticos” que “resolveram criar a imagem de uma sociedade estável e orgânica, onde suas imperfeições são irrelevantes se comparadas com a atual sociedade de massa” (apud CALDAS, 2000, p.42). Para tais teóricos, essa cultura seria um mosaico que exclui o homem, deixando-o alienado e isolado, parte da massa, e exposto às políticas totalitaristas. Para, Shils tal pensamento é, além de pessimista, radical, pois os ganhos da sociedade de massa se sobressaem às perdas, uma vez que o desenvolvimento industrial e tecnológico, a democracia política e o maior acesso à cultura seriam motivos de defesa dessa nova sociedade; com a nova ordem, foram ampliadas tanto as conexões sociais quanto a participação política, estabelecendo uma nova disposição social, mais humana e mais rica, onde todos são convidados a participar, justamente pelo maior respeito à individualidade do homem. Shils atenta para o fato de que hoje a grande massa encontra-se mais participante do processo cultural que no passado, já que questões anteriores, como o analfabetismo, impediam qualquer tipo de inserção nesse quadro, restringindo-se qualquer participação nas atividades culturais apenas à elite; nota-se, portanto, um crescimento do consumo da cultura,

aliado ao próprio crescimento de seu público consumidor, que goza de mais tempo livre, de maior poder econômico e mais disponibilidade física, já que as características empregatícias também mudaram. É evidente que esse público, das classes médias e baixas da sociedade, vão privilegiar os produtos da cultura de massa, mas também é possível notar o consumo da chamada cultura superior.

Caldas, porém, ressalta certa ingenuidade no pensamento de Shils, que crê ser a sociedade de massa o meio mais viável para que haja pluralismo político e individualidade do homem:

Acreditar que os novos meios de comunicação de massa estão hoje empenhados na democratização da cultura e em reforçar o processo democrático, é no mínimo desconhecer as bases em que se assenta a ideologia do capitalismo moderno. (2000, p.44)

As principais falhas desse pensamento, segundo Caldas, se relacionam com o silêncio acerca da dominação ideológica e das questões de legitimidade, que não são sequer levantadas, além de passar despercebido o fato de que o aumento da produção capitalista acaba por tornar o Estado mais forte: “O Estado, nessas circunstâncias, se assenhora inteiramente do poder, administrando tudo aquilo que eventualmente ponha em risco sua ideologia” (2000, p.46). A partir disso, monitora-se e utiliza-se todos os meios de comunicação em massa para veicular a ideologia que se deseja implementar, ou ainda, são mantidos sob vigilância extrema a fim de que não veiculem alguma ideologia que não é devida. No Brasil, isso pode ser facilmente percebido na década de 1970, período em que toda a produção cultural e meios de comunicação foram mantidos sob estreita censura do Estado, e tudo aquilo que não condissesse com a ideologia operante não poderia vir a público.

Segundo Caldas, “a maior falha na teoria dos evolucionistas progressistas é acreditar na não-intervenção do Estado na administração da economia e na própria organização social e cultural” (2000, p.47); ao contrário das teorias de Adorno e Horkheimer, que apresentam respaldo e pertinência em questões científicas, especialmente ao redor da problemática da influência do Estado em questões sociais e culturais.

Para nós, a cultura de massa bifurca-se entre os interesses do grande público, que irão guiar os artistas que buscam sucesso, e os interesses do Estado, que irá utilizar as formas, temas e modos de produção da indústria cultural para

veicular sua ideologia e alcançar seus objetivos. Não acreditamos, no entanto, que toda literatura de massa seja totalmente alienante, ou que seja totalmente edificante; ela possui poder enquanto veículo de expressão de diversos autores que estruturam suas obras a fim de alcançar sucesso, geralmente por oferecerem aos leitores uma trama chamativa e agradável, ao mesmo tempo inserindo elementos de ruptura e crítica social, por vezes contestando o próprio sistema no qual estão inseridas; esta utilização de convenções com a intenção de criticá-las e subvertê-las seria uma forma de paradoxo pós-moderno.

Outros teóricos se ocuparam desse assunto e apresentam opiniões divergentes em relação à literatura de massa. Para Sodré (1985), o discurso dessa literatura é específico de sua manifestação cultural, e não uma utilização simplória e menor do discurso literário em si. Essa produção de massa seria resultado do mercado literário criado por exigências culturais da sociedade moderna. A palavra de ordem da literatura de massa é, para Sodré, *entretenimento*. O autor aponta para o fato de que poucos se dão conta:

Mas é evidente que uma obra de literatura culta pode tornar-se um *best-seller* (isto é, ter grande receptividade popular), assim como um livro “de massa” pode ter sido escrito por alguém altamente refinado em termos culturais e mesmo consumido por leitores cultos. (1985, p. 6)

O grande interesse demonstrado pelo público pela literatura de *best-sellers*, como bem nota Sodré, atesta que não se pode encará-la com uma visão simplista e de descaso, limitando-a ao espaço de mercado; esse tipo de literatura está inserido em todas as classes sociais, estabelecendo um tipo de conexão entre os modos de pensar e sentir de grande parte dos leitores; além de que os conceitos atribuídos às obras também podem se modificar a partir da sociedade que as recebe, cabendo ao leitor determinar os parâmetros de valor e estética de cada época.

A respeito do *best-seller*, Sodré nos chama atenção para a problemática de que uma obra pode ter toda a estrutura de um *best-seller* sem jamais tornar-se um sucesso de vendas; daí todo o questionamento sobre o que transformaria um texto em *best-seller*.

O nome da rosa vem sendo considerado mais que um *best-seller*, o modelo de romance pós-moderno, já que dispõe livremente do patrimônio da tradição, consegue conjugar popularidade com erudição, brinca com diversos estilos, faz diferentes vozes

ideológicas se confrontarem polifonicamente, inova em um gênero tradicional etc. (1985, p.221)

O que não se pode perder de vista, o que Sodré sublinha, é que existam diferenças nas condições de produção e consumo de uma obra; tais condições vão ditar os caminhos que essa obra irá percorrer, e, posteriormente, a influência que irá exercer sobre os leitores e o âmbito público que irá alcançar. Hoje em dia, temos a influência maciça das mídias em todos os setores da vida, e se faz propaganda de praticamente tudo. Mário Prata, por exemplo, participou de uma entrevista no Programa do Jô, uma atração bastante popular, para divulgar seu recém-publicado *Purgatório* obtendo, assim, um alargamento de público que, através do programa televisivo, tomou conhecimento da trama e sentiu curiosidade de ler o livro, sendo impelidos, portanto, a comprá-lo.

Em ambos os romances por nós estudados estão presentes elementos que tanto os aproximam quanto os afastam; eles se assemelham por serem, declaradamente, paródias dantescas, e por apresentarem uma estrutura narrativa que os configuram como pertencentes à cultura de massa:

Assim, mesmo com elementos de crítica social, o texto de massa mantém visível a sua estrutura através de personagens fortemente caracterizados, de uma abundância de diálogos (capazes de permitir uma adesão mais intensa do leitor à trama) e de uma exploração sistemática da curiosidade do público. (1985, p. 16)

Todas essas características apresentadas por Sodré podem ser observadas tanto na obra de Spinola como na de Prata, comprovando-se, assim, suas essências como textos da literatura de massa; além disso, é importante frisar que a curiosidade é, para Sodré, uma palavra-chave quando se trata de literatura de massa, uma vez que o homem pode ser definido como um “ser-voltado-para-o-prazer”. Todos buscamos satisfação, divertimento, e é esse imperativo humano que grande parte da literatura de massa procura atender através de conteúdos fabulativos e fantasiosos.

Sobre as distinções entre literatura culta e literatura de massa, para Sodré a diferença crucial se dá na motivação profunda de cada uma, sendo que a primeira está mais preocupada, mais relacionada com a *forma* enquanto a segunda se foca mais nos *conteúdos*:

Não é todo leitor que pode fruir plenamente as criações de autores como Gide, Proust, Huxley, Faulkner, Joyce, que se abstêm de explicar ou fornecer qualquer chave interpretativa para seus personagens. De algum modo, é preciso que o leitor seja também produtor (e não apenas consumidor) do texto, reconhecendo-lhe as sutilezas, os lirismos, as metafísicas. Para tanto, é forçoso iniciar-se – através da escola, de outras instituições de natureza acadêmica ou do autodidatismo excepcional – numa linguagem diferenciada: a das letras. [...] Com a literatura de massa, a coisa muda de figura. Não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os *conteúdos* fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. É o mercado, e não a escola, que preside às condições de produção do texto. (SODRÉ, 1985, p. 15)

Já Perrone-Moisés (1998), seguindo a linha pessimista em relação à cultura de massa, observa que o que está ocorrendo é a proliferação de produtos padronizados de acordo com uma demanda de baixa qualidade estética que essa indústria cria e satisfaz:

Os valores estético-literários são diária e progressivamente vencidos por uma cultura de massa embrutecedora, ou transformados em mercadoria de grife na indústria cultural. A alta cultura, a criação desinteressada, ou interessada em ampliar o conhecimento e a experiência humanos, em aguçar os meios de expressão, em despertar o senso crítico, em imaginar outra realidade, tudo isso está ameaçado de extinção. (1998, p.206)

Acreditamos, sim, que haja certa padronização e modelos que são continuamente repetidos, porém discordamos da inexistência em muitas dessas obras de valores estéticos, literários, bem como morais e sociais; ser *best-seller* não significa, categoricamente, ser uma obra desprovida de valor, de mensagem, de significado ou de importância.

Outro pessimista é Flávio René Kothe, pois ele afirma que:

na era da cultura de massas, tem-se massas sem ter cultura. Os melhores produtos do espírito humano não são levados de modo efetivo à população. Não se procura educar o povo através da arte; procura-se divertir, com superficial engodo. (1994, p. 89)

Em outro trecho, continua o crítico:

A literatura clássica, antiga e moderna, que poderia ser uma alternativa a essa massificação da trivialidade (assim como a alta arte em geral), não é quase lida, seja por falta de dinheiro para comprar livros, seja pelo horror natural e hereditário por livros, seja pela falta de um bom sistema de bibliotecas públicas. (1994, p.92)

Concordamos com as afirmações do autor a respeito da dificuldade de obter acesso aos livros, seja por motivos econômicos, seja por uma educação que não preza a leitura, ou ainda pela escassez de bibliotecas e, pior, pela falta de interesse em mudar essa situação. Tais fatos se configuram como obstáculos entre o leitor e a obra literária, ocasionando, principalmente, ignorância em relação às obras clássicas e preferência pelas obras da cultura de massa que são mais acessíveis. Nem por isso, porém, estas obras devem ser consideradas não importantes; elas são meramente mais acessíveis.

Em seu *Pós-escrito a O nome da rosa* (1985), Umberto Eco faz uma interessante reflexão a respeito da transitoriedade dos juízos de valor que se atribuem a determinada obra; falando sobre a época das vanguardas modernistas, que procuravam, acima de tudo, polemizar e escandalizar o público através de experimentalismos, ele observa que aquilo que antes era inaceitável passou a ser tolerado e aprovado, ou seja, o que causava estranhamento torna-se familiar, comum, tradicional e natural. Isso ilustra o caráter efêmero e passageiro das questões de escolha pessoal e do valor que se confere a certas obras de arte.

Tal afirmação demonstra claramente que a literatura é um sistema aberto e complexo, no qual se registram alterações de estatuto das obras dependendo da época e público – produtor e consumidor – e onde uma obra pode sofrer diferentes classificações devido à flutuação das fronteiras entre o aceito e o não aceito. Essas alterações de estatuto das obras são resultantes de uma gama de fatores ligados à essência da sociedade, por si só um organismo vivo e mutável; mesmo a comunidade literária, na qual se incluem escritores, leitores e críticos, está sujeita a transformações de ordem ideológica, social e cultural, observando a literatura sob novas perspectivas e estabelecendo, assim, novos limites à sua conceituação. Tais oscilações de ideologias, conceitos e limites fronteirizos são, portanto,

condicionados por elementos sócio-culturais e podem ocasionar entradas ou saídas de obras do sistema literário.

Acerca dos valores autênticos de um romance, Caldas explica que mesmo que duas obras sejam produzidas dentro do mesmo momento histórico e tratem do mesmo tema, elas não serão iguais, já que possuem essência própria que depende da criatividade, motivação e imaginação do autor; assim se criam os valores autênticos dentro da obra, e esses jamais serão semelhantes de uma obra para outra, uma vez que eles se combinam infinitamente, criando universos próprios a cada romance. Exemplo disso são os nossos objetos de estudo, uma vez que ambos os romances reescrevem *A divina comédia*, mas cada um a seu modo, com perspectivas, estilos e objetivos diferentes. Prata utiliza tom jocoso, sátira e carnavalização, com a intenção de divertir e fazer rir, inserindo uma ou outra crítica irônica a determinados segmentos da sociedade, enquanto Spinola apresenta um tom mais sério, estabelece um diálogo filosófico e jogos de palavras para veicular duras críticas à sociedade:

A América Latina [...] tinha se transformado numa sombra pálida e distante, num eco de cancioneros cansados em busca de novos cancioneros, [...] novos embalos capazes de arrastá-la da letargia e do atraso em que havia mergulhado, deixando-se marginalizar pela velocidade ciclópica dos fatos e a ânsia de copiar as novas matrizes de tecnologia e poder. (2007, p. 244)

Devemos nos lembrar da idéia, difundida principalmente por Antônio Cândido (1967), de que a literatura tem a capacidade de formar o indivíduo, instigando-o à reflexão e levando-o a criticar e modificar a realidade em que vive, e que a arte é capaz de instaurar questionamentos e problematizar visões totalizantes da realidade. Porém, como não é possível estender essa literatura “formadora” a todas as camadas da sociedade, seria ideal haver uma relação entre os elementos da chamada baixa cultura e os de alta cultura, para que o próprio leitor possa estabelecer parâmetros comparativos; ao perceber as diferentes composições desses produtos culturais, colocados sob uma perspectiva dialética que permite o contato não inocente com essas diversificadas formas de manifestação cultural, ele estará ainda mais capacitado a perceber o mundo à sua volta, a sua realidade, de maneira mais perspicaz; sob essa ótica, até mesmo as produções da cultura de massa poderiam contribuir para a formação intelectual do indivíduo.

Tentativas de tornar a cultura acessível a todos mostram-se ingênuas e despropositadas, uma vez que do mesmo modo em que há estratificação da sociedade em termos socioeconômicos, também o há em termos culturais. Não seria possível nivelar a cultura do mesmo modo que não é possível nivelar as condições econômicas de todos os indivíduos da sociedade; as razões de aceitação ou recusa de um determinado bem da produção cultural não se limitam à sua divulgação dentre todas as camadas da sociedade, mas sim aos diferentes posicionamentos dos indivíduos nessa sociedade estratificada. Essa condição socioeconômica irá influenciar, também, segundo Caldas, no consumo cultural e na determinação do gosto estético do indivíduo. Roger Bastide, citado por Caldas, enumera quatro fatores que moldam o gosto estético individual, que são “a posição social, a educação escolar, a crítica e os diversos meios de propaganda coletiva”. (2000, p.72).

Retomando Antonio Candido (1967) e seus questionamentos acerca das questões de gosto estético, Caldas afirma que “mesmo quando pensamos ser nós mesmos, somos público, pertencemos a uma massa cujas reações obedecem a condicionamentos do momento e do meio.” (2000, p.75). Não é possível fugir da influência geral da massa em que estamos imersos, nem dos chamarizes da indústria cultural; o resultado disso é um misto de gosto pessoal guiado por experiências de vida e juízos de valor externos que são internalizados pelo indivíduo. Lembramos que tais juízos e escolhas são sempre passíveis de alteração e modificação, em relação a tempo, espaço, camada ou grupo social.

A nosso ver, as obras *Dante visita a comédia paulistana* e *Purgatório: A verdadeira história de Dante e Beatriz* podem ser consideradas como integrantes da denominada literatura de massa tanto pelo tema que apresentam – paródias da *Divina Comédia* – tanto pelo modo como o fazem, a linguagem e os meios que utilizam; Noenio Spinola cria uma trama que envolve o leitor em uma aura de mistério que circunda os crimes narrados, reutilizando técnicas de romances policíacos, um gênero que é profundamente massificado e retomado na pós-modernidade.

Mario Prata, por sua vez, cria um enredo profundamente cômico e folhetinesco, utilizando-se da paródia em seu nível mais irônico a fim de fazer julgamentos de valor dentro da sociedade atual, misturando diferentes linguagens e

adicionando elementos da cultura recente, de modo que o leitor se identifica e se reconhece ali; Prata, inclusive, debocha da própria natureza de produto da literatura de consumo que é sua obra.

Assim, não acreditamos que tais “produtos” sejam menores, indignos de atenção; pelo contrário, são manifestações culturais que indicam o direcionamento da percepção de gosto e de ideologia do público leitor atual; Dante, à sua época, não era famoso, mas acabou por ser imortalizado pelo poema que, quando foi publicado, era visto com reservas por ter sido escrito na língua “bárbara” falada pelo povo. Não estamos dizendo que Spínola e Prata se tornarão clássicos no futuro; estamos apenas expondo a questão de que o gosto e o juízo de valor se modificam em conjunto com a sociedade e o meio em que estão inseridos.

## **1.2. Romance Policial**

Julgamos necessário e proveitoso apresentar algumas características e conceituações desse gênero em razão da presença de traços marcadamente “policiais” no romance de Noenio Spínola; apesar de não se configurar totalmente como um romance policial, as teorias sobre o assunto podem esclarecer questões e auxiliar o processo de análise da obra, uma vez que a retomada do gênero na pós-modernidade sugere uma relação mais profunda com nosso tema, merecendo maior atenção.

Ernest Mandel relaciona toda a trajetória do gênero romance policial com as reviravoltas sociais ocorridas entre os séculos XIX e XX e, em especial, com o advento do capitalismo e o surgimento da burguesia, que ocasionaram aumento na incidência e no tipo dos crimes, o que, por sua vez, inspiraram autores a escrever obras sobre o assunto.

O autor explica que o aumento da criminalidade em Paris foi decorrente do capitalismo, que deixou nas ruas grande número de pobres e mendigos, os quais, muitas vezes, viam no crime a única chance de se sustentar; houve, portanto, um aumento da preocupação com relação a segurança, estreitando-se as ligações entre o jornalismo e a narrativa criminal; tais eventos deram fôlego aos autores para que iniciassem a escrita de histórias policiais, tanto para exprimir um problema social e

uma preocupação geral quanto para melhorar a situação financeira, uma vez que tais histórias agradavam imensamente uma grande platéia e forneciam grandes somas de dinheiro com o surgimento do folhetim.

O romance policial, enquanto gênero, sofreu mutações para continuar a existir, numa evolução na qual o bandido nobre da primeira metade do século XIX se transformou em um criminoso cruel no século XX, através do que Mandel chama “metamorfose ideológica”. O bom bandido do passado deixa de ser bom quando a preocupação com a propriedade privada se torna maior que a pública, transformando o rebelde com justa causa em ladrão e criminoso. O crescimento da burguesia implica uma reformulação no ponto de vista em relação ao bandido na medida em que cresce também a necessidade dessa classe de defender a ordem social e não mais atacá-la. Citando Marx, Mandel exemplifica tal informação a partir da “produção” do criminoso, uma vez que cria-se o código penal, uma série de novas profissões como juízes e carrascos, além de se desenvolverem novas capacidades do intelecto humano. O criminoso, em suma, ao atacar a propriedade privada e quebrar a segurança, torna-se um estímulo contra o tédio e a monotonia diários, surgindo como um “contrapeso” da sociedade que a equilibra e possibilita a criação de novas necessidades e ocupações.

Desenvolve-se, então, em literatura, algo como um ciclo vicioso: o desenvolvimento do capitalismo aumenta a incidência de crimes, o que gera tensão e estresse no trabalho, que será aliviado com a compra e leitura de romances que tragam aventuras e mistérios a serem resolvidos. Segundo Mandel, “As pessoas não lêem romances policiais para melhorar o intelecto ou para refletir sobre a natureza da sociedade ou da condição humana, mas simplesmente como diversão”. (1988, p. 28)

A respeito das “fases” do romance policial, Mandel explica que os primeiros romances policiais traziam o crime como um quebra-cabeças a ser resolvido por um detetive cuja astúcia e inteligência eram maiores que as do criminoso. O crime, porém, não era o centro do romance, o foco principal, mas sim o enigma, o mistério, o suspense. Há um padrão clássico, uma seqüência a ser seguida, que consta de sete etapas: “problema, solução inicial, complicação, estágio de confusão, primeiras luzes, solução e explicação” (MANDEL, 1988, p.37). Dessa fase podemos citar os romances de Agatha Christie, como exemplo.

Dentro do romance policial existem duas formas de embate, sendo uma entre o detetive e o criminoso e outra entre o autor e o leitor; é importante enfatizar que o autor deve sempre se basear na verossimilhança e nunca trair o “jogo limpo” com seu interlocutor, criando uma narrativa na qual detetive e leitor sejam mantidos sob tensão e obtenham um final surpreendente, para que o romance atinja seu propósito. “Surpreender sem enganar” é a primeira regra quando se trata de romances policiais.

Mandel explica que os primeiros romances policiais estão intimamente conectados com os objetivos da literatura popular e com os paradigmas da burguesia; “A transformação do crime, se não dos próprios problemas humanos em ‘mistérios’ que possam ser solucionados, representa uma tendência comportamental e ideológica típica do capitalismo. (p.38)

Mandel estipula que o período entre guerras, as décadas de 20 e 30, configura-se como a idade de ouro do romance policial, com a ressalva de que houve grandes trabalhos escritos tanto antes como depois desse período; o que caracteriza os romances policiais clássicos, segundo o autor, “é o caráter extremamente convencional e formalizado de suas tramas” (1988, p.50). O número de personagens é reduzido, o tempo é curto, e a ação é desencadeada pelo assassinato, o crime em si, que ocorre geralmente no começo da história ou até mesmo antes dela, e é cometido por apenas um indivíduo, um único criminoso que deve ser descoberto pelo leitor a partir das pistas deixadas pelo narrador e desmascarado pelo detetive a partir de sua análise das pistas deixadas pelo assassino, sendo que os motivos para o crime variam entre ganância, vingança e ciúme.

Acreditamos que essa estrutura convencional do romance policial clássico é um reflexo da sociedade e do meio em que ele foi gerado, um contexto pautado pela lógica e pela racionalidade, sem lugar para piedade ou compreensão:

O caráter abstrato e racional da trama, o crime e o desmascaramento do assassino tornam o romance policial clássico, muito mais de que seus precursores, o auge da racionalidade burguesa dentro da literatura. A lógica formal reina acima de tudo. O crime e o desmascaramento são como oferta e procura no mercado: leis abstratas absolutas quase completamente alienadas dos verdadeiros seres humanos e dos conflitos das paixões reais dos homens. (MANDEL, 1988, p.51)

Isso, para Mandel, é o que diferencia o romance policial “popular” daquele que ele chama “não-trivial”; no primeiro tipo de romance, a questão principal é a identidade do assassino, a pergunta que se faz é “quem matou”, enquanto que no segundo tipo o que importa para além de saber quem cometeu o crime é investigar as suas razões psicológicas por detrás de tal ato. “A verdadeira literatura, como a verdadeira arte, reflete a sociedade através do ‘espelho quebrado’ da subjetividade do autor” (MANDEL, 1988, p. 51), explica o crítico, e continua a seguir, a respeito da literatura trivial, afirmando que nela “esta subjetividade está ausente e a sociedade está ‘refletida’ apenas para servir, com fins comerciais, a algumas prováveis necessidades dos leitores” (idem, *ibidem*). Esse pensamento do autor claramente se relaciona com os teóricos pessimistas da cultura de massa, que enxergam na produção de mercado uma cultura alienada e alienante, servindo aos propósitos do Estado e não aos da arte.

Retornando aos romances policíacos, há uma diferença crucial nesse novo tipo de romance em relação aos mais antigos, qual seja o lugar, o espaço onde ocorrem os crimes. Os primeiros romances policíacos podem ser considerados mais “realistas” na medida em que traziam crimes cometidos nas ruas de bairros mais pobres e perigosos, zonas onde de fato a criminalidade era mais elevada; nos clássicos, temos assassinatos cometidos na sala de visitas da casa de campo inglesa, e não mais nos becos escuros de Londres ou Paris. A burguesia emergente, com sua essência profundamente racional, fornece as bases para esse novo tipo de romance policial, no qual o foco não se encontra no ato criminoso, nem na violência do assassinato, mas sim no mistério que circunda toda a ação, “pois este é o único fator irracional que a racionalidade burguesa não consegue eliminar: o mistério das próprias origens, o mistério das próprias leis do movimento e, acima de tudo, o mistério da destinação final” (MANDEL, 1988, p. 53).

Nos primeiros romances policíacos, os crimes eram, em sua grande maioria, resolvidos pela polícia, sem maiores problemas ou necessidade de investigação, enquanto que nos romances policíacos clássicos a figura do detetive assoma de tal forma que a participação da polícia fica quase totalmente eclipsada; tais romances não possuem a motivação de serem relatos realistas acerca de crimes, como os primeiros, mas sim criar enigmas para divertir e instigar os leitores, sem, muitas

vezes, apresentar qualquer preocupação mais séria com a verossimilhança ou algum embasamento científico, corroborando, assim, seu *status* de livro destinado às grandes massas.

Ao mesmo tempo em que a criminalidade se expandia em quantidade, tanto na Europa quanto nas Américas, também houve mudanças na qualidade dos crimes, os quais passaram de indivíduos para organizações, como a Máfia, e isso é o que Mandel chama de “maioridade do crime organizado” (1988, p.62) – este atinge o ápice de sua existência, despertando “a conscientização das massas sobre a natureza das atividades criminosas (...) a ponto de fazer parecerem crescentemente atípicos, senão improváveis, os assassinatos ocorridos nas salas de visitas” (MANDEL, 1988, p. 63), o que acaba de vez com os romances policiais clássicos e abre caminho para uma nova modalidade de romance policial, os romances de aventuras.

A mudança de cenário acarreta toda uma cadeia de outras mudanças, tais como o tema – que passa a ser a corrupção e a brutalidade das organizações criminosas –, o modo como trabalham os detetives – que deixam de seguir as pistas e analisá-las e passam a interrogar os suspeitos –, bem como o tom e linguagem utilizados, que passam a dar extrema importância aos diálogos, sempre diretos e bem estruturados, e à narrativa, sempre impecavelmente organizada.

As características novas incluem uma “despersonalização do bem e do mal” atada a uma “desumanização da morte” (MANDEL, 1988, p. 73), sendo o conflito central não mais entre espíritos humanos complexos mas sim uma forma de competição que revela a coisificação dos seres humanos, do crime e da morte em si.

O romance policial é o império do final feliz – onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e no final a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam. É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência e o assassinato. (MANDEL, 1988, pp. 80-81)

Com o passar dos anos, o desenvolvimento do crime organizado leva, numa seqüência lógica, ao desenvolvimento do modo de investigar e punir tais crimes e isso se reflete, é claro, na literatura; nasce uma nova forma de romance policial, na qual o detetive perde seu lugar para o policial – algo como um retorno aos primeiros

romances do gênero – uma vez que uma organização, como a polícia, e não apenas um indivíduo, é vista como mais apta para conduzir uma investigação contra uma organização criminosa e capturar os responsáveis. “Não mais considerada um mal necessário, a polícia passou a ser vista, aos olhos da burguesia, como a personificação do bem social.” (MANDEL, 1988, p.90). O departamento de polícia, que conduz uma investigação criminal contando com apoio de laboratórios médicos e forenses e novas técnicas para descobrir os culpados soterra a figura do detetive todo-poderoso dos romances policiais clássicos. “Procedimentos rotineiros da polícia ou informações sobre delatores passaram a ocupar o lugar do intelecto sobre-humano para a solução de um mistério” (MANDEL, 1988, p. 135). Isso não é visto por Mandel como degeneração ou queda, mas sim como melhoria, maturidade, evolução.

Quando um detetive de polícia, com a força de uma organização policial inteira, suplanta o herói *prima donna* do romance policial clássico, a detecção do crime atinge sua maioridade como um moderno negócio empresarial científico, assim como o crime contemporâneo atinge a maioridade quando sindicatos do crime semelhantes a grandes empresas suplantam criminosos individuais e pequenas quadrilhas de rua. (MANDEL, 1988, p. 91)

Nesse tipo de romance, não há mais crime ou vingança individual, mas sim uma motivação mais coletiva, por assim dizer, uma vez que somente as organizações cometem assassinatos, ou melhor, contratam assassinos de aluguel ou mercenários anônimos para realizá-los, geralmente com vistas à garantir sua segurança ou aumentar os lucros. “O assassino contratado pela Máfia ocupa o lugar do amante ciumento, do devedor ardiloso ou do médico chantageado.” (MANDEL, 1988, p. 165). O assassinato perde, assim, a aura de mistério, de dúvida, do “quem matou?”, já que todos sabem quem foi o responsável pelo crime. A pergunta que resta é se, um dia, justiça será feita e a organização criminosa desmantelada. Tal tema se aplica ao caso do desvio de materiais da obra que o Engenheiro comandava e à própria chacina narrados no romance de Spínola.

[...] o problema deixa de ser criminológico, no sentido de investigar um crime e identificar um assassino; em vez disso, se torna um problema político-econômico de como prender e desbaratar uma poderosa organização. O que é necessário não é um estudo de pistas, mas uma destruição dos vínculos bem estabelecidos entre o Sindicato e a estrutura de poder capitalista local, regional e nacional. (MANDEL, 1988, p. 163).

A citação a seguir, do romance de Spinola, ilustra essa modalidade de romance policial:

[...] alguém conseguia fraudar todo o sistema de entrega, desde as notas até os registros, por exemplo, dando entrada a dez caminhões de areia quando eram descarregados somente nove ou nove e meio. O valor de um caminhão ou de um saco de cimento ia para o bolso de alguém. Mesmo na cara do crime, ninguém conseguia chegar no criminoso. (2007, p. 81)

O crescimento do mercado literário acarreta o aumento do número de autores que ocasionam a expansão do público, o qual, por sua vez, se diversifica e pede diferentes tramas e mistérios para se deliciar; temos, então, novos tipos de detetives, de cenários, de mortes, e uma nova função, além daquela de divertir, revitalizar, emocionar e aliviar tensões, tirar o leitor do limbo. Como verdadeiro produto, vende mais aquele que tem mais coisas a oferecer, então os novos romances policiais irão oferecer porções *light* de diferentes áreas do conhecimento, tais como medicina, procedimentos legais, passando por leis de irrigação, informações sobre movimentações bancárias, barcos a motor, usinas atômicas até a Bolsa de valores. “Dessa forma, a diversificação externa do romance policial está estreitamente ligada à terceira revolução tecnológica e às novas ansiedades que ajudou a produzir.” (MANDEL, 1988, p. 129)

Um dos últimos subgêneros a que se refere Mandel é o romance policial “verdade”, em que se narram conspirações, esquemas de lavagem de dinheiro, acobertações e tudo o mais que se passa por detrás dos panos na política.

[...] A polícia não confirma, porém há indícios de que o resultado das investigações desse caso possa ser usado para incriminar o vereador em processos a que ele já responde por formação de quadrilha, contrabando, lavagem de dinheiro e outros crimes. Uma fonte disse que o vereador comandava um grupo que se especializou em achacar grandes construtoras, vendendo proteção em troca de material para abastecer sua rede de armazéns e galpões espalhados na periferia. Alegadamente, o material desviado se destinava a obras sociais e pode ter saído do caixa dois de empreiteiras. Como as empresas envolvidas querem manter um *low profile* e ficar de fora do noticiário, o inquérito até agora não produziu provas suficientes para levar à conclusão do processo e eventual cassação do vereador. Há quem acredite que a chacina de ontem pode ajudar a levantar uma ponta do véu que encobre a atuação mafiosa de quadrilhas de fiscais em que o vereador é apenas a ponta mais visível. (SPINOLA, 2007, p. 235-236)

Essa transformação do romance policial afasta os leitores da sociedade no sentido de fazê-los enxergar nela suas falhas, defeitos, ou ainda, sua verdadeira face; é o que Mandel chama de função desintegrativa, enquanto antes o que reinava era a função integrativa, cujo foco era “persuadir os leitores a aceitar a legitimidade da sociedade burguesa” (1988, p. 195). Questionar e criticar a ideologia burguesa não significa rejeitá-la e subjugar-la de fato; por isso, os romances policiais desse período ainda mantém muitas características dos seus predecessores.

[...] a estrutura fundamental do romance policial permanece idêntica à medida que um herói individual se opõe a um grande criminoso, uma personificação do mal, ou alguma máquina anônima. Este confronto baseado num indivíduo é coerente com o sistema burguês: é simplesmente a máxima racionalização da rivalidade entre os detentores de bens no mercado. (MANDEL, 1988, p. 196)

Tal herói individual face a um vilão coletivo não é capaz de mudar a situação. Segundo Mandel, isso somente seria possível com uma revolta coletiva e organizada, com objetivos claros e firmes de suplantar o predomínio sócio-político atual e vontade suficiente para fazê-lo. O romance de Spinola também se encaixa nessa categoria de romance policial pela atualidade percebida em suas páginas, uma vez que os crimes que acontecem no romance são crimes vistos diariamente nos noticiários da televisão, e o modo como são narrados sugerem essa “verdade” de que fala Mandel. Além disso, as críticas mais cruéis do romance são veiculadas às máquinas do poder privado e público.

Concluindo, nas palavras do autor, “a evolução do romance policial reflete, na verdade, a evolução da ideologia burguesa, das relações sociais na sociedade burguesa, talvez até o próprio modo capitalista de produção.” (MANDEL, 1988, p. 211). E vai ainda mais longe, ao afirmar que a história do romance policial se mistura tanto com a história da sociedade burguesa porque essa sociedade burguesa é, em seu íntimo, em seu âmago, uma sociedade ambígua, contraditória e criminosa, uma vez que “gera o crime, tem origem no crime e conduz a ele” (MANDEL, 1988, p. 212).

Muniz Sodré, em seu estudo sobre o *best-seller*, reserva uma seção para tratar do romance policial. Segundo ele,

No romance policial o que está quase sempre em jogo é identificar e punir alguém que rompeu o ordenamento jurídico, ameaçando a ordem social. O relato vai, assim, por em cena uma personagem heróica (mito) que, munido de conhecimentos técnico-científicos, oferecerá soluções (ideológicas): identificação e prisão do culpado. (1985, p. 27)

O principal motivo de existir do romance policial é, para Sodré, a necessidade de aplacar as dúvidas humanas, “a angústia advinda da falta de um porquê”. (1985, p. 29). Os motivos do sucesso estariam relacionados à também intrínseca curiosidade humana, que vem sendo cada vez mais aguçada e mais acentuada.

Os elementos básicos do romance policial são, para Sodré, “ainda hoje vigorantes, do gênero: o enigma do crime, a estrutura psicológica do criminoso, e a inteligência do detetive” (1985, p. 34).

Nos romances atuais, aqueles que Mandel relaciona com o crime organizado, Sodré enfatiza que não se trata mais, apenas, de identificar o criminoso, mas também descrever e, por vezes, dismantelar um grupo ou uma organização criminosa – como é o caso do romance de Spinola.

Advogados criminalistas contratados pela firma estavam trabalhando no caso. E se houvesse alguma coisa maior, envolvendo alguém na cúpula da construtora pelo desvio de material, roubo ou algo assim, não estaria tudo aquilo incluído, diluído nos custos e convenientemente justificado mediante fórmulas clássicas de sobrevivência das organizações de grande porte num meio ambiente deteriorado? (SPINOLA, 2000, p. 158)

Como um “gancho” digno de folhetim, afirmamos, junto com Mandel, que é necessário “(...) manter a atenção, criar tensão, sustentar o ‘suspense’(...) uma sutil combinação entre o crível e o incrível, o sério e o despreocupado. Um mínimo desvio, e o equilíbrio é quebrado, a credibilidade perdida e o ‘suspense’ estragado”. (MANDEL, 1988, 142). O autor poderia estar definindo o que um romance folhetim

deve ser, ao invés de estar se referindo aos romances policias, tal a intersecção de características desses dois subgêneros.

### 1.3. Folhetim

Um estudo acerca do folhetim é necessário uma vez que o romance de Mário Prata é um típico produto desse gênero; o *Purgatório* foi, primeiramente, publicado em capítulos no jornal, e, depois, reunidos num único volume. Além dessas características externas, o livro também traz todas as características internas do folhetim tradicional, características estas que apresentaremos aqui.

O que os romances de folhetim e os romances policiais têm em comum é que “tanto uns quanto outros são maneiras de satisfazer uma necessidade fundamental do homem, que é o mergulho no mundo da fantasia através de histórias simuladas”, conforme afirma Antonio Candido no prefácio do livro de Marlyse Meyer (1996, p. 14).

Candido ainda afirma que é a capacidade de concatenação, segundo ele “a lei central da atividade romanesca pré-moderna” (apud MEYER, 1996, p. 15), a estrutura principal do folhetim pois, através das reviravoltas e complicações criadas, os leitores são capazes de se enxergar ali na história contada e, através desse sentimento de imersão e de catarse, dá-se a satisfação daquela necessidade intrínseca do ser humano de mergulhar no imaginário, na fantasia, na fábula.

[...] era preciso entreter, divertir, para conquistar e manter leitores de jornais, donde o recurso ao universo mítico, que vinha provando a sua eficácia junto ao público ao longo dos séculos. A palavra *entretenimento* é capital, pois define o público típico do *roman-feuilleton*, produzido em massa a partir de 1830 na França (embora o gênero já existisse na Inglaterra desde 1719, com a publicação do *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe). Esta forma de contar histórias respondia às necessidades do público urbano de amainar as agruras do dia-a-dia e projetar-se como herói de aventuras insólitas. (SODRÉ, 1985, p. 10)

O nascimento do folhetim e seu subsequente sucesso está umbilicalmente ligado à vida do jornal: “inventado pelo jornal, e para o jornal, o *feuilleton-roman*,

como era chamado a princípio, acabou sendo fator condicionante da vida do mesmo. Nasceu na França, na década de 1830 [...]” (MEYER, 1996, p. 30). Seu criador, segundo consta, foi Émile de Girardin, que a partir de uma aguçado senso de observação, notou o crescente interesse do público leitor por novelas e decidiu tornar o jornal mais acessível e atraente; a sessão do rodapé, na primeira página, tinha "uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento” (MEYER, 1996, p. 57). Apresentando tema amplamente variado, passando pelo drama, crítica e a diversão, “nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos [...] é o espaço onde se pode treinar a narrativa” (MEYER, 1996, p. 57-58), e que torna-se a forma de jovens autores se tornarem conhecidos; será nesse espaço que o folhetim vai encontrar seu lugar para se fixar e florescer, especialmente por sua capacidade de entreter, que Meyer chama “vocação recreativa” (1996, p.58). “Está criado”, diz a autora, “o mágico chamariz ‘continua no próximo número’” (1996, p.31.), que irá, em meados de 1837, entrar para o cotidiano e fazer parte da vida dos leitores, que vêm sempre carregados de grandes expectativas. Alguns ajustes devem ser realizados para que o folhetim atinja seu auge, tais como adicionar certas redundâncias para relembra o que já foi contado anteriormente ou esclarecer o leitor que não leu os últimos volumes. Como explica Meyer, “No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes” (1996, p.59).

Sua criação está conectada, portanto, além do jornal, ao público leitor e ao seu gosto, que vai acabar por moldar e definir as características dessa modalidade de ficção:

A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de outros cacoetes estilísticos. (MEYER, p.31, 1996)

No caso do Brasil, o que se pode notar é uma imitação do modelo francês no jornal, onde também se abre a seção do rodapé aos folhetins traduzidos a partir de 1839, com imediato sucesso de público e de vendas, o que dá margem para a

inserção de algumas das primeiras manifestações de ficção brasileira; o recém-nascido romance nacional não será, entretanto, eclipsado por essa “invasão maciça” (MEYER, p. 32, 1996) dos folhetins franceses traduzidos para o português, uma vez que ambos conseguirão “coexistir em regime de alternância”. (MEYER, p. 32, 1996).

Um dos maiores folhetinistas de todos os tempos, Alexandre Dumas, é que descobre, segundo Meyer, “o essencial da técnica do folhetim: mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo” (1996, p.60). A razão disso, segundo a autora, advém do fato de que Dumas era também um dramaturgo, salientando, assim, as estreitas relações entre o folhetim “folhetinesco” e o melodrama.

Meyer postula que o ano de 1838 foi aquele do “império do folhetim”, e a década de 1840 foi marcante na questão de se iniciar a considerar o folhetim como gênero de romance; na mesma época, há o surgimento de um novo significado para o termo folhetim, “[...] que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação de romance. Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume” (1996, p. 63).

A primeira fase do romance-folhetim, segundo a autora, compreende os anos de 1836 a 1850, cujos grandes nomes foram Alexandre Dumas e Eugène Sue, e contém as características já explicitadas anteriormente; entre 1851 e 1871, período em que, após o impedimento temporário das publicações o folhetim vai ressurgir nos moldes de Rocambole – personagem notório por sua fama e imortalidade, sinônimo de exagero e reviravolta – temos a segunda fase; a terceira, entre 1871 e 1914, é a época na qual nota-se um retorno à antiga fórmula com acréscimos, o que Meyer chama de folhetim “desgraça pouca é bobagem” (1996, p. 65). Apesar das ditas “fases”, o folhetim possui características comum a todas e unificantes de gênero, que o tornam uma

Fênix eternamente renascida, com similitudes estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo. Comum às três fases do folhetim, a habilidade da carpintaria, cada vez mais aperfeiçoada, chamariz sempre amado por seu público e deixando sempre transparecer – apesar de todas as suas ambigüidades, sua ideologia e as diferenças que não permitem falar do folhetim como um bloco homogêneo – a verdade daqueles que são, ao mesmo tempo, seus destinatários mais visados e os sujeitos da ação romanesca. (MEYER, 1996, p. 65)

A artéria vital do folhetim é o desejo de fundir o trivial e o não-trivial, o baixo e o alto, o sagrado e o profano, o cotidiano e o espetacular, mesclando conceitos tão díspares a fim de se criar um universo fantástico possível de se alcançar através da imaginação de quem o lê.

A respeito da história do folhetim, Meyer conta que após sua proibição, na França, em meados de 1850, que se dera em razão da grande propagação de idéias perigosas contra o governo, o gênero irá ressurgir, mas com ressalvas; foi exigido que “fosse esvaziado de qualquer conteúdo ‘social’” (1996, p. 87). Nesse período teremos, então, a gênese do romance capa e espada, cujo criador, segundo a autora, foi Paul Féval (1816-1887).

Em termos de contexto histórico, essa época tem como governante Napoleão III, na França, e é precisamente quando ocorrem as transformações sociais e econômicas que colocaram Paris no centro do mundo ocidental, cidade-luz, capital do século XIX:

Siderurgia e estradas de ferro trazem um boom financeiro e o encurtamento das distâncias. Indústrias têxteis e químicas. Formação de engenheiros. O culto da máquina. Exposição de 1855. Desenvolvimento da fotografia. Revolução comercial com os “grandes *magasins*”, o luxo ao alcance de todos [...] Majestade suprema: o dinheiro. (MEYER, 1996, pp. 88-89)

Todo esse desenvolvimento e evolução tem também seu lado negativo. Paris, segundo afirma a autora, ficou dividida entre aqueles que podiam acompanhar o ritmo frenético no qual a cidade estava penetrando e aqueles que ficaram à margem dos acontecimentos, ou seja, uma divisão socioeconômica muito simples: ricos de um lado, pobres do outro.

O Segundo Império traz consigo novos empreendimentos, cria uma nova classe social para atender às demandas trabalhistas e, assim, atrai para Paris quase o dobro de moradores instalados até então. Será nesse contexto, com tamanho aumento de público, que o folhetim de segunda fase retornará, triunfal, junto à chamada “*grande presse*”, ou imprensa de massa, também nascida da necessidade de se atender uma população cada vez maior: “Um público que é, ao mesmo tempo, causa e resultado”. (MEYER, 1996, p.91). Aquele jornal idealizado por Girardin, a baixo custo e larga produção, materializa-se agora, na década de 1830, com o jornal

de um tostão; há também, entretanto, uma divisão do jornal, tal qual a divisão social reinante, uma vez que as exigências do público condicionam a imprensa – há o jornal para o público burguês e o jornal para as camadas populares.

Houve também, nesse período, grande preocupação em relação ao ensino e à alfabetização das massas; e um povo que lê pode tornar-se perigoso – dependendo do que lê. Condenam-se, então, romances, novelas, contos e folhetins que despertem imaginação e fantasia, favorecendo aquelas obras que legitimem o governo e as relações sociais da época, que tragam algum ensinamento ou lição de moral. “Entre essas metamorfoses acontece uma ressurreição: contorna-se a lei que exigia o selo para publicação de ficção no jornal e vai-se trazer de volta o velho e querido romance-folhetim. Volta exuberante e renovado [...]”. (MEYER, 1996, p. 94)

É quando surgem algumas novidades, tais como os relatos romanceados da vida real, os ciclos ou séries que – intermináveis – configuravam-se como verdadeiras minas de ouro para seus autores, bem como o *Petit Journal*, dedicado às classes mais baixas, principalmente operários, que poderiam obter tal veículo de informação a um preço acessível. Seu idealizador e criador, Millaud, conjugou as exigências materiais e os interesses do público leitor de então; “Ele soube aliar uma novidade, o folhetim [...] a uma tradicional modalidade de informação popular, [...] o *fait divers*, ou seja, uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim [...]” (MEYER, 1996, p. 98). O grande nome folhetinesco dessa fase foi Visconde Ponson Du Terrail e seu imortal Rocambole.

O romance-folhetim da terceira fase é “revisto e ampliado” segundo Meyer, trazendo “aquelas tramas de sempre, com pano de fundo cotidiano”. (1996, p.213) O herói da primeira fase dá lugar à vítima, extinguindo-se aquele posicionamento contra as convenções e injustiças sociais e dando lugar a um sentimento de submissão e sofrimento em silêncio. Alguns velhos temas, como o da vítima e do sedutor, estão presentes novamente nas tramas dos folhetins da terceira fase, mas falta, porém, o que Meyer chama de “figura do Protetor único, a do Vilão único do velho melodrama”. (p. 232). Afasta-se desse clamor romântico, indignado e rancoroso da primeira fase e coloca-se a caminho do romance naturalista de Zola.

Um gênero de romance acima de tudo mal visto e vulgar, para muitos, é considerado por Meyer como um espelho da época em que existiu; “uma época que, não se sabe bem por quê, se chamou Belle Époque”. (1996, p. 234).

Meyer relaciona, também, o folhetim da terceira fase com o nascimento do entretenimento de massa mais rentável da atualidade, o qual, como é de conhecimento geral, tem suas raízes e sua gênese intimamente conectados com esse modo narrativo, qual seja, a telenovela:

Além das catadupas de lágrimas, que haverão de ser transpostas e enxugadas parcialmente com o tempo, o folhetim francês da terceira fase também é a grande matriz do pejorativo e indispensável recurso da grande narrativa de massa, tão inseparável da televisão como ele próprio o foi do jornal: o folhetinesco como categoria narrativa específica, que sabe também lançar mão do teatro não só nos *coups de théâtre* como no recorte das cenas e nos efeitos ditos dramáticos, na transposição narrada de um gestual expressionista de efeitos ampliados, adequado à representação na “telinha”, como o foi ao cinema mudo. O folhetinesco como estruturador e agenciador de uma história pensada para se estender no tempo, apresentada em picadinhos cotidianos a um espectador que, tal como foi o leitor/ouvinte do folhetim, é ao mesmo tempo destinatário e determinador dos rumos dessa história. Pois é prioritária a exigência de quem consome e paga: o caro leitor de ontem, o distinto público de hoje, sem esquecer os patrocinadores da novela. (1996, pp. 234-235)

Ainda sobre o folhetim da terceira fase, Meyer explica que:

Ainda que sejam todos atirados no mesmo saco, sob a mesma rubrica infamante, “folhetinesco”, o folhetim da terceira fase é vilipendiado, desprezado e mais deslegitimado ainda que seus predecessores. Confunde-se no imaginário crítico com suas diferentes e sempre pejorativas alcunhas: “romance dos crimes do amor”, “romance da vítima”. O romance da desgraça pouca é bobagem, em suma. Sua marca mais definitivamente infamante é a de “romance popular”, etiqueta à qual se vem paradoxal e ideologicamente acoplar outra: burguês. O romance popular é burguês porque é conservador, porque propõe modelos burgueses de aspiração de vida, porque é o responsável pela ruína do verdadeiro espírito popular, o do Povo, visto como abstrata e divinizada categoria. (1996, pp. 218-219)

No Brasil, a partir da década de 1840, é possível identificar uma intensa atividade em termos de publicações de ficção no jornal, como também um crescente interesse por parte dos espectadores por esse tipo de produto:

As declarações, reclames, o afã em preencher o famigerado rodapé indicam claramente a imprescindível necessidade do pasto ficcional para alimentar a curiosidade do leitor e recheiar o bolso dos donos de jornal, já que o negócio se estende à publicação em volume. (MEYER, 1996, p. 288)

A produção brasileira foi, basicamente, uma imitação dos modelos franceses, ou, pelo menos, uma série de tentativas de reprodução daqueles mistérios, aventuras e dramas. Explica Meyer:

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, o levasse ao livro. (1996, p. 303)

A autora busca fazer um apanhado geral da inserção do folhetim europeu no Brasil, e conclui que ele deixou “marcas indeléveis” (1996, p.313) tanto nos produtores quanto nos receptores da literatura nacional, uma vez que tais obras inflamaram o imaginário de tantos leitores na época em que foram publicados, e esses foram os responsáveis por transmitir às seguintes gerações a paixão por esse gênero, ou, no mínimo, boas memórias a respeito dele; tais leitores deram origem aos escritores e romancistas de agora.

O que se pode aventar sem dúvida alguma é que, na medida em que foi praticamente constante a publicação do romance-folhetim europeu na maioria dos jornais brasileiros, não há como não inferir – ainda que falte a necessária pesquisa – que ele não só foi lido e ouvido pelas classes mais altas como foi sendo consumido por camadas renovadas de leitores e ouvintes, os quais iam acompanhando as mudanças por que passava a sociedade brasileira. (MEYER, 1996, p. 382).

Não foi só no Brasil que o folhetim se instalou e agradou um imenso público, mas também em outros países da América Latina, como Colômbia, México e Argentina, países que são caracterizados e interligados, além da língua falada e posição geográfica, por exemplo, por seu histórico de abuso e exploração.

Não é de espantar portanto a fácil aclimatação nesses países, onde “a desgraça pouca é bobagem”, de um gênero romanesco que, além de cativar auditórios e leitores pelas engenhosas tramas, tematizava subcondições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal e mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção. (MEYER, 1996, p. 383)

Considerado por muitos como “pai” da telenovela atual, o folhetim sobrevive até os dias de hoje, como gênero por excelência do entretenimento. Meyer vai além e enxerga na telenovela uma tradução do folhetim, a evolução natural do gênero, sua adaptação atual; nela, “[...] reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilizada em tramas múltiplas [...]” (1996, p. 387). Os artifícios e a tecnologia são novos, mas os temas são velhos, assim como velhos são os esquemas para se atrair e amarrar o leitor.

O prazer da leitura do folhetim advém, além dos temas tratados que caem no gosto do público, também do seu formato, em partes, pedaços, fatias; a leitura “aos pouquinhos” abrasa o desejo, num prazer que é constantemente interrompido e alongado, uma espera dolorosa para se conhecer toda a história, acompanhada de uma tristeza profunda quando esta termina.

Essa narrativa do fragmento obtém sucesso e agrada o público por refletir a própria fragmentação do mundo, da realidade, da sociedade e da mentalidade dos leitores. Por isso o folhetim foi e é tão amado, tão querido e tão bem sucedido; a disposição entrecortada de suas tramas “mantém acesa a expectativa do leitor sem lhe permitir uma visão de conjunto” (MEYER, 1996, p.225).

Como conclusão, Meyer postula que o folhetim é um “Dado importante da história da cultura, ópio, fuga na fantasia, aventura de sonho contra a aventura do

cotidiano, educativo, prazeroso, vicariante, estupefaciente.” (1996, p.414). Em outro trecho, afirma que

Arrimado à sólida tradição do “era uma vez”, acoplado ao melodrama e, como ele, nascido de profundas convulsões sociais, o romance-folhetim, fatiado nos jornais, retomado em volumes, novamente seccionado em fascículos, encanta a Europa que o engendrou e a América Latina que o acolheu como se fora coisa sua. (p. 417)

Por fim, para Meyer o folhetim é considerado um “fenômeno poliédrico”, que não pode nem deve ser encarado a partir de apenas uma de suas faces, numa visão redutora; deve sim ser considerado em seu todo, na sua totalidade e em seus desdobramentos múltiplos.

#### **1.4. Adaptação, apropriação, paródia e intertextualidade.**

As fronteiras entre tais conceitos são de tal forma difíceis de definir que optamos por expor em seqüência as teorias que julgamos mais interessantes acerca desse assuntos, as quais auxiliam a análise dos romances estudados por esclarecem o procedimento utilizado pelos autores Spinola e Prata para a (re)criação e desenvolvimento de seus romances, além de serem todos enraizadamente pós-modernos e inseridos na denominada cultura de massa.

Como os títulos das obras deixam entrever, os autores aqui estudados se “apropriam” do clássico dantesco para adaptá-lo à realidade contemporânea. Adaptar, do latim *adaptare*, significa tornar apropriado, cabível no presente, e isso é feito a partir da reinserção de determinado material antigo na contemporaneidade. Apropriar, em sentido lato, significa apoderar-se de algo que não lhe pertence para torná-lo próprio, a partir da revisitação e transformação daquele material primeiro, original, adicionando a ele certa dose de si mesmo. O ato de parodiar cria para uma obra seu duplo, em sua maioria cômico, através do uso da ironia, sendo o seu produto uma obra que ao mesmo tempo rompe com a anterior e promove sua continuidade. Tais procedimentos, em literatura, juntamente com os procedimentos intertextuais que estabelecem diálogos infinitos entre os textos, são responsáveis

por fornecer uma sobrevida às obras em que se inspiram e por renovar as tradições literárias e oferecer bases para sua evolução – um paralelo com termos genéticos é bem vindo – que será marcada por retornos, rupturas e reatualizações, cujo pano de fundo é sempre uma forma de continuidade.

A partir de seus estudos sobre adaptação e apropriação, Julie Sanders (2006) defende a necessidade de teorizar a adaptação com fins de retirá-la daquela esfera onde é mal vista e denegrada, adicionando, porém, o conceito de apropriação. Durante todo seu estudo, Sanders procura desmistificar a visão que se tem de adaptação, de algo secundário encarado em termos de perda ou falta.

Linda Hutcheon também se preocupou com a questão, iniciando o prefácio de *A theory of adaptation* (2006) com a problematização a respeito da idéia que se tem de adaptações, que são geralmente menores, inferiores e secundárias em relação ao original, e certamente nunca equivalente em termos qualitativos. Ela coloca, então, a primeira lição que se deve ter em mente a esse respeito: ser “o segundo” não significa ser secundário, assim como ser “o primeiro” não implica originalidade ou autoridade.

Para a autora, adaptação é uma forma de repetição sem replicação; a mudança é inevitável, até mesmo necessária para a reinserção da história em um novo contexto sócio-político. Ou ainda, a adaptação, enquanto processo, pode ser um meio de recontar histórias familiares de forma nova.

Para Sanders, uma adaptação pode ser capaz de dar mais vida à obra em que se baseia, reconfigurando-a para que se encaixe no contexto atual de sua recepção; também utiliza conceitos de biologia e genética como um paralelo, uma forma de comparar o processo literário de adaptar e criar uma rede de adaptações.

Versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, travestimento, transposição, reavaliação, revisão, reescrita, eco. Estes são alguns vocábulos indicados por Sanders que foram gerados e utilizados por estudos e teorias acerca da adaptação; mas novos termos surgem com os estudos e reflexões acerca da adaptação e apropriação: preservação, absorção, reelaboração, citação, duplicação, recepção.

Uma das funções da adaptação, apontada por Hutcheon, é preservar histórias, impedindo que se percam no esquecimento, uma vez que é capaz de

conjugar repetição e mudança, familiaridade e novidade. Ao mesmo tempo em que mantém viva, ela reformula, e no processo ocorrem sempre perdas e ganhos; por isso é errôneo encarar a adaptação em termos de fidelidade e equivalência para com a obra anterior.

Resumindo, adaptação pode ser definida da seguinte forma:

- uma transposição reconhecida de um ou mais trabalhos
- um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate
- um vínculo intertextual prolongado com o trabalho adaptado (HUTCHEON, 2006, p.8, tradução nossa).

A adaptação também pode ser definida como um processo de apropriação no qual o adaptador toma posse de uma história alheia e a filtra, por assim dizer, através de sua sensibilidade e de seus interesses. “Desse modo, adaptadores são antes interpretadores e depois criadores” (HUTCHEON, 2006, p.18, tradução nossa) que se inserem no “processo de fazer do material adaptado algo próprio” (HUTCHEON, 2006, p. 20, tradução nossa).

Segundo já afirmava Aristóteles, com a teoria sobre a *mimesis*, imitar é um ato intrínseco à natureza do homem, uma das leis de sua existência. As intenções podem variar, desde uma atitude contestadora até uma homenagem respeitosa. “Qualquer que seja o motivo, da perspectiva de quem adapta, adaptação é um ato de apropriação ou resgate, e este é sempre um processo duplo de interpretar e então criar algo novo”. (HUTCHEON, 2006, p.20, tradução nossa).

Desse modo, a reescritura vai além da imitação a serve a propósitos mais amplos, nos quais os objetivos são incrementar, suplementar e expandir. Em termos científicos, podemos traçar um paralelo com as diferenças entre um clone e um produto de adaptação genética.

Torna-se evidente, portanto, a função da adaptação enquanto força renovadora e transformadora do cânone: “Adaptação surge tanto para requerer quanto para perpetuar a existência de um cânone, embora possa contribuir, por sua vez, para seu processo de reformulação e expansão” (SANDERS, 2006, p.8, tradução nossa). Tais operações realizadas dentro do cânone, reforçando-o ao mesmo tempo em que o subvertem, não indicam, porém, que apropriações

meramente aceitem ou citem seus precursores sem questionamento ou crítica. De fato, o estudo das apropriações em um contexto acadêmico foi, em parte, incentivado pela reconhecida habilidade da adaptação em responder ou responder a uma informação original a partir de uma posição política e cultural nova ou revisada, e pela capacidade das apropriações de trazer à tona lacunas, ausências e silêncios presentes nos textos canônicos aos quais elas se referem. (SANDERS, 2006, p. 98, tradução nossa)

Na mesma função de eternizar/reformular a tradição temos a paródia, intensamente utilizada no pós-modernismo, exatamente para dar conta daquela tensão entre o presente e o passado; trataremos, porém, especificamente da paródia mais adiante.

Adaptações são tentadoras, aguçam a curiosidade e, às vezes, torna-se impossível resistir à variação que elas trazem a algo conhecido. Assim, é de conhecimento geral que

Textos se alimentam uns dos outros e criam outros textos, e outros estudos críticos; literatura cria outra literatura. Parte do prazer puro da experiência de leitura deve ser a tensão entre o familiar e o novo, e o reconhecimento mútuo da similaridade e diferença, entre nós mesmos e entre os textos. O prazer existe, e persiste, então, no ato de ler adentro, ao redor, e adiante (e além). (SANDERS, 2006, p.14, tradução nossa)

Essa duplicidade de sentimentos que uma adaptação é capaz de provocar é comentada por Hutcheon, que afirma: “parte do duplo sentimento de prazer e frustração ao vivenciar uma adaptação é a familiaridade invocada pela repetição e pela memória” (2006, p. 21, tradução nossa). Essa afirmação pode ser reafirmada pelo exemplo a seguir, da obra de Spinola, no qual a personagem principal desabafa com seu interlocutor remoto:

O Engenheiro sorriu para a tela. Estranho sorriso virtual que o Trapezista nunca veria. Dessa vez ele cedeu sem maiores resistências ao impulso para continuar dedilhando e contando a história que o espírito de Dante Alighieri queria ouvir do outro lado do oceano em plena madrugada, talvez olhando de vez em quando pela janela para alguma ruína romana. E sua versão mundana do que aconteceu em uma certa noite de violência na Marginal do Tiete e nos dias seguintes circularia por cima de todas as correntes marinhas e ventos e nuvens e montanhas rochosas de dois continentes, transportada pelas ondas de novos e estranhos dialetos de comunicação. Maravilhoso mundo novo, e, ao mesmo tempo, tão cheio de anjos e demônios antigos. (SPINOLA, 2007, p. 211)

Hutcheon recorre a Darwin e sua teoria da evolução, segundo a qual a adaptação genética é um processo de tornar-se biologicamente adequado a um determinado ambiente, através da mutação; a partir disso, pode-se pensar em adaptação cultural e mutação narrativa, a fim de se ajustar determinada história a um novo contexto, de modo a fazê-la evoluir.

Histórias são recontadas de diferentes formas, com novos materiais e ambientes culturais; assim como genes, elas se adaptam a novos ambientes através da mutação – ou adaptação. E as mais adequadas vão além da sobrevivência; elas florescem. (2006, p.32, tradução nossa)

O paralelo biológico traçado por Hutcheon nos mostra que a adaptação é uma forma de as histórias evoluírem e se modificarem para se adequarem a novos tempos e lugares diferentes, e a idéia principal não seria a de seleção natural, mas sim de seleção cultural. É importante ressaltar que ao serem recontadas, ao serem adaptadas, as histórias mudam, mas permanecem reconhecíveis; há um movimento duplo de memória e mutação, no qual retorno não significa regresso.

Pós - modernamente, a adaptação pode ser considerada uma sub-seção da prática da intertextualidade, teorizada anteriormente por Julia Kristeva (1974), que a encara como o processo constante de invocar e re-trabalhar outros textos que contribui para a evolução da literatura, e é vista por Genette como “uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, (...) como a presença efetiva de um texto em outro.” (1997, p.4). A prática intertextual de recolocar e remanejar os textos antigos para que se encaixem no presente é uma das práticas centrais da pós-modernidade.

Tal prática pós-moderna pode ser vista como uma forma de inovar e renovar a tradição literária, uma vez que as idéias, temas, tramas e personagens são evocados e, de certa forma, traduzidos para o momento atual, num duplo processo de continuação e inovação, de colocação criativa. Para certa concepção pós-moderna, tudo já foi dito, não é mais possível que exista algo novo ou original a ser criado, tudo deve, portanto, ser redito e recriado. As recentes pesquisas sobre combinação genética e DNA oferecem formas positivas de se pensar a respeito da combinação entre influência e criatividade, tradição e recriação individual em termos literários.

É possível afirmar, portanto, que a adaptação apresenta uma dupla função, a de transformar a herança em elemento novo e veicular uma crítica pós-moderna, fundamentada na transgressão que realiza. Há um impulso contraditório, entre dependência e liberdade, que fundamenta e está implícito na grande maioria das adaptações e apropriações.

Vir 'depois' não deve ter, necessariamente, uma conotação negativa; pode significar a descoberta de novos ângulos ou meios de se alcançar a mesma coisa, novas perspectivas em relação a algo familiar, que, por sua vez, darão vez a infinitas novas possibilidades de se trabalhar com o material em questão. O modo de se produzir e receber textos torna-se, nessa perspectiva, infinitamente plural, outro conceito bastante explorado na pós-modernidade.

Outro ponto ressaltado por Hutcheon é a capacidade que uma adaptação pode ter de tornar público, de espalhar para a massa, uma obra que não seria tão facilmente acessível; são muitos os casos em que se adapta uma obra complexa para um determinado público, tornando o texto base mais legível e compreensível a esse público alvo, através do processo de aproximação e modernização. Adaptações podem encurtar a distância, temporal e cultural, entre a obra criada e o público contemporâneo. O que se opera nesse processo é uma reformulação da obra para que se encaixe na atualidade.

A adaptação, enquanto produto,

é uma repetição com diferença. Isso significa não somente que a mudança é inevitável, mas que também haverá múltiplas causas possíveis de mudança no processo de adaptação, realizadas por necessidades formais, pelo indivíduo que adapta, pelo público em particular e, agora, pelos contextos de criação e recepção. (HUTCHEON, 2006, p. 142, tradução nossa)

Sanders sublinha que seu estudo enfoca a adaptação enquanto processo de “reinterpretação de textos pré-estabelecidos em novos contextos genéricos”, o que freqüentemente implica na remodelagem das configurações – tanto culturais quanto temporais – do texto ‘original’ ou ‘fonte’, que podem envolver transmutações de gênero.

Adaptar implica fazer escolhas, que, por sua vez, podem ser regidas pelo contexto, história, convenções, cultura, política e gosto pessoal do artista. E contexto pode ser definido como um tempo e lugar específicos, uma determinada sociedade e cultura, bem como a influência da mídia – as propagandas e divulgação, ao lado do status dos autores – que irá influenciar de maneira direta a recepção da obra por parte do público espectador. Prata, por exemplo, é bastante conhecido, possui sucesso e carisma, além de um estilo próprio, um tom galhofeiro, que atrai, portanto, um determinado tipo de leitor, ou seja, aquele que busca uma leitura prazerosa, divertida, do tipo que Prata é mestre em realizar.

Toda adaptação, bem como todo intertexto, depende da sagacidade do leitor/espectador em perceber os vínculos estabelecidos com outro(s) texto(s); assim como um texto não existe se não é lido, um intertexto não se realiza plenamente se o receptor não faz as conexões necessárias. Quando realiza uma operação apropriativa ou adaptativa que é, em essência, intertextual, o autor conta com o conhecimento do leitor para o reconhecimento das alusões feitas a trabalhos anteriores para que seu propósito narrativo seja completamente alcançado.

A relação entre intertextos e o processo referencial se altera significativamente quando a apropriação se estende além da alusão fragmentada para uma revisão, uma reelaboração mais sustentada. (...) os textos citados ou retrabalhados precisam ser bem conhecidos. Eles precisam servir como parte de uma comunidade compartilhada de conhecimento, tanto para as inter-relações e jogo literário quanto para serem identificáveis e, assim, terem o requerido impacto em seus leitores. (SANDERS, 2006, p.97, tradução nossa)

Desse modo, muitos autores apelam para elementos que indiquem e explicitem a relação entre seu texto atual com um ou mais textos que foram criados antes dele, assim como o próprio título, nomes dos personagens ou acontecimentos relevantes e inconfundíveis; com os títulos e subtítulos de suas obras, por exemplo, Mário Prata e Noenio Spínola deixam mais que evidente a relação que pretendem estabelecer com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri; o título em si já indica uma relação estrutural, que é teorizado por Gérard Genette como paratexto. Sanders também trata desse assunto ao postular que:

Adaptação e apropriação são dependentes do cânone literário para o fornecimento de um *corpus* compartilhado de histórias, temas, personagens e idéias sobre o qual variações criativas possam ser realizadas. O espectador ou leitor deve estar apto a participar do jogo

de similaridade e diferença percebido entre o original, fonte ou inspiração para apreciar por completo a remodelagem ou reescrita assumida pelo texto adaptativo. (SANDERS, 2006, p.45, tradução nossa)

Além disso, o conhecimento do hipotexto, termo forjado por Genette para definir o que estamos chamando texto fonte ou base, “é crucial para a apreciação das reviravoltas do texto adaptativo” (SANDERS, 2006, p. 49, tradução nossa).

As adaptações e apropriações, bem como as paródias, trabalham com textos-fontes largamente conhecidos e reconhecíveis, que são e serão eternamente reescritos, reelaborados e reinseridos em novos contextos, para o deleite de novos públicos; Prata reinventa Dante, que, por sua vez, reescreveu Virgílio, ao narrar sua descida aos Infernos, como já havia feito o poeta latino com seu Enéias – não é por acaso que o autor florentino elege Virgílio seu guia no outro mundo. Tal exemplo ilustra o processo de retomada contínua e constante reelaboração de textos que tem na adaptação e na intertextualidade suas principais formas de operar, e que é responsável por manter uma rede de diálogos na literatura, criando o “mosaico de citações” ao qual Kristeva (1974) se refere; uma adaptação pode gerar um novo intertexto, uma nova adaptação, que por sua vez pode retrabalhar com outros textos, o que gera não uma linha contínua de relacionamento entre o texto adaptado e seu produto, mas sim um circuito interligado de tramas e influências elaborado a partir de prolongamentos e repetições aliados à rupturas e inovações.

Concluindo sua teorização sobre a adaptação, Hutcheon afirma que

Não é uma cópia, em nenhum modo de reprodução, mecânico ou qualquer outro. É repetição mas sem replicação, trazendo juntos o conforto do ritual e reconhecimento como o deleite da surpresa e novidade. *Como adaptação*, envolve duplamente memória e mudança, persistência e variação. (2006, p. 173, tradução nossa)

Não é do interesse da adaptação aniquilar seu texto fonte, muito pelo contrário; toda adaptação depende da vitalidade e sobrevivência do texto que lhe serviu de inspiração para que, primeiro, o leitor possa reconhecer que se trata de um processo de reescrita e sentir prazer com o duplo similaridade/diferença, e, segundo, para que seja possível que outros textos venham a beber da mesma fonte e propiciem a continuação do processo adaptativo e intertextual.

Uma adaptação não é vampira: ela não drena o sangue que mantém viva a fonte e a deixa morrendo ou morta, e nem é mais pálida que o

trabalho adaptado. Ela pode, pelo contrário, manter viva aquela obra anterior dando a ela uma sobrevida que ela nunca teria de outra forma. (HUTCHEON, 2006, p 176, tradução nossa).

Para Sanders, ainda, o elemento crucial que estrutura a adaptação e a apropriação literárias é a conexão estabelecida entre as memórias invocadas em nós pelos textos retrabalhados e o misto sentimento de expectativa e surpresa que eles são capazes de despertar.

Faz-se necessário, porém, estabelecer uma distinção entre adaptação e apropriação; apesar de ambas as práticas manterem entre si uma estreita inter-relação e interconexão, é fato que elas se diferenciam enquanto procedimentos criativos. Segundo Sanders, a adaptação assinala, sublinha e ressalta sua relação com um ou mais textos precedentes, enquanto a apropriação freqüentemente segue um caminho mais afastado do texto em que se inspira, assinalando e criando um novo produto em si; não está presente, nos textos apropriados, a explicitação da conexão com seu texto base, que pode ser facilmente verificada em textos adaptados. Por mais que as adaptações “infiéis” procurem se diferenciar da obra precedente inserindo elementos novos, o movimento é sempre de aproximação, enquanto que em textos apropriados o movimento será mais para o distanciamento e a criação de algo inteiramente novo; enquanto em adaptação observa-se reinterpretação e cruzamento genérico, em apropriação há todo um repensar, uma reestruturação total dos elementos do texto ‘original’, além de assumir, freqüentemente, uma postura crítica.

Sanders nos exorta a:

(...) ver a adaptação e a apropriação literárias de um ponto de vista mais positivo e vantajoso, vendo-as como criadoras de novas possibilidades culturais e estéticas que se mantêm ao lado dos textos que as inspiram, enriquecendo-os e não os roubando. (2006, p.41, tradução nossa).

Tal postura poderia estabelecer novos parâmetros de estudo e investigação dessas atividades, o que poderia criar novos métodos interpretativos e fornecer um campo melhor, mais fecundo, para a exploração dos processos adaptativos e apropriativos.

A definição de paródia proposta por Hutcheon, como não poderia deixar de ser, implica algumas considerações pós-modernas. De acordo com a sua

interpretação, na pós-modernidade há um sentimento geral de busca da novidade que se liga, paradoxalmente, ao retorno à tradição, implicando a questão da influência; o passado tornou-se problemático, e os autores buscavam novas maneiras de lidar com ele. Além disso, uma das principais preocupações pós-modernas diz respeito à recepção textual, pois o escritor deveria oferecer ao leitor um código que possibilitasse a compreensão da mensagem, a partir de um mesmo contexto e uma bagagem de conhecimento também relativamente compartilhada.

A paródia é, então, vista pela autora como forma de incorporar o passado com as ferramentas e as idéias do presente, mantendo certos temas e formas e ao mesmo tempo renovando-os, reciclando-os segundo as exigências do momento. Assim, o texto paródico torna-se bastante adequado ao pós-modernismo que, sem poder fugir da tradição, pretende criticá-la e modificá-la; a partir da ironia, a paródia vai operar uma inversão do texto tomado como modelo, acentuando as diferenças ao invés das semelhanças; tal retomada acaba por reforçar o antigo, sem deixar de apresentar uma contestação que cria algo novo, configurando-se como forma de reconciliação entre os autores do presente com os do passado. A paródia pode ser definida como um modo de entrar em acordo com os textos do passado (a angústia da influência de Bloom). “Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. Fazer refuncionar formas do passado, de acordo com as necessidades do presente”. (HUTCHEON, 1985, p.15)

Ao relacionar-se com o passado, imprimindo-lhe nova significação, muitas vezes irônica, a definição de paródia não pode se limitar à mera “imitação ridicularizadora” que figura nos dicionários, uma vez que os textos que servem de modelo não são apenas escarnecidos ou ridicularizados, mas são vistos como o “ideal” do qual o moderno, o produto “invertido”, se diferencia, se afasta. A paródia é tida como um método de “inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica”. (HUTCHEON, 1985, p. 32).

Sobre o conceito de paródia, Linda Hutcheon defende sua expansão em direção aos elementos pragmáticos de sua constituição; ela afirma que deve-se levar em conta a intenção do autor de parodiar uma obra, o reconhecimento dessa intenção pelo leitor e os elementos extra-textuais que envolvem a compreensão e a interpretação do processo paródico. Assim, a paródia não pode ser encarada

apenas em termos estruturais, pois inclui a participação de um emissor, um receptor, um código partilhado por ambos, um momento histórico e geográfico, e os textos envolvidos nessa cultura.

A intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e descodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos – nada disso deve ser ignorado. (1985, p.33)

A paródia exige do leitor um passeio através de seus conhecimentos e sua memória, uma competência que, se lhe faltar, irá comprometer a existência da paródia em si; o leitor torna-se, desse modo, o co-autor da obra.

O costume antigo de citar os clássicos tinha o objetivo de demonstrar apreço e consideração pelos mesmos, prestando uma homenagem ao mesmo tempo que garantia certa estima e prestígio para a obra nova, por imitar um modelo já bem conceituado como autoridade; tal imitação, que fazia parte do ofício da escrita, foi reprimida durante a fase romântica ou pós-iluminista que pregava a necessidade de algo mais como gênio, criatividade, originalidade. Acreditamos que essa tomada de posição contra a retomada de obras anteriores refletisse o pensamento capitalista em ascensão, que trouxe consigo os sentimentos de posse, roubo e plágio, e também fez dos produtos artísticos mercadorias a serem comercializadas; desse novo sentimento geral advém o fato de se considerar qualquer paródia algo parasitário, intruso, que furta elementos de uma obra anterior para obter sucesso.

De qualquer forma, a imitação clássica dependia do reconhecimento do leitor para que tivesse validade, num sentido de continuidade da tradição, de propagação da “memória erudita”, ao mesmo tempo que inseria novas possibilidades de utilização das formas tradicionais convencionais. Tanto para autores, como para leitores, o passado representava um conhecimento implícito e comum. Hoje em dia, faz-se necessário analisar quem detem o poder: o autor, que busca um leitor “sofisticado”, erudito, ou o leitor, que pode ou não ignorar e compreender a intenção do parodista? Se o desejado é uma reação de reconhecimento e interpretação da paródia, o produtor do texto deve então guiar a compreensão do leitor; os elementos utilizados pelo autor devem ser manipulados para que se obtenha a reação esperada do leitor; trata-se, portanto, de uma utilização pragmática dos sinais. A

presença do autor, de seu “poder e autoridade” são demonstrados a partir da manipulação do leitor, que pode ser aberta ou disfarçada.

Ao examinar a raiz etmológica da palavra “paródia”, temos o substantivo grego *parodia*, no qual “para” significa “contra”, “oposição” e “odos” significa “canto”; ou seja, uma oposição entre cantos, textos. A paródia configura-se então um contraste entre textos, utilizando muitas vezes a ironia como “estratégia” que permitirá ao leitor perceber e avaliar a paródia realizada. Porém, “para” também pode significar, em grego, “ao longo de”; isso indica, ao invés de uma contradição, uma aceitação, um “acordo” entre as formas imitadas e as que surgiram da imitação. “Ao imitar, mesmo com a diferença crítica, a paródia reforça” (HUTCHEON, 1985, p. 39).

Esse novo sentido altera e alarga o conceito de paródia para além da simples imitação com objetivo ridicularizador; é certo que existe esse tipo de paródia, mas existe também outra, a que imita o modelo compactuando com ele, apesar de alterá-la. É importante ter em mente a noção de “repetição com diferença”. A ironia vai assinalar também a distância crítica tomada a partir da obra nova, diferenciada, em relação ao modelo que imitou; essa ironia pode ser bem humorada, depreciativa, pode fazer uma crítica construtiva ou destrutiva; porém, a razão de se utilizar da ironia não deriva somente do humor, mas sim de uma intenção do autor em relação ao leitor, com o objetivo de fornecer-lhe ferramentas para detectar, no “vai-e-vem” intertextual, os momentos de cumplicidade e os de distanciamento.

As formas paródicas contemporâneas apresentam, portanto, uma relação peculiar com as formas pré-estabelecidas, que não são criticadas mas reutilizadas, a partir da necessidade dos autores, encaixando-se nos seus desejos e aspirações; “Não se trata de uma imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p.19). A intenção não é reviver o passado, mas redecorar o anterior nos moldes atuais; o movimento não é de cópia, mas de recontextualização e reelaboração.

Para a autora, a idéia fundamental que se deve manter em mente é esta, a de que a paródia mantém uma relação de diferenciação com o modelo utilizado; citando Genette, ela afirma que “a paródia é transformadora no seu relacionamento

com outros textos” (GENETTE apud HUTCHEON, 1985, p.55). Mas, ao mesmo tempo em que modifica o texto base, a paródia o mantém, através do contraste paradoxal que realiza entre o modificar e o continuar; há uma espécie de intersecção de forças na paródia, uma conservadora e outra revolucionária, que a torna dividida entre o transgredir e o conservar. A paródia é (...) repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. (HUTCHEON, 1985, p.17)

A autora explica, também, que a paródia pode ser utilizada para auxiliar o julgamento da sociedade através da ironia. Hutcheon acredita, ou melhor, prefere definir a paródia como irônica ao invés de cômica, como tornou-se comum; a ironia é usada de forma estratégica para julgar, e não somente para marcar o contraste entre o que se diz e o que se quer dizer. A interpretação da ironia, porém, implica uma análise para além do texto codificado, indo em direção à descodificação da intenção do autor.

“A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico. (...) é um ‘virar-se para dentro’, a fim de refletir sobre sua própria constituição”. (HUTCHEON, 1985, p.13) “É uma forma de reciclagem artística” (RABINOWITZ apud HUTCHEON, 1985, p. 27).

Hutcheon afirma que a paródia tem o que se convencionou chamar de função ideológica, pois a partir do retrato que faz das convenções do passado convida o leitor a refletir sobre estas mesmas convenções no presente. A partir disso, a paródia ultrapassaria os limites literários do texto ao induzir os leitores a relacionarem passado e presente, tornando-se um espaço de relações entre o social e o moral.

Faz-se difícil uma teorização completa e absoluta da paródia por sua natureza múltipla; seu conceito pode ser alargado até a inclusão do termo “refuncionalização”, mas seu alcance é restrito, enquanto seu “modelo” é sempre outra obra, ou ainda, outro discurso.

Hutcheon vê a paródia como parte de um mesmo relacionamento da arte com a arte, a partir da possibilidade de reafirmar e “inscrever a continuidade, permitindo embora distância crítica.” (1985, p. 32); a paródia é capaz de manter certos temas e formas, mas também pode renovar, recriar e transformar, sendo uma das contestações da intertextualidade pós-moderna a idéia de fechamento e sentido

único do texto; a paródia aponta, sobretudo para a noção de abertura do texto, que irá, contraditoriamente, fornecer e atacar o contexto. (HUTCHEON, 1991, p.166)

Na noção do literário como globalidade estão presentes a de “comunidade” e a de “continuidade”, sendo esta entendida como um processo que alterna memória e esquecimento. Vigora também aí, de forma subjacente, a perda do conceito de propriedade privada, pois nesse grande conjunto tudo se torna propriedade de todos, patrimônio comum a que os escritores recorrem consciente ou inconscientemente. A tradição se faz por um efeito de memória. (CARVALHAL, 2006)

O vocábulo “intertextualidade” liga-se diretamente, em todas as suas acepções, principalmente aos termos bakhtinianos de multidiscursividade, pluridiscursividade, dialogismo e polifonia e foi empregado por Julia Kristeva para indicar o processo do literário no qual “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (1974, p. 64)”. O processo intertextual, na visão estruturalista de Kristeva que, por sua vez, partia dos estudos de Bakhtin, não é mais visto como derivado e sim como fonte, da qual todo e qualquer texto deriva; um dos níveis intertextuais refere-se à inserção do texto na história da literatura, vista pela autora como uma leitura constantemente renovada dos textos, que se combinam ou se transformam, sempre em diálogo entre si. Além de Bakhtin, Kristeva se baseia nos estudos de Saussure dos signos e do anagrama para sistematizar sua definição de intertextualidade, que leva em consideração o *intertexto*, tido como o texto (ou textos) que influenciará ou modelará os novos textos, que sustentarão uma relação interdependente entre si. “O que era antes entendido numa relação individual (intersubjetiva) passa a ser coletivizado, ou seja, as relações são estabelecidas no conjunto dos textos.” (CARVALHAL, 2006).

Assim o texto é encarado como conjunto de vozes, interpenetrado de discursos alheios e constituído do entrelaçamento de outras palavras que não somente as próprias. O termo *dialogismo* é concebido por Bakhtin como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso, o que nos remete a sua dimensão intertextual, já que o enunciado só faz sentido quando integra em seu discurso os discursos anteriores. O autor afirma que em todo discurso existem várias vozes que se combinam e que são assimiladas, possibilitando a interação entre autores do presente e passado, de diversas culturas. A pluralidade de pontos de vista que convivem em contínuo conflito será expressa pela linguagem, como manifestação humana que transcende os limites do tempo. Bakhtin considera

também o tipo de dialogismo não-intencional, pois a rede polifônica que nos circunda acaba por penetrar no nosso inconsciente e na nossa própria formação como indivíduos, agindo sobre nossas idéias e nossa forma de ver o mundo. Quando nos deparamos com um texto, nosso “eu” já é, por si só, múltiplo, plural, constituído pela conjugação de outros textos e discursos.

A diferença crucial entre a teoria de Bakhtin e a de Kristeva diz respeito ao campo de onde se observa o diálogo: o autor afirma que existe relação dialógica tanto entre textos escritos quanto orais; a autora nega essa dimensão oral, evidenciando a literatura como único espaço de diálogo intertextual.

Outro autor que também trabalhou com a conceituação de intertextualidade é Gerard Genette, que individua cinco tipos de relações textuais; dentre elas, a intertextualidade e a hipertextualidade. A primeira é definida a partir da proposta de Kristeva, de maneira mais restritiva, “como uma relação de co-presença entre dois ou mais textos (...), como a presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 1997, p. 4). Tal presença pode ser explícita ou não, tendo-se então a citação, o plágio e a alusão. A segunda é definida como a ligação entre um texto “B”, chamado pelo autor de *hipertexto*, e um texto “A”, anterior a ele, nomeado *hipotexto*. A partir dessa teoria, os romances de Spínola e Prata configuram-se como hipertextos do clássico dantesco, seu hipotexto. Essa ligação não é necessariamente explícita e pode tomar forma de imitação ou de transformação: os objetos são iguais e a história é diferente ou, os objetos são diferentes, mas a história é igual. Nos exemplos citados, os autores revivem alguns elementos da obra de Dante, como personagens e temas, mas os inserem num espaço e época totalmente diversos:

Gemma coloca uma *pizza* no *freezer*.

– Vai, desembucha. Hoje, por exemplo, agora de noite, aonde você vai? Por que não me convida?

Agora meiga:

– Dante, sou sua mulher, sua companheira. De uns dias pra cá, ou fica trancado no escritório ou sobe para a casa do Virgílio. Me fala, numa boa.

– Está tudo normal.

Dante levou um tapa de esquerda. Um saque, um *ace*.

– Parece que você só entende essa linguagem. Às vezes, penso que você é doente mental, que gosta de apanhar. Onde é que eu enfiar esse monte de sacos?

Dante pensou em responder onde ela deveria enfiar os sacos, mas preferiu ficar quieto. (PRATA, 2007,p. 40)

A intertextualidade é vista como um dos pilares da estética pós-modernista, uma vez que relativiza e subverte a tradição literária, transformando-a em um macrotexto, do qual novos textos serão produzidos e ao qual novos textos serão adicionados, num fluxo constante de reescrita, renovação, influências e transformações. Pós-modernamente, a intertextualidade substitui o relacionamento entre autor-texto pelo leitor-texto, uma vez que uma obra literária não pode mais ser considerada original, sendo constituída de discursos anteriores, uma parte daquele “macrotexto” a que estamos submetidos, e é assim que obtém importância e sentido para o leitor.

Se a influência parecia deixar passivo o receptor, minimizando sua importância e privilegiando a noção de originalidade, a compreensão da intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo e dá ênfase à natureza criativa do processo de produção textual. Nessa perspectiva, o dado absorvido por um texto é considerado “um formante intertextual”, entendido numa relação de “performance” produtora e “competência” receptora do sujeito, seja ele individual ou coletivo.(CARVALHAL, 2006)

O sujeito-autor encontra-se cada vez mais diluído, sua figura vai desaparecendo por detrás das figuras de outros tantos autores que o precederam. As obras, apesar de inseridas num sistema coletivo de comunicação entre si, apresentam algo de novo, que as diferencia das demais; intertextualidade, apropriações, paródias, enfim, são largamente utilizadas sim, mas a partir de um outro ponto de vista, com outra interpretação, que faz da obra uma peça genuína e original no quebra-cabeças da cultura literária em geral, apesar de tratar, por exemplo, do mesmo tema, ou utilizar novamente as figuras de outra obra.

Um dos níveis da intertextualidade refere-se à inserção do texto na história da literatura; apesar das diferenças explícitas percebidas, podemos encontrar traços que permanecem através delas, ou ainda, que aproximam estilos e épocas distintas. Alguns textos estabelecem diálogo com outros do passado a partir da retomada de questões ou sentimentos, tais como o nacionalismo ou a religião; mesmo que inseridos em épocas e estilos diferentes, estes textos apresentam semelhanças (e diferenças) acerca do mesmo tema. Nesse contexto, a convenção ou o cânone tornam-se importantes como elementos que norteiam as leituras, que dão base para a interpretação, que “asseguram a comunicabilidade, o trânsito do literário. (...)

Assim é possível entender como a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores.” (CARVALHAL, 2006).

A tradição textual é, portanto, continuamente renovada, assim como o público leitor. Os objetos são os mesmos, o que muda é a maneira de contá-los. Não se pode dizer que o original, o modelo, é melhor que a “cópia”. Quando se toma um modelo e se recria algo baseado nele, o resultado será, simultaneamente, um produto diverso e igual. Um texto não está concluído e fechado em si mesmo; faz-se necessário um leitor para decodificá-lo e interpretá-lo, dando-lhe um significado. Um texto, portanto, é um “pedaço”, um momento, um recorte dentro da chamada “semiose cultural”.

É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas. (CARVALHAL, 2006)

As obras de Prata e Spinola mantêm paralelos intertextuais com a obra de Dante, uma vez que se apossam de seus personagens, situações, convenções e temas, afinal, eles a subvertem, renovam, remodelam, reinserindo-a no contexto atual; “apropriam-se dela” através da adaptação. São, do mesmo modo, paródias do clássico pela diferença crítica e irônica que estabelecem. Dante, o poeta secular, torna-se Dante Alberto na obra de Prata, um gerente bancário que apanha da mulher; e, em Spinola, ele é invocado pelo Trapezista, interlocutor virtual do Engenheiro numa sala de *chat* da internet.

O procedimento intertextual paródico, utilizado por ambos os autores, é uma das características da pós-modernidade, que implica na problematização do conhecimento que se tem do passado. Os autores estudados não fazem uso dessa problematização, não colocam em questão a “autoridade” de Dante enquanto poeta clássico, mas sim criam situações, por vezes inusitadas, e invocam a imagem do poeta; é como se os autores tivessem se perguntado “o que Dante faria hoje?” para construírem a narrativa.

## **CAPÍTULO 2: *Dante Alighieri visita a comédia paulistana***

Noênio Spinola divide sua carreira entre escritor e jornalista; dentro desta última, já foi editor-chefe e correspondente do *Jornal do Brasil* e do *Estado de São Paulo*. Enquanto escritor, publicou o romance *Caras Pintadas*, *O futuro do futuro* e *Mariana Adeus*, este último uma coletânea de contos cujo cenário é a cidade de São Paulo. Em 1999, foi condecorado pela Academia Brasileira de Letras com a medalha Machado de Assis.

Para realizar nossa interpretação do romance de Spinola, gostaríamos, antes, de ressaltar dois aspectos fundamentais do processo narrativo teorizados por Umberto Eco (1994). Um deles é o que ele chama respiração, também denominado ritmo, que se constrói a partir da duração dos eventos, das quebras e rupturas, bem como das acelerações e reduções de velocidade do fôlego, da escrita. O ritmo varia de um romance a outro, e deve ser percebido e respeitado pelo leitor a fim de desfrutar plenamente da obra que tem em mãos.

Disso advém a arte do fazer esperar. Numa narrativa não se pode ir direto ao ponto, alcançar o clímax sem qualquer atraso ou complicação; na verdade, isso pode ser feito, mas não surtirá efeito na percepção do leitor. Desse modo, criam-se situações que fazem o leitor divagar pelo texto, como num bosque, penetrando lentamente entre as árvores, ao mesmo tempo em que se prepara para o ponto alto da narrativa.

O outro aspecto que gostaríamos de frisar é a diferença, estabelecida por Eco, entre fábula e enredo. A fábula pode ser relativamente simples mas, se contada com determinado enredo, pode-se criar uma história fascinante; ou, pelo contrário, pode ocorrer de a fábula ser profundamente instigante mas, contada com um enredo pobre, tornar-se desinteressante.

Isso dito, vamos nos ocupar do romance de Spinola.

Na fábula, a história propriamente dita, temos, resumidamente, um homem de cerca de 45, 50 anos de idade (o que o coloca na metade do caminho de sua vida, como a personagem do poema clássico) que se envolve em esquemas suburbanos e fica bem próximo, mais do que gostaria, da violência da periferia; o

Engenheiro-chefe de uma das maiores obras da Marginal do Tietê é arrastado para o submundo a partir da chegada do pedreiro Arcanjo à obra que ele chefia, numa manhã nublada e cinzenta, acompanhado de toda a família pedindo emprego; apesar de todos os motivos contrários, o Engenheiro resolve contratá-lo depois que ele arrisca a vida subindo em um guindaste para desfraldar a bandeira do Corinthians, seu time do coração. O Engenheiro se envolve, então, com o Pastor, sem saber muito bem o porquê, tentando fazer dele um aliado contra o esquema de desvio de materiais que, por mais que ele saiba que existe, não consegue chegar à fonte; além disso, o Engenheiro vê seu destino conectado ao do pedreiro, depois que motoqueiros encapuzados o imobilizaram, mataram um dos seguranças da obra e levaram o dinheiro que se destinava ao pagamento dos funcionários; o principal suspeito é Arcanjo, pois encontram um mapa da obra entre as suas ferramentas. Até aqui há, portanto, na obra, dois crimes: um explícito assalto à mão armada organizado com ajuda de alguém de dentro da empresa, e um camuflado esquema de desvio de materiais que beneficia quem o controla. A complicação na vida do Engenheiro se dá exatamente quando Arcanjo é levado da obra algemado dentro de um camburão e recai sobre os seus ombros todo o peso da culpa e do remorso, pois ele sabe que o pedreiro é inocente e não pode fazer nada. É então que ele busca uma saída fácil e vulgar na *internet*, recorrendo a uma sala de bate-papo para aliviar a consciência pesada, e lá conhece o/a Trapezista, interlocutor remoto que o incita a contar sua história e o auxilia nesse caminho tortuoso em que penetrara.

Depois das visitas da mulher do pedreiro, Maria Arcanjo, e da filha mais velha do casal – que desperta nele sentimentos há muito adormecidos –, o Engenheiro começa uma investigação particular para descobrir os verdadeiros culpados pelos crimes da obra; estes, porém, não querem ser descobertos e irão expulsar de seu caminho qualquer um que tente fazê-lo. Nesse ponto da história podemos dizer que o Engenheiro penetra, de fato, no inferno, por sofrer um atentado em plena Avenida Marginal do rio Tietê depois de atender um chamado de emergência na obra – uma quase inundação causada pelas chuvas. Ele correu um alto risco de morte para chegar à obra de helicóptero e descobrir que sua presença ali não era extremamente necessária, o que inicia uma suspeita sobre o Administrador da obra. Depois que ele deixa o canteiro, pressentindo algum perigo iminente, tendo uma prova da inocência de Arcanjo nas mãos, ele é perseguido por motoqueiros armados, refugiando-se em um motel da Avenida Marginal, local que,

não por acaso, tinha como símbolo um diabo com chifres e tridente. Após essa noite de terror, o Engenheiro tira Arcanjo da prisão comprovando que o mapa do assalto não havia sido desenhado pelo pedreiro, uma vez que ele não tinha acesso ao tipo de papel em questão. Como agradecimento, a filha mais velha de Arcanjo volta a visitá-lo e o convida para uma feijoada que vai se realizar em sua casa, no bairro de Capão Redondo. Lá, o Engenheiro entende o que motivou Arcanjo a pedir emprego em sua obra, toma conhecimento de como um vereador havia montado um barracão com mercadorias roubadas para serem revendidas a um preço reduzido; descobre também como Arcanjo, o Pastor, tentou lutar contra essa criminalidade, pregando contra a fornicção e a conivência e, finalmente, ele quase presencia o modo brutal como o Pastor acabou silenciado: depois da feijoada, todos foram ao Pacaembu torcer pelo timão, exceto seu filho, sua esposa e sua tia, que foram brutalmente assassinados em uma chacina que servia como aviso, como reiteração da lei do submundo: “se nós fala, nós morre”.

Depois de todo o envolvimento do Engenheiro nesses acontecimentos, a cúpula da empresa solicita uma reunião de emergência com ele na qual fica bastante clara a desaprovação dos dirigentes em relação às atitudes do Engenheiro, e a decisão de enviá-lo para um congresso a se realizar na Califórnia, nos Estados Unidos; queriam tirá-lo de cena e ele não poderia negar ou se revoltar. Lá, ele recebe uma carta da filha mais velha de Arcanjo, e no seu retorno ele parte a seu encontro.

Grande parte desses eventos são contados ao leitor através dos diálogos virtuais entre Engenheiro e Trapezista, que são entremeados de referências externas, comentários irônicos e paralelos intertextuais, além de não serem contados de forma linear, uma vez que o narrador utiliza saltos temporais, antecipações narrativas; é necessário, portanto, que apresentemos agora como se constrói o enredo.

Tanto o título do livro quanto a epígrafe escolhida pelo narrador, os versos iniciais do poema dantesco: "Nel mezzo del camin di nostra vita/mi ritrovai per uma selva oscura/ ché la diritta via era smarrita./ Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ esta selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinova la paura!" (2001, p.31) – são indicativos explícitos da relação intertextual que o autor estabelece com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri. O primeiro capítulo intitula-se “Selva Selvagem” e nele podemos observar, primeiramente, o delineamento dessa selva e a posterior

imersão da personagem em seu turbilhão. São interessantes os ecos intertextuais, como a referência a Cérbero, bem como o início da representação da cidade de São Paulo como inferno pós-moderno:

Durante muito tempo o Engenheiro-Chefe de um imenso empreendimento imobiliário em construção às margens do rio Tietê rolou de um lado para outro numa cama de hotel, torturado pela insônia. Não muito longe dali um cão gania desesperadamente. A julgar pelo tom cavernoso dos latidos, devia ser um animal de grande porte, um fila brasileiro, um mastiff talvez. O Engenheiro tinha se mudado para o flat no vigésimo andar de um apart-hotel nas imediações do Centro Velho da cidade enquanto durasse a obra. Não foi uma troca justa. Foi a barganha possível entre a paz e o silêncio onde que ele desfrutava em sua mansão suburbana, cravada num braço da Mata Atlântica, e o massacre diário do tráfego nas rodovias e avenidas de acesso ao local da construção, cruzando florestas de outdoors e cheiros mortos ao longo das águas dos rios. (SPINOLA, 2000, p. 9)

Acreditamos que esse trecho ilustra de forma satisfatória o tom da narrativa, que já se inicia, como pudemos notar, com referências à cidade, à Dante, e com antecipações narrativas; deixemos, porém, as antecipações para o enredo. Voltando à fábula, já se instaura de imediato um mal-estar: a personagem está sofrendo de insônia, está sendo atormentado pelos latidos e ganidos de um cão numa noite chuvosa na cidade de São Paulo. O que se segue é, para nós, aquilo que Eco chama “esticadela” (1994, p. 62), que não se relaciona à quantidade de palavras utilizadas, mas sim em relação ao ritmo, ao fôlego, ao tempo de leitura; o Engenheiro, “Tentando de qualquer maneira dormir e ignorar os motivos reais da insônia que borboleteavam no subconsciente” (p. 10) – aqui temos mais um exemplo de antecipação narrativa –, vai realizar um passeio mental pela capital paulistana, controlando a mente do mesmo modo como se pilota um *videogame*, a fim de chegar à exaustão e, finalmente, pegar no sono. Seu passeio incluem pontos turísticos da cidade, como a Pinacoteca do Estado, o Pátio do Colégio, o Solar da Marquesa de Santos, além de comentários e digressões que se voltam tanto sobre esses mesmos lugares quanto a outras situações criadas pela mente insone da personagem, tais como a lenda de Bartira, um ritual antropofágico, uma noite de amor entre o Imperador e a Marquesa, ou ainda a chegada dos jesuítas à nossa terra.

Tudo isso nos é contado por um narrador onisciente, que se encontra dentro da cabeça da personagem, cuja voz, por vezes, se mistura à sua, representando seus pensamentos e divagações, suas tentativas frustradas de cansar a mente e levá-la ao sono.

São apresentados ao leitor, nesse capítulo, os crimes ocorridos na obra e o pedreiro Arcanjo, através de um *flashback*:

Se quisesse torturar um pouco mais a memória, poderia recapitular outras tantas tardes de agonia, como quanto motoboys encapuzados invadiram a obra e esvaziaram o caixa, levando o dinheiro da folha de pagamento da quinzena, e ele terminou preso no escritório central, amordaçado e manietado com fita colante. Ou a manhã em que viu pela primeira vez o rosto anguloso e a figura ascética, alta, magra, quase esquelética de um pedreiro chamado Arcanjo. Ou a tarde em que viu a mesma figura desaparecer empurrada para dentro de um camburão, com os olhos esbugalhados e fixos nele, suplicando em silêncio por um socorro que ele não poderia dar (p.21).

Até aqui, o autor utilizou-se do artifício da demora, de que fala Eco, o alongamento do tempo para resultar numa sensação de maior catarse quando se atinge o ponto alto; ainda através do *flashback*, o narrador dá outro salto narrativo ao mencionar Arcanjo e contar como ele conseguiu o emprego na obra. “Meu nome é Arcanjo. Sou o melhor estucador do Capão Redondo. (...). Subo em qualquer andaime que o senhor mandar”. Fez uma pausa e apontou para a família. “Se o senhor não me contratar, vou à falência com aquele povo ali...” (p. 22).

Depois desse passeio ao futuro da narrativa, o narrador nos arrasta de volta à insônia do Engenheiro que tenta apagar da mente a imagem daquela família que entrou na sua vida numa manhã aparentemente igual às outras.

Ele parte, então, para a tentativa de abafar os sons de forma concreta, afirmando sua essência de Engenheiro que utiliza soluções concretas para seus problemas concretos. Valendo-se de travesseiros e cobertas, ele quase se sufoca na tentativa de isolar os ouvidos dos ganidos do cão, o que não adianta, pois, como o leitor já começou a perceber, o problema que não o deixa dormir é interno. O narrador nos leva, então, a um outro passeio por outros níveis do subconsciente do Engenheiro, que ele tenta suprimir debaixo dos travesseiros na tentativa desesperada de cair no sono.

Nesse momento surge mais um personagem, o Arquiteto, que, como pensa o Engenheiro, devia estar dormindo no quarto ao lado sem maiores problemas. “O Engenheiro invejou e quase xingou o Arquiteto e a mãe dele, dona Rosa da Fonseca, uma prima carnal” (p.28).

Há, no final do capítulo, a expressão de um desejo um tanto suicida do Engenheiro, que abre as janelas do seu quarto e é tentado a se render ao inferno que clama lá embaixo. O início do capítulo seguinte, intitulado “Universo virtual”, explica que tal tentação suicida não passou de um momento, um lapso, e o Engenheiro já tomava rapidamente de volta as rédeas de seus desejos e impulsos.

O Engenheiro recobra o domínio de si e se assusta perante a possibilidade de se jogar de lá de cima; acendeu um dos seus melhores charutos cubanos, tragou a fumaça afastando o sentimento de culpa pela autodestruição dos pulmões, tossiu e olhou com indiferença para a tela do computador que esqueceu ligado na pequena escrivaninha num canto do quarto. Precisava sugar a fumaça pesada do Churchill para dentro do pulmão como nunca tinha feito antes. Tossiu de novo. Era um tanto cômico querer se suicidar com um charuto. Pensou em reabrir a janela e terminou recuando e andando até à escrivaninha, onde ficou de pé, olhando para o que tinha na frente. (p. 33)

Dessa citação depreendemos os desejos suicidas da personagem, que, por analogia, se conectam com o “estar perdido em meio à selva escura”; quando ele se encontra sem alternativas e sente como se fosse sufocar ou ser engolido por velhos fantasmas; o computador e suas conexões anônimas se configuram como um bote salva-vidas, uma mão estendida oferecendo ajuda.

Antes, as sombras da noite queriam devorar sua retina e as águas mortas do rio convidavam sua alma a se afogar. As salas de conversa na Internet estavam abertas em outra espécie de noite, uma noite em que podia navegar anônimo, sem qualquer compromisso consigo mesmo. Por que não adotar um pseudônimo, não se transformar em ‘outro’? (...) “É uma saída vulgar...” ruminou ele para dentro dos próprios ouvidos, com plena consciência do tipo de fuga que escolheu. Mas não sentia a menor vergonha disso. Por que não aproveitar aquela porta escancarada para um passeio anônimo, sem medo de revelar todas as fraquezas ou virtudes numa noite virtual que continuaria existindo com ou sem sua ascética presença? (pp. 34-35)

Primeira aparição do/a Trapezista, apelido que o Engenheiro acha curioso; movido por essa curiosidade, pela terrível noite de insônia ou qualquer outro motivo oculto, o Engenheiro decide entrar no jogo virtual.

Engenheiro fala para Trapezista: *Entendo você, Trapezista. Também dispense a rede.*

Trapezista para Engenheiro: *Olá, Engenheiro. Engenheiro? Pelo visto você não acredita em cair na contra-mão atrapalhando o tráfego.*

[...]

Trapezista para Engenheiro: *Que legiões de anjos me ouvirão?*

Engenheiro para Trapezista: *Um poeta disse isso.*

Trapezista para Engenheiro: *Rilke disse isso. Um pouco passado, cheiro de ressurreição de John Lennon, anos 60 e tal, mas lindo assim mesmo. Você acredita em anjos, Engenheiro?*

[...]

Engenheiro: *Anjos e demônios.*

Trapezista: *Que espécie de anjo ou de demônio um engenheiro seria capaz de ouvir?*

Engenheiro: *Um anjo amigo. Alguém que ouvisse o que eu sei, por exemplo, sobre uma sessão de tortura.*

[...]

Trapezista: *Vejo que você está mesmo furioso com esse animal, cão, dog ou que nome tenha latindo pela madrugada... e se não for um cão? Talvez não seja um cão.*

Engenheiro: *Como assim?*

Trapezista: *Por que deveria ser um cão? Exatamente um cão? Cão ou dog? Ou supercão? Como foi mesmo que você disse? Você ainda ouviu esse cão/dog/cachorro/supercão? E se sua imaginação for cúmplice desses latidos?*

Engenheiro: *Como assim?*

Trapezista: *A mente amplia certos sons quando eles encontram um sentimento qualquer que funcione como uma câmara de ressonância, uma visão do inferno, um desespero. O eco é diferente do som que o produz. O eco vem com fantasmas. Já leu a Divina comédia? Quando Dante tenta entrar no inferno, as feras atravessam o caminho. Você ainda ouviu sua fera, Engenheiro? (pp. 38-40)*

Dessa citação depreendemos as referências explícitas a Dante, um exemplo daquela revisitação não-inocente e irônica do passado de que falam Eco e Hutcheon; Spinola reutiliza o já dito por Rilke e por Dante e, inserindo tais falas, tais discursos numa sala de bate-papo do UOL, ele consegue falar de anjos, demônios e inferno, oferecendo renovada significação a tais símbolos antigos.

O Engenheiro se surpreendeu com a pergunta ao perceber que não ouvia mais os latidos, talvez porque tivesse, afinal, esquecido o animal que o atormentava a distância. Sim, ele tinha lido a *Comédia*. Mas sorriu com a comparação feita por seu interlocutor remoto. Os arredores do vale do Anhangabaú não pareciam ter nem os méritos,

nem os pecadores, nem os demônios florentinos necessários para configurar um inferno dantesco. (p.41).

Estamos, então, na imaginação do Engenheiro, que cria toda uma seqüência lógica de acontecimentos para explicar o término dos latidos, pois era fato que não ouvia mais os ganidos; um vigia ou guarda noturno retornando ao pátio onde tinha esquecido o cão e trazendo-o para dentro de seus aposentos para dar-lhe água e um ambiente aquecido acabando, assim, com a agonia do animal.

Assim provavelmente teria se encerrado a história dos latidos, e o Engenheiro voltava a se confortar com a forma como sua mente funcionava: absolutamente organizada para a compreensão exata das coisas, dos detalhes e seus efeitos. Cérbero não existia no Anhangabaú. Era isso, portanto. Devia ser isso. (p. 43)

A citação ilustra a imersão nos pensamentos do Engenheiro, como o discurso do narrador se mistura com o da personagem. O diálogo entre as personagens é retomado, já que o/a Trapezista adivinha que ele não ouviu nada além do silêncio, e que os sons provenientes do *dog* preso tinham cessado.

Trapezista: *Por que, então, não admitimos que um dog latindo dentro da noite pode ser um pequeno demônio? A propósito, você está plugado onde, Engenheiro?*

Engenheiro: *São Paulo.*

Trapezista: *Grande Paulicéia... Aí não se ouvem gritos de fantasmas saindo das águas paradas das Marginais? Ou foi alguém que resolveu pedir socorro do outro lado do universo? [...]*

Engenheiro: *[...] Quando você passa a vida toda construindo fundações e enterrando estacas de concreto no chão, é difícil acreditar que um cão latindo dentro da noite possa ser Cérbero ou que no rio morto vai passar a barca que transporta as almas para o inferno. [...]*

Engenheiro: *A quem interessariam meus fantasmas?*

Trapezista: *Aos anjos. A Beatriz, a Dante Alighieri...* (p.44-48)

Essa transcrição do diálogo entre os personagens demonstra como são colocadas as referências explícitas – que geram um elo intertextual com Dante – além dos jogos de palavras e a escolha de vocábulos que cria uma atmosfera instigante, convidando o leitor a também atravessar o rio morto e conhecer o inferno na outra margem.

Enquanto o Engenheiro reflete sobre as palavras do/a Trapezista e recorda antigos fantasmas, nos é apresentado mais um *flashback*, mais uma vez a história de Arcanjo nos é contada e reconstituída através de lembranças:

Era um tocador de obra na marginal de um rio morto, e lá deveriam se confinar seus problemas. Essa era a melhor e mais exata explicação para tudo. Mas era também verdade que além dos seus próprios fantasmas ele tinha trazido para dentro da noite a lembrança dos olhos e da história daquele Arcanjo, desde a manhã em que entrou na obra até a tarde em que saiu preso, empurrado para dentro de um camburão, não sem deixar os olhos grudados no fundo de seus olhos num relance que misturava um pedido de socorro e uma punhalada em todos os seus sentimentos de culpa. (p. 49)

O narrador explica, então, que o Engenheiro conta ao Trapezista a história do pedreiro e simultaneamente nós, leitores, descobrimos como o Engenheiro, contrariando os conselhos do Mestre-de-obras, deu-lhe um emprego na obra muitos meses atrás – única indicação temporal –, e como Arcanjo andava sempre com uma Bíblia nas mãos, e pregava como pastor.

“O senhor sabe que Deus escolheu as coisas loucas”. O Engenheiro olhou firmemente pela primeira vez dentro dos olhos de Arcanjo. “Deus escolheu o que?” “As coisas loucas. Coríntios. Sermão de São Paulo aos Coríntios. Deus escolheu as coisas loucas deste mundo para confundir as sábias...” (p. 54)

É possível perceber, a partir dessa citação, o intertexto mantido com a Bíblia, tal como fizera anteriormente Dante, que percorre toda a obra, além da combinação entre sagrado e profano – nesse caso, entre Coríntios e Corinthians. Arcanjo, numa atitude desesperada, se equilibra em um guindaste e quase cai lá de cima com o único objetivo de desfraldar a bandeira do Corinthians, pois sabia que o Engenheiro era corintiano, e pessoas da mesma "tribo" tendem a se ajudar. Esse ato de Arcanjo também faz referência ao Trapezista de Nietzsche, ligação essa que é discutida virtualmente entre os dois personagens.

*Trapezista: Há uma história, a história de Zaratustra. Conhece? O personagem criado pelo filósofo alemão que morreu louco. A história começa com um equilibrista tentando chegar até o outro lado de um fio esticado nas alturas. De repente outro equilibrista muito mais ágil sobe no mesmo fio, pula por cima dele e sai do outro lado às gargalhadas. O equilibrista mais fraco cai e morre.*

*Engenheiro: Nietzsche, o filósofo que morreu louco. E então Zaratustra carrega esse cadáver e vai refletir na montanha na companhia da águia e da serpente. [...] Quando Zaratustra descobre que não tem mais nada a aprender com um cadáver, livra-se dele.*

*Trapezista: É isso aí. Mas na história desse Arcanjo ainda não apareceu um cadáver. [...]*

Engenheiro: [...] *Acho que o que entendi, mesmo, naquela manhã, foi um pouco da loucura de Deus através da loucura daquele Arcanjo corintiano da Grande São Paulo...* (pp. 59-60)

O Engenheiro pega no sono, sentado ali mesmo em frente ao computador, como demonstração de alívio e conforto proporcionados por aquele interlocutor anônimo, que afirma voltar àquela mesma sala na noite seguinte, à meia-noite. Mais um salto temporal e estamos na noite seguinte, acompanhando um Engenheiro que luta não com a insônia, mas com a curiosidade de retornar ao diálogo virtual, num capítulo denominado *Corinthios*, em clara combinação da palavra *Coríntios* com *Corinthians*, como para enfatizar aquilo que Bakhtin (2005) denomina *mésalliances*, ou seja, a combinação de elementos contrastantes. Vencido pelo desejo de retomar o diálogo, o Engenheiro se conecta de novo àquele universo, na mesma sala de bate-papo UOL, alguns minutos depois do horário combinado, e desculpa-se tanto pelo atraso quanto pela lamentação da noite anterior. “Trapezista: *Ninguém é credor nem devedor de ninguém nesse espaço virtual, Engenheiro. Continuo interessado. Conte tudo sobre o tal Arcanjo...*” (p. 65).

Mais uma vez, como nos indica o narrador, o Engenheiro relata os acontecimentos (passados um mês) para o Trapezista, a partir de onde havia parado na noite anterior. A narrativa centra-se nas preocupações do Mestre-de-Obras em relação ao conteúdo das pregações do Arcanjo na obra; ele andava falando em “fornicação”.

“Fornicação”, repetiu o Engenheiro. “Quer dizer convivência, gente que vive uma ao lado da outra vendo rolar a safadeza, a bandidagem, por exemplo, sem dizer nada...” [...] “Essa era uma crítica de São Paulo aos coríntios, depois que ele recebeu uma carta sobre a imoralidade nos arredores da Igreja de Corinto, uma cidade rica da Grécia antiga. A epístola criticava a recusa dos responsáveis em punir os culpados.” [...] “Dos pecados da época [...]”. (p. 68)

Dessa passagem extraímos, mais uma vez, o intertexto com a Bíblia, o jogo de palavras criado entre São Paulo-pessoa e São Paulo-cidade, bem como entre a cidade de Corinto e o *Corinthians*, já explícito no título do capítulo, além da reiteração de uma crítica feita tanto tempo atrás que continua atual nos dias de hoje.

Como tentamos demonstrar, o tempo da narrativa varia entre o presente no qual o Engenheiro digita suas histórias para seu interlocutor virtual e o passado recordado por ele que é apresentado para o leitor do romance como narrativa; as

antecipações, *flashbacks* e *flashforwards* criam um movimento de vai-e-vem, com saltos temporais entre presente, passado e futuro próximo.

Através de suas memórias, o Engenheiro conta para o/a Trapezista que ele passou a investigar Arcanjo para se assegurar que ele podia ajudá-lo na investigação que queria prosseguir no canteiro de obras; é então que o Engenheiro passa a se sentir atraído pelo pedreiro e pela sua família, sua "tribo" corintiana, a ponto de ir ao Estádio do Pacaembu assistir a um jogo do Corinthians e, a partir de sua cadeira, munido de binóculos, procura e encontra o grupo em meio à torcida da "Fiel". É a primeira vez que ele se dá conta da atração que sente pela filha mais velha, que se mostra bem diferente do que ele vira na construção, dando socos no ar e explodindo de adrenalina, com ares de guerreira urbana.

“Trapezista: *Então o pedreiro tinha uma família [...] e moravam todos num bairro pobre de Corinto, uma cidade rica perto de Atenas...* (p. 73)”; esse comentário do/a Trapezista é significativo na medida em que mistura a história de Arcanjo e sua "tribo" corintiana com a própria história bíblica de Corinto, demonstrando que as similaridades que as aproximam vão além do óbvio e embasam certa teoria pós-moderna de que não há nada novo, nenhuma história nova a ser contada, mas sim histórias a serem revisitadas e reestruturadas a partir do que se observa no presente.

Questionado/a sobre seus conhecimentos sobre a cidade, Trapezista responde que Corinto

*Era uma cidade rica no sul da Macedônia incluída no mapa da terceira viagem de Paulo. Também li as epístolas, Engenheiro. Continue. Esse Arcanjo talvez tenha escolhido Corinto porque... Engenheiro: ... Desculpe interrompê-lo. Porque dentro da riqueza de Corinto havia também uma Igreja dividida, ricos e pobres e falsos padrões que só Deus com sua sabedoria poderia aniquilar...* (p. 73)

Apesar de a *Divina Comédia* ser o principal intertexto, a comparação mais significativa é feita entre Corinto e São Paulo – e não Florença e São Paulo; ademais, podemos extrair do trecho acima as críticas veiculadas contra a Igreja e a sociedade atuais, que nada diferem dos padrões de Corinto, tantos séculos atrás. Acreditamos que, desse modo, o autor demonstra que nem só as histórias são sempre as mesmas, mas sim os pecados, os erros, os crimes são sempre os

mesmos, modificando-se os cenários, os sujeitos e algumas situações; tal modo de pensar e de expressar conecta-se com as teorias pós-modernistas sobre o modo de se relacionar com o passado; podemos perceber, também, as atitudes paródicas, apropriativas e adaptativas do autor, que não só utiliza a obra de Dante, como também a de outros poetas e romancistas e filósofos, assim como a Bíblia. Essa atitude de misturar tudo para dar forma à sua representação do momento presente exemplifica de maneira clara os tópicos teóricos expostos no primeiro capítulo, tais como a pós-modernidade, período no qual estamos inseridos e que se caracteriza, dentre outras coisas, por novas tentativas de reaproximação entre passado e presente, realizada principalmente através da a paródia intertextual, que é capaz de retomar respeitosamente e, ao mesmo tempo, atacar ironicamente.

Retomando nosso estudo sobre o enredo, são também significativas as críticas feitas ao sistema acadêmico e à imprensa, que podem ser observadas no seguinte trecho, no qual o Arquiteto comenta a situação de Arcanjo com o Engenheiro: “[...]. Chame um desses repórteres deslumbrados com o mundo subterrâneo do Capão Redondo e diga que isso é um trecho de tese de doutorado na USP, uma *cross-section* da moral profana e religiosa, algo assim. Você ganha manchete...” (p. 75)

Estamos na segunda noite de conversa virtual; é importante frisar que as indicações temporais são escassas, e, por vezes, não são precisas. O trecho a seguir traz um resumo do que o Engenheiro contou para seu ouvinte:

Era alta madrugada quando o Engenheiro desligou o computador daquela vez. Detalhadamente ele tinha contado o que aconteceu na obra quando uma gangue de motoboys bem armados invadiu o escritório, imobilizou a segurança, lacrou sua boca com fita colante, amarrou seus braços e pernas numa cadeira, assaltou o caixa, assassinou um guarda que esboçou uma reação e levou o dinheiro da folha de pagamento. (p. 75)

Esse crime já havia sido citado anteriormente, como um *flashforward*, e só recebemos detalhes do evento a partir do diálogo entre os personagens. Enquanto narra a ocorrência ao/a Trapezista, surge mais um personagem, o Investigador, através do qual o narrador veicula certas críticas à polícia através do discurso formalizado do Investigador: “Àquela altura, os assaltantes já tinham evaporado nas Marginais. Assim mesmo, ia ‘tirar algumas fotos, tomar notas e ouvir depoimentos para se situar em todos os detalhes da ocorrência’” (p. 76).

Arcanjo é o principal suspeito, pois encontram um mapa da obra entre seus pertences, que levava direto ao escritório central da obra e ainda possuía informações como a posição do guarda e os horários de pagamento. Relembrando, o Engenheiro pondera que Arcanjo foi contumaz ao pedir emprego naquela obra específica, mora em um bairro pobre que é famoso pela violência, elementos que somados resultam num quadro onde é altamente provável que Arcanjo tenha insistido em entrar lá somente para ajudar o planejamento e execução daquele assalto, uma vez que foi um assalto programado que deveria contar com um informante de dentro.

Podemos perceber, nesse ponto da narrativa, traços de romance policial, conforme descritos por Mandel: há um crime, suspeitos, uma trama emaranhada que aguça a curiosidade do leitor; “será Arcanjo realmente culpado? E se não for, como o Engenheiro poderá provar sua inocência? E quem serão os verdadeiros culpados?” são perguntas que qualquer leitor faz a si mesmo nesse ponto da narrativa.

Voltando ao enredo, o Investigador dá continuidade a seu interrogatório, depois de apontar Arcanjo como suspeito número um; a narrativa se passa dentro da cabeça do Engenheiro, que relembra suas aspirações em relação ao pedreiro, que poderia auxiliá-lo a desmanchar o bando que vinha roubando materiais do canteiro de obras.

Essa é uma das facetas da criminalidade moderna, que se encaixa no modelo que Mandel denomina “romance verdade”; não há apenas um assassino a ser encontrado e preso, mas sim uma organização fraudulenta que é capaz de se esconder e se camuflar detrás de manobras burocráticas e livros-caixa alterados. O Engenheiro estranha o interesse do Investigador pela existência de um caixa dois, e aqui, mais uma vez, podemos observar uma crítica à polícia: “Além disso, se a polícia se envolvesse com as investigações que ele vinha fazendo por conta própria, em lugar de ajudar terminaria atrapalhando, pois também suspeitava do próprio sistema de segurança e controle da obra” (p.82).

Há também, nesse capítulo, uma menção à influência negativa da mídia, uma vez que

A história ia rolar nos jornais – a obra era conhecida na cidade inteira pelo seu porte gigantesco – e aquilo ia virar um caso negativo até para o governador se um culpado não fosse encontrado. Com

certeza ia esbarrar nos jornais como mais uma prova da insegurança na cidade. (p. 83)

O Investigador precisa, portanto, apontar pelo menos um suspeito, mesmo que não tivesse certeza absoluta de sua culpa. Sobre o mapa, ele diz que “Pode ter sido plantado. Pode. Mas pelo sim, pelo não, ele sai hoje daqui comigo preso e eu tenho que levar a evidência. [...]” (p.83)

O Engenheiro acredita na inocência de Arcanjo e acha sua prisão um erro, mas nada faz, nada pode fazer quando empurram um Arcanjo algemado para dentro do camburão:

O Engenheiro ainda esboçou um gesto na direção do Investigador antes que ele entrasse no carro e batesse a porta sem olhar para trás, mas se conteve, e tudo o que ficou em sua memória sobre Arcanjo e seu destino naquele fim de tarde poderia se resumir na máscara de um rosto com ossos sob a pele fina e olhos esbugalhados, mais do que perplexos, com se registrassem as imagens invisíveis dos demônios que o assaltavam. A boca escancarada, mas muda, congelou um grito de desespero que não conseguiu sair da garganta, um discurso esganiçado de inocência, um pedido de socorro. Antes de desaparecer no camburão, lutando para sair do sufoco, Arcanjo balbuciou apenas isto: “Engenheiro! Engenheiro!” (p. 84).

Neste ponto podemos compreender as razões profundas de sua insônia, do peso da culpa na sua consciência, e também podemos inferir que ele irá agir, que ele de fato irá fazer alguma coisa para tirar Arcanjo da prisão.

O quarto capítulo intitula-se Dante atravessa o Tietê; sabe-se que Dante atravessou, na *Divina Comédia*, o rio Caronte, que separa o mundo dos vivos dos mortos. Em Spinola, nosso Dante/Engenheiro atravessa o Tietê, o rio morto e fétido que separa a *high society* da personagem principal da periferia do Capão Redondo. O jogo intertextual criado no nome do capítulo indica o início da jornada do Engenheiro ao inferno.

A narrativa, num salto temporal, volta para o instante em que o Engenheiro termina de digitar sobre a tarde de horror que passou na obra e fica à espera da resposta do Trapezista:

Trapezista: *Sei o que você está pensando, Engenheiro. Você se sente perdido numa selva escura. Ofereço-lhe minha mão. Talvez esteja na hora de falar um pouco. [...] Todo mundo tem o direito de achar que no meio do caminho de sua vida se encontra numa selva escura e que Caronte espera com sua barca ancorada nas margens mortas do Tietê ou do Pinheiros. Quem se atrever a nadar nesses*

rios vai queimar para sempre no inferno. [...] Ainda quer que o acompanhe num passeio pelos infernos, Engenheiro? Quer que ajude a descobrir a face verdadeira das almas danadas da cidade perdida? Pode ser divertido. Pelo que eu vejo, a história desse Arcanjo empurrou nosso herói goela abaixo no Capão Redondo. Guiado ou não por Dante, ele começa a conviver com os demônios das Águas Espriadas, atravessa o Capão, mergulha em Guianases, no Palácio das Indústrias, vê as labaredas lambendo a Câmara dos Vereadores, ouve falar em Hanna Garib, vê o fogo do purgatório lambendo as cuecas dos liberais por causa do salário mínimo. [...] Sabe o que eu acho? Acho que no meio da sua vida você se descobriu ao lado de um Arcanjo que se parece com o cadáver que Zaratustra carregou quando um equilibrista medíocre despencou do fio estendido entre dois prédios altos da Zona Sul e caiu ao seu lado. Só que, ao contrário de Zaratustra, Arcanjo, o justo, ainda não morreu. Portanto você está carregando o quase cadáver de um justo que não morre e não vê no horizonte o super-homem que vai ajudar a salvar a Paulicéia. Zaratustra morreu, o super-homem morreu. O Engenheiro está perdido numa selva escura. Pede socorro a Dante, mas teme antes de perguntar ao poeta: “Oh grande poeta, que selva selvagem é essa que me cerca?” (2000, p.86-87).

Nessa extensa citação podemos notar diversos componentes de relevo, tais como as referências mais uma vez explícitas à *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a combinação desses elementos com situações e personagens atuais, além da ironia, sarcasmo e das críticas mordazes utilizadas pela personagem para enfatizar seu ponto de vista.

Para o Engenheiro:

Era pelo menos cômica aquela caricatura das águas paradas do Tietê e do Pinheiros como a do Aqueronte, onde o barqueiro do inferno espera as almas danadas. Nunca tinha visto os dois rios assim. Excitado com a caricatura da *città dolente* que lhe ofereciam no meio da noite pelas ondas da Web, uma mídia com que Dante Alighieri não sonhou, nem sequer quando tentou fazer ficção científica nos capítulos do Paraíso, o Engenheiro pulou até o frigobar, pegou uma garrafinha de Johnny Walker, abriu e bebeu pelo gargalo como se comemorasse o desabrochar da loquacidade do interlocutor do outro lado. Era o melhor que a solidão da noite em um flat paulistano poderia lhe oferecer. (p. 87-88)

O próprio Engenheiro, portanto, se diverte e fica intrigado com as comparações feitas pelo seu interlocutor virtual, resignado a acreditar na atualidade das palavras de Dante. Nesse trecho é importante sublinhar, também, a utilização de termos estrangeiros, como o uísque *Johnny Walker*, o retrato virtual da solidão humana, que é vicariamente compensada pelo uso do álcool e um diálogo via *Web*, além do comentário acerca da tentativa de ficção científica realizada por Dante, que

em sua época talvez nem sonhasse com esse meio de comunicação que possuímos hoje. Tal entrecruzamento entre o antigo e o novo pode ser visto, também, como uma *mésalliance*, o termo de Bakhtin, ou ainda como um dos paradoxos pós-modernos, que colocam no mesmo patamar matérias tão distintas.

O Engenheiro compara seu interlocutor com um picador numa arena de touro que insiste em lhe enfiar bandarilhas no lombo, e pondera que “Talvez tivesse razão quando disse que a história de Arcanjo o empurrava na direção dos infernos e que não estava carregando um morto, mas um morto-vivo”. (p. 89). Nesse trecho observamos, mais uma vez, uma referência dupla a Dante e Nietzsche.

Uma parte da narrativa se passa e se constrói na cabeça de Maria Arcanjo, esposa de Arcanjo, que vai à obra pedir a ajuda do Engenheiro para libertar seu marido em seus pensamentos, lembranças e emoções. Segundo o que a mulher conta;

Abriram o negócio das camisas e bandeiras do futebol “[...] apostando em que, se desse certo, seriam micro-empresários e dariam uma entrevista para a *Folha de S. Paulo*” [...] Conseguiram comprar pano mais barato através de um intermediário no depósito do vereador Kalil, o Boquinha, mas o que conseguiam vender mal dava para cobrir o custo dos outros aviamentos comprados nas Pernambucanas e nos armarinhos dos libaneses da rua Vinte e Cinco de Março. (p. 98)

Desse trecho ressaltamos a atualidade narrativa, através da inserção de elementos como o jornal *Folha de S. Paulo* e a rua Vinte e Cinco de Março, que existem de fato e emprestam um ar de veracidade aos eventos narrados; tal introdução de material atual é, como vimos, característica dos romances pós-modernos de linha policial, bem como dos folhetins pós-modernos, recriados por e para nossos dias atuais.

Fazendo referência a Abraão, à Sodoma e Gomorra, e Ló – personagem bíblico, que acolheu forasteiros sem saber que eram anjos e os protegeu dos estupradores que queriam abusar deles, oferecendo suas filhas em troca – Maria Arcanjo continua seu discurso, ao que o Engenheiro retruca: “Se os anjos puniram os pecadores, a senhora tem que me dizer quem são os pecadores que encanaram seu marido” (p. 100), ao que o filho magricela responde: “Se nós fala, nós morre” (p. 101).

Apesar da constante ameaça a que estão subjugados, é entregue uma prova da inocência de Arcanjo, papéis que continham a letra do pedreiro para que, se comparados ao mapa que havia facilitado o trabalho dos assaltantes, ficasse evidente o engano cometido em relação à prisão do seu marido. “O Engenheiro entendeu o recado, mas não a forma como a filha mais velha de Arcanjo olhava fixamente para ele” (p. 102). Recebemos, então, a resposta do parceiro virtual do Engenheiro: “Trapezista: *Se bem entendi, Ló mandou Maria Arcanjo oferecer a filha mais velha ao Engenheiro em troca do favor de tirar o marido da cadeia. [...] só que ninguém define onde fica Sodoma: se é no Morumbi, no Capão Redondo, em Brasília ou em Itaquera*” (p. 102).

Podemos observar, nesse trecho, uma mistura expressiva entre as histórias de Arcanjo e a de Ló, personagem bíblico que se torna o segundo grande intertexto da obra, precedido apenas por Dante.

Trapezista: *Depois dessa manhã você resolveu investigar a filha mais velha de Arcanjo.*

Engenheiro: *Não seja cínico (ou cínica?).*

Trapezista: *Absolutamente. Mas posso imaginar que depois do discurso de Maria Arcanjo sobre o capítulo do Gênesis que trata da destruição de Sodoma, a filha mais velha seria a próxima a entrar em cena. A fruta já foi posta na bandeja. Posta a menina na cama, você ajuda a solta o pai de família...*

Engenheiro: *... Reconheço que é lógico, mas antes que ela aparecesse sozinha, autocovidando-se para jantar comigo no hotel, outras coisas aconteceram.* (p. 103)

Aqui temos mais um salto temporal, mais uma manobra do enredo, uma antecipação narrativa que, segundo acreditamos, serve para captar e prender a atenção do leitor; todas essas repetições, dicas e saltos temporais, detalhes que ficam à espreita para serem narrados mais à frente são usados, também, para imprimir os fatos na mente do leitor, vinculando-o profundamente à narrativa. Além disso, fica mais evidente, no trecho citado acima, o intertexto ou a conexão com Ló e sua história bíblica; misturam-se os personagens pra demonstrar que as histórias são sempre as mesmas, de certa forma parecidas, e que não há nada de novo a ser contado, apenas elementos diferentes que podem ser adicionados às histórias antigas, que são sempre retomadas e renovadas. Isso se relaciona ao sentimento pós-moderno de mistura e de justaposição, de fazer conviver no mesmo ambiente elementos díspares.

O capítulo cinco recebe o significativo título de “Mulheres de Sal”, mais uma referência à história de Ló, cuja mulher olhou para trás durante a fuga de Sodoma e foi transformada em uma estátua de sal. A alusão, aqui, é feita à mulher e a filha mais velha de Arcanjo, que farão o puderem para provar a inocência do pedreiro.

A descrição detalhada do restaurante do hotel onde o Engenheiro está hospedado, apresentando a decoração do ambiente, o *chef* alagoano que se fazia francês, a dicotomia entre o elevado e luxuoso piano-bar e o baixo e fétido espaço dos camelôs, até chegar ao momento da entrada da filha mais velha de Arcanjo no recinto é um tipo de divagação narrativa, lida por nós como aquele tipo de arte do fazer esperar de que fala Eco, aquela pausa da história principal que ocasiona uma quebra no ritmo e permite que o leitor tome fôlego antes de mergulhar mais uma vez no turbilhão de eventos.

Engenheiro explica a história de Ló para a moça:

“É preciso entender a Bíblia. Além de acreditar em Deus, Ló era esperto. O que ele queria mesmo com aquela história de entregar as filhas aos sodomitas em troca de ele não estuprarem seus hóspedes, que eram aqueles dois anjos muito bonitos, era somente ganhar tempo...” “[...] Ló era um sujeito matreiro. Queria despistar os sodomitas, que praticavam todas aquelas coisas com as pessoas que eles levavam pra cama, e ganhar crédito com os anjos escondidos na cozinha enquanto rolava aquela cena toda”. A filha mais velha de Maria Arcanjo baixou timidamente os olhos e disse: “Ló não precisou entregar as filhas.” “Claro. Claro que não. Os anjos resolveram defender Ló cegando os sodomitas quando eles olharam pra dentro da casa. Olharam e não viram ninguém, nada, nem os anjos. Aí resolveram ir embora e deixaram as meninas em paz com Ló e a mãe.” (p. 115)

A moça demonstra hesitação ao falar e agir, pois não quer delatar ninguém, mas quer tirar o pai da cadeia. Entremeados no diálogo entre ela, o Engenheiro e o Arquiteto, há uma série de críticas à política e aos mecanismos do crime na capital paulista. Como afirma o Arquiteto,

“[...] Política é com você, tio. Mas todo mundo sabe como é que funciona a máfia na periferia. Roubam material de construção dos grã-finos e revendem nas bancas dos camelôs. Agora o que ninguém sabe é o caminho desse material. Sai de onde... chega aonde...” (p. 119).

A filha mais velha, por sua vez,

Disse que todo mundo sabia que o galpão do Vereador Boquinha trabalhava com mercadoria roubada, que ali descarregava mercadoria de carreta assaltada na estrada e tudo, sabe-se lá de onde vinha, e que era um Galpão muito sortido. Mas nunca iria delatar quem levava ou trazia. Isso ela não sabia... [...] (p. 119-120).

O Engenheiro apela para a Bíblia, afirmando que se ela se mantivesse calada, ia se tornar uma fornicadora, e explica para a moça o que ele queria dizer: “[...] Todo mundo conivente. Sabe o que é conivente, não? Isso todo mundo sabe. Ali, ó. Tipo Xuxa com a propaganda da Arisco. Um do lado do outro. Você não precisa ser delatora” (p. 121). Mais uma atualidade narrativa que vem somada a uma crítica irônica às personagens em questão; é possível perceber, também, que o interesse do Engenheiro pelos conhecimentos da moça sugerem sua ânsia em ajudar Arcanjo.

Ela traz um documento entregue pelo Investigador que andou xeretando na casa deles, e explica que o Investigador foi afastado do caso por acreditar na inocência de Arcanjo, e que iria negar a entrega do documento para a família do pedreiro. No curso de contabilidade ela aprendeu que aquele papel que serviu de mapa havia sido arrancado de um bloco de registro para entrada e saída de material, e que esse tipo de bloco possui numeração por página, um modo de organizar a entrada dos dados no computador:

Se o que estava imaginando fosse verdade, havia um esquema de desvio contábil, virtual, da obra. Fácil imaginar, mas difícil acreditar que pudesse estar acontecendo depois de todos os controles que tinha montado. O material nunca dava entrada, de fato, nos galpões do almoxarifado. Simplesmente, alguém registrava uma entrada falsa e o que conseguia ganhar em produtividade, de um lado, virava caixa dois, do outro, de uma forma engenhosa. Se isso fosse verdade, quem estaria detrás do esquema? (p. 128).

A citação acima evidencia o caráter policial do livro, tal como explica Mandel, aquele gênero do romance policial que trata de organizações criminosas e esquemas fraudulentos. Nesses casos, não há apenas um criminoso, um ladrão único a ser combatido; o desafio não é individual, mas implica o desmantelamento de um cartel, de uma associação desonesta e enganosa.

Durante o jantar, o Engenheiro é chamado às pressas na obra, que está prestes a ser inundada pelo grande volume de chuva que despenca sobre a cidade. Ao embarcar no helicóptero que o levará até o local, não sem antes ser alertado pelo

piloto dos perigos de um vôo naquelas condições climáticas, a personagem tem um olhar privilegiado do inferno paulistano e reflete sobre seu inferno particular.

Lá embaixo a paisagem foi se minimizando, desintegrando, desconstruindo, transformando em mosaico, em imenso mapa luminoso de uma cidade que parecia afogar seus pesadelos entre um rio transbordante e engarrafamentos monumentais. Nada se movia. O Engenheiro sabia que aquela paz aparente contrastava com o que o esperava na obra: um dique provisório para contenção de águas prestes a ceder a qualquer momento e um livro na prateleira de um almoxarifado que além de salvar a pele do chefe da tribo suburbana podia expor fraturas internas na construtora. [...] a sorte daqueles corintianos misturava-se com a sua, embaralhando a ordem natural das coisas, os pensamentos, o relacionamento frio e impessoal com que costumava arrumar tudo e todos em redor. (p. 130-131)

Essa citação ilustra de forma significativa os sentimentos e pensamentos da personagem, além de dar informações sobre o desenrolar das investigações particulares do Engenheiro sobre o caso do pedreiro. Seus pensamentos se voltam, então, para a filha mais velha: “Filhas de Ló. Estranha sensação aquela, que misturava simples desejos de posse de um fauno urbano com um sentimento bíblico de pecado e culpa. Seria ele parte de Sodoma? Mais um fornicador em Corinto? Ou o quê? E o que ainda iria acontecer ao longo daquela mesma noite?” (p. 131). É interessante a combinação entre elementos, dentre eles a mitologia dos faunos, as cidades bíblicas de Sodoma e Corinto, além do gancho folhetinesco que instiga a curiosidade do leitor. “[...] Mas quem teria pecado naquela noite? Quem fugia e quem se entregava às forças da terra, da vida, no meio de tudo o que aquela cidade febril, caótica, engarrafada e encharcada cobrava e oferecia?” (p. 133). Podemos notar, também, certa discussão em redor do que é pecado, culpa, do que é certo e errado no meio daquela cidade desordenada, no meio daquele inferno paulistano.

O capítulo cinco recebe o nome de “A terceira consciência”, que será explicada pelo/a Trapezista durante o diálogo entre os personagens, que não se inicia de imediato. “Durante noites seguidas o Engenheiro resistiu aos impulsos que o empurravam de volta ao terminal do computador para retomar a conversa com seu interlocutor remoto” (p. 135). Há, aqui, mais uma indicação temporal, “durante noites seguidas”, que nos indica, apenas, que algum tempo se passou, sem especificar, porém, de quanto tempo se trata. Essa simples alusão à passagem de dias representa, primeiro, a relutância do Engenheiro em retomar suas conversas virtuais

e, segundo, indica que ele irá narrar, durante o diálogo que se seguirá, tudo que aconteceu nesses dias passados sem se confessar via Web.

Quem sabe ele tinha desenvolvido ou despertado um canal de comunicação com um lado do mundo que seu universo formal ignorou durante quarenta e tantos anos. Essa propensão para a irresponsabilidade entrava em atividade regularmente à meia-noite, e o passaporte era aquele diálogo virtual. [...] Talvez estivesse conversando com um anjo ou atravessando o inferno com a ajuda de um Dante Alighieri virtual. Fantástico. (p. 138)

Ao entrar na sala 23 do bate-papo do UOL, o Engenheiro é questionado sobre os motivos de ter sucumbido, mais uma vez, à curiosidade e voltado para aquela dimensão anônima, impessoal e virtual; o protagonista, porém, fica sem resposta.

*Trapezista: Voilá! Isso me deixa livre para especular. Vejamos: quando você falou sobre a visita da filha de Ló ao hotel não escondeu seu fascínio pela corintiana cheia de graça [...]. Fragilizada e vulnerável, ela apareceu depois pedindo socorro em nome do pai e você sabia que a maçã estava disponível, bem ao alcance da mão, fresquinha. Aí sua primeira consciência tremeu nas bases. Você tentou se socorrer com o Arquiteto e fugiu, dando graças a Deus porque foi chamado para atender ao acidente na obra. Nesse ponto entra em ação sua segunda consciência. Essa segunda consciência é pragmática, é aquela que pega pesado quando você perde alguma coisa. [...] Sai Bartira, entra Bartira. Homem branco do século XXI, você se arrepende por ter deixado suas coquilles Saint-Jacques nas mãos do Arquiteto, que delas deve ter feito bom proveito, embora você nunca vá saber o que aconteceu naquele resto de noite. A essa altura entra a terceira consciência. Pronto. Você vem se confessar comigo. E cá estamos nós, nesse maravilhoso mundo novo, numa sala global de catarse, bate-papo cibernético, suruba mental, you name it. (p. 142)*

Temos aqui, portanto, a explicação para o nome do capítulo – que, como demonstraremos na citação a seguir, conecta-se à psicanálise freudiana – além dos comentários mordazes e sarcásticos que o/a Trapezista faz em relação aos eventos da vida do Engenheiro, somado a conexões inter e intratextuais, tais como as referências a Bartira e a Ló.

*Trapezista: Espere um pouco. Quem está descendo aos infernos de Dante num mar de dúvidas é você não eu.*  
*Engenheiro: A periferia de São Paulo não chega a ser um inferno dantesco...*  
*Trapezista: Está bem. Vou ser indulgente. Se bem entendi, você está sendo empurrado para o fogo do seu pequeno inferno por sua*

*terceira consciência. Você descobre que não consegue solucionar um problema mapeável, humano. Um assalto numa obra da Marginal do Tietê gera um morto. Ponto. Um inocente é preso. Ponto. Você se perde no meio das dúvidas, e o inocente Arcanjo mofa na cadeia. A mulher e as filhas de Lô entram em cena. Ponto. Você sabe que elas podem virar sal. Sua terceira consciência ataca, e você leva suas dores até um confessor virtual, que eventualmente sou eu. [...] Foi você quem sumiu. Foi você quem voltou. Na minha avaliação, voltou porque queria continuar me convidando a visitar a comédia de sua noite paulistana. Por que não conta tudo? (p. 144-145).*

Desse trecho do diálogo podemos extrair, mais uma vez, as referências e pontes intertextuais com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, numa atitude profundamente paródica, adaptativa e apropriativa, segundo os estudos, já vistos aqui, de Linda Hutcheon e Julie Sanders; tal atitude de reinserção do passado textual numa história atual é também pós-moderna, bem como pós-moderna é a consciência de que para se dizer algo é preciso recorrer ao que já foi dito, de maneira não-inocente, como já disse Umberto Eco. Na seqüência do diálogo, há uma discussão acerca do cânone:

*Trapezista: Aonde você quer chegar? À superioridade da feijoada sobre o escargô? Quer demolir os cânones de Harold Bloom em nome da qualidade poética do rap produzido no Capão Redondo?*

*Engenheiro: Quero somente trazer nossa conversa de volta ao chão onde estou.*

*Trapezista: E onde é que você está, Engenheiro? Às vezes você me dá a impressão de alguém que subiu num balão e não sabe onde aterrissar. Pelo menos enquanto conversa comigo. A propósito, é proibido fritar cebolas na calçada em frente ao palácio da Rainha da Inglaterra.*

*Engenheiro: Acho isso de bom gosto.*

*Trapezista: É mais do que isso. Quer dizer que existem cânones.*

*Engenheiro: Cânones dependem de consciências.*

*Trapezista: Nisso também estamos de acordo. Não é proibido ler Eça de Queiroz só porque ele não foi canonizado por Bloom. Você é um homem livre, Engenheiro. Tanto pode aterrissar com seu balãozinho em Itaquera quanto na ilha de Caras. Mas se pousar no jardim da Rainha da Inglaterra não vai poder fritar cebolas. (p. 147-148)*

A relativização do cânone é, também, característica pós-moderna, tendo como exemplo Eça de Queiroz e sua ausência da lista de Bloom, que demonstram a impossibilidade de se estabelecer parâmetros absolutos.

O Engenheiro retoma, então, a narrativa dos últimos acontecimentos para o/a Trapezista e nós, leitores, acompanhamos o desenrolar dos fatos. Estamos no momento em que o helicóptero se prepara para pousar na obra, em condições

climáticas extremamente desfavoráveis, o que acarreta um perigo iminente de vida, tanto para o Engenheiro quanto para o piloto. A visão que nos é apresentada pelo narrador é de um portal para o inferno, endossada pela presença de sinalizadores ao chão que criam uma atmosfera apocalíptica; toda essa encenação de perigo e morte também evidenciam, de modo metafórico, o mergulho do Engenheiro em um terreno minado, extremamente perigoso, um inferno com demônios diferentes daqueles conhecidos anteriormente, daqueles narrados por Alighieri.

O perigo ao pousar é tão absurdo que tanto o Engenheiro quanto o piloto escapam por um triz; instala-se, então, a suspeita de que esse vôo imprudente em pleno dilúvio paulistano tenha sido solicitado com o objetivo de eliminar o Engenheiro através de um acidente fatal. Tal suposição é levantada até mesmo pelo piloto:

Lou-cu-ra. Esse procedimento de aterrissagem entre três espigões e um paliteiro de guindastes com o vento a tanto nós é *criminoso*. Vocês sabem disso. [...] Alguém queria me jogar no *inferno* com a chefia junto. [...] Quem foi que autorizou esse vôo? Eu falei pra ele que isso podia levar nós dois pro *inferno* antes de decolar e me mandaram prosseguir assim mesmo. [...] Quer saber? Foi por um triz. Se aquela lança virasse uns cinco ou seis metros mais pro meu lado pegava o rotor de cara e ia todo mundo pro *diabo*. [...]. (p. 150, grifos nossos)

Os grifos salientam tanto o caráter doloso quanto infernal e diabólico daquela manobra, e a citação a seguir endossa a suspeita de que ela tenha sido solicitada para dar um fim na vida do Engenheiro:

Antes de desembarcar o Engenheiro perguntou ao piloto quem tinha autorizado o vôo e ficou sabendo que foi um dos administradores residentes da obra, um funcionário do escritório central com quem ele despachava no fim da tarde toda a papelada que devia subir para a sede, além das questões burocráticas. Teoricamente o administrador não deveria transmitir um chamado de emergência, mas o fato é que a ordem tinha partido dele, em clara contradição com o que o engenheiro residente informou quando já tinham decolado. (p. 150)

Na verdade, a presença do Engenheiro-chefe na obra não era tão necessária, segundo o que havia afirmado o engenheiro residente, uma vez que o problema já havia sido solucionado e não havia motivo para uma nova intervenção,

fazendo recair sobre o administrador residente as suspeitas da tentativa de assassinato do Engenheiro.

O próximo capítulo intitula-se “Dilúvio”, em referência à tempestade bíblica que devastou o mundo à época de Noé; aqui, a inundação iminente das fundações da obra acaba por devastar a vida do Engenheiro, que se vê em meio a um furacão – não um furacão climático, mas um turbilhão de fraudes e crimes que o arrastam para o submundo da capital paulista na virada do século XXI.

Perseguindo seu objetivo de desmascarar o esquema de fraudes e roubos de material do canteiro de obras, o Engenheiro contava com o auxílio de Arcanjo que, por ser aspirante à Pastor e pregar contra os fornicadores, mostrava-se íntegro e honesto o suficiente para denunciar qualquer irregularidade que percebesse na obra; ao ser levado preso como primeiro e único suspeito do assalto seguido de morte na construção, o Engenheiro se sente na obrigação de ajudar a provar sua inocência. Imbuído desse espírito, ele vai ao escritório da obra onde se guardavam os livros de registro de entrada e saída de material à procura pelo número correspondente ao da folha que ele tinha em mãos, cópia do mapa que havia sido desenhado para auxiliar o assalto. O Administrador, que a essa altura já é visto com suspeita, adentra sorrateiramente no escritório onde o Engenheiro está e tenta dissuadi-lo de procurar por qualquer informação naqueles livros; nosso herói consegue despistá-lo, ordenando que ele vá checar as condições do trânsito e preparar a sua Pajero para que ele vá embora.

Nesse ponto ocorre o que poderíamos chamar de pausa, ou narrativa temporal dupla: conta-se o presente, no qual o Engenheiro está sentado no escritório com o livro de registros no colo, e conta-se um passado próximo, pois ele está lembrando o encontro com o Diretor e o Comptroller enquanto o Administrador residente vai checar as condições de trânsito e a Pajero.

Se alguém no canteiro de obras estivesse diretamente envolvido com o desvio de material, se participasse de algum tipo de máfia, pior ainda. Com certeza ele seria incluído na alça de mira de algum grupo de extermínio. Tinha alguns motivos para suspeitar disso, pois no dia em que mandou o Mestre-de-Obras começar uma investigação paralela sobre o assalto ao caixa, depois que a polícia desapareceu, o Administrador foi o único a contestar sua decisão, alegando que aquilo poderia tumultuar o canteiro. (p.159)

Do encontro com o Diretor, que aconteceu depois que o Engenheiro acionou o Mestre-de-Obras para auxiliá-lo em suas investigações paralelas, nos é narrado que este aconselha o Engenheiro a se afastar do caso, declarando que

o melhor a fazer era pular fora do caso do Pastor e daqueles tititis menores envolvendo pequenos furtos na obra. O que fosse possível cobrir com seguro, o seguro pagaria. O que não fosse possível entraria nos livros através de algumas fórmulas especiais de faturamento, e o sistema de computação de custos poderia compensar certos prejuízos.(p. 160)

Com o Comptroller, um especialista em fluxos de materiais, a conversa é semelhante; o Engenheiro demonstra seu espanto ao afirmar que “Nunca poderia imaginar que em plena virada do século uma empresa de grande porte tivesse que transformar o caixa dois em programa de computador para conviver com a marginalidade suburbana” (p. 162), ao que o Comptroller responde:

“Faça as contas”, disse o Comptroller com uma calculadora na mão e uma risada irônica na boca, “programando uma margem implícita de erro de 0,02 por cento, que dá perfeitamente pra encaixar, você incinera aí uns cem ou duzentos mil dólares pra pagar cotas de contribuição à campanha de meia dúzia de vereadores. Ainda assim sai mais barato do que ter que enfrentar embargos fajutos que vão prejudicar a obra e *outras cositas más* a um custo muito maior”. [...] (p. 163)

É possível perceber, a partir desses trechos, as críticas feitas em relação às manobras da economia e ao *modus operandi* necessário para que se pudesse sobreviver na *selva selvagem* paulistana. Ao recordar os dois encontros, o Engenheiro chega à seguinte conclusão:

Sabia que inadvertidamente já tinha cruzado a linha divisória entre a cúpula e o porão. Daí para alguém mandar um helicóptero para o inferno, provocando um acidente como quase aconteceu quando aterrissava, ou simular um assalto e mandar fuzilar o motorista, e eu passageiro entre o canteiro de obras e o hotel, a distância era um passo. Num negócio envolvendo centenas de milhões de dólares e um bem-montado esquema colateral de desvio de material e dinheiro, alguém dentro da própria estrutura da obra deveria ser a ponta da lança, a atenta infantaria de um dos lados do negócio. (p. 166)

Através das suspeitas do Engenheiro, portanto, confirmam-se as suspeitas sobre o Administrador, que seria o elo entre a cúpula e o porão, oferecendo as

informações necessárias para a Central e, assim, mantendo o esquema de roubo e removendo do caminho quem tentasse se meter; passa-se, então, a desconfiar que nosso protagonista corre sério risco de vida. Esse procedimento é bastante característico da narrativa policial, na qual as informações são oferecidas aos leitores como pistas a um investigador, incitando sua curiosidade e sua capacidade imaginativa; a partir do momento em que o narrador estabelece a insegurança a respeito do Administrador, as possíveis perguntas seguintes são “O que ele irá fazer a seguir? Como tentará matar o Engenheiro? Terá sucesso?”.

Antes do capítulo seguinte há uma citação, que transcrevemos:

*Per me si va nella città dolente,  
Per me si va nell'eterno dolore,  
Per me si va tra la perduta gente.*

...  
*Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*

Essa inscrição, bem conhecida, é lida pelo poeta Dante Alighieri às portas do Inferno, em sua *Divina Comédia*; após essa pequena “introdução”, o capítulo denomina-se “Inferno”, e acreditamos que assim o é pois nesse capítulo o Engenheiro penetra totalmente no submundo da cidade, sendo perseguido por motoqueiros armados e escapando por muito pouco de morrer na Avenida Marginal do rio Tietê.

Antes de sair do canteiro de obras, ele dispensa o motorista e seguindo seus instintos, e nos parece que ele pressente o perigo e tenta contorná-lo. “Se o que martelava dentro de sua cabeça fizesse sentido, dirigir no sentido oposto ao caminho de todos os dias entre a obra e o Anhangabaú seria a melhor maneira de evitar uma armadilha” (p.171).

O protagonista acaba se entregando aos seus impulsos e seus instintos aventureiros, sucumbindo àquela histeria coletiva e se rendendo, enfim, à loucura divina que comandava a cidade, refugiando-se em um motel cujo personagem principal é um diabo com chifres e tridente; há, nesse ponto da narrativa, mais uma antecipação – “Só na manhã seguinte, depois de escapar de uma tentativa de assalto refugiando-se no motel, ele iria saber tudo o que aconteceu naquela noite bizarra” (p. 173) - além de severas críticas à mídia.

Na noite passada as águas tinham subido muito, e tudo de repente, mas sem provocar nada que a cidade já não tivesse experimentado antes ou que fosse além dos seus piores testes de sobrevivência. O noticiário, contudo, não queria saber disso. Como a crônica das enchentes do Tietê e do Pinheiros não conseguia se renovar, os clichês se repetiam. (p. 175)

A repetição faz com que a tragédia se torne algo sem sentido. A crítica veiculada à mídia volta-se para os noticiários, nos quais o sensacionalismo e a busca sem limites por notícias e escândalos ocasionam a anestesia das emoções e sensações, fazendo do grotesco algo natural, um hábito diário e cotidiano, o mesmo tempo em que qualquer crime ou evento fora do usual seja usado como chamariz para obter mais audiência.

O caso inesperado da tentativa de assalto a uma Pajero tentando fugir de motoboys armados com metralhadoras ofereceu o prato ideal para a distração da reportagem policial e uma lente de aumento nos problemas ocorridos em torno do canteiro de obras. Dão o tom de thriller do noticiário sobre sua fuga entre o canteiro e o motel [...]O assalto foi filmado ao vivo, pelos helicópteros de rádios e canais de TV que sobrevoavam a marginal cobrindo a área de alagamento ou de deslizamento de encostas. O único protagonista de um capítulo policial rocambolesco que não soube que estava sendo filmado e funcionava como ator principal foi ele. (p. 176)

O Engenheiro só ficou sabendo disso tudo através das ligações telefônicas que e o passeio pelos canais da televisão na manhã seguinte; sua fuga até o motel e os motoboys disparando contra a caminhonete blindada, para o leitor, são a confirmação das suspeitas de que o Engenheiro havia se tornado um alvo a ser eliminado, um estorvo, um problema; o Engenheiro também tem essa sensação, o que pode ser comprovado através de seu pedido ao porteiro do motel para que “[...] não chamassem a polícia, alegando que era tarde demais para pedir qualquer proteção [...], e era melhor que ninguém soubesse onde ele estava passando a noite” (p. 178). Tal demonstração de insegurança evidencia o quanto ele se sentia ameaçado pela própria cúpula da construtora, como se ela fosse a grande máquina que controlava as engrenagens de todo o crime organizado da cidade.

O diabo do tridente parecia sorrir pra ele na capa do menu sobre a mesinha de centro, nas caixinhas de fósforos e nas toalhas de banho. Ele retribuiu, sorrindo também para o diabo com a leve suspeita de que começavam a se entender, não só porque aceitou o convite para se hospedar ali, mas ainda pela iniciação na noite dos

horrores da cidade. Era como se pela primeira vez na vida estivesse desenvolvendo uma discreta intimidade com o personagem do tridente. [...] Era como se tivesse ultrapassado a porta do inferno e estivesse agora diante do seu recepcionista, completamente despreparado para ver ou entender a natureza do fogo que queimava lá dentro. (p. 181)

O diabo aqui não é Lúcifer de três cabeças mastigando traidores, como no poema dantesco, mas uma bem-humorada personagem que auxilia o Engenheiro a penetrar na noite mais escura de sua vida; essa reinterpretação realizada é, além de tipicamente paródica e pós-moderna, bastante significativa pela inversão de valores que realiza, mostrando o diabo como uma figura que dá as boas-vindas àqueles que se aventuram a descobrir o segredo das engrenagens do poder.

Segundo afirma o Engenheiro ao dizer “Acho que mexi no submundo” (p. 181), temos a confirmação da suspeita de que tudo aquilo havia sido resultado de suas investigações e manobras para auxiliar o pedreiro Arcanjo. Nas palavras do Arquiteto se consolidam, para nós, uma das questões centrais da obra: “[...] Sabe qual é minha opinião? É claro que eles sabem tudo, mas só estão interessados em tirar o pai da cadeia. Agora me diga: o que é que você vai fazer?” (p. 184). O Engenheiro tem suas suspeitas confirmadas, sente-se não uma mera vítima da violência urbana, mas sim um alvo a ser eliminado, e possui a prova da inocência do pedreiro e os meios de mudar aquela situação nas mãos; e então, o que ele vai fazer?

Através do Arquiteto, ele monta um esquema com a mídia para sair do motel e ir direto para uma delegacia de polícia:

O diabo armado com seu tridente parecia sorrir descaradamente da cena ensaiada para a saída do motel [...] Pelo espelho retrovisor, ele viu o rosto com chifres no outdoor com todos os dentes brancos entre labaredas e brasas. Por um segundo foi como se estivesse recebendo um aceno cordial, um até breve partindo do personagem com o tridente, alguma coisa com um *adiós* sorrateiro, canalha e desconcertantemente íntimo. (p. 186)

É bastante interessante e significativa essa caracterização do diabo, como um personagem em si que antecipa mais tragédias e mais tormentas à frente. O celular do Engenheiro contém mensagens do escritório central convocando uma reunião de emergência para o dia seguinte, uma vez que a história esteve em todos

os canais de rádio e da televisão e, segundo o Arquiteto, “[...]pegou muito mal lá em cima” (p. 185).

No dia seguinte, a manchete de um jornal popular começava pela suíte do caso:

“Pedreiro preso por engano é libertado e agradece a Deus. Engenheiro depõe e esclarece crime na obra. Polícia não tem suspeitos.” (p. 187)

E é desse modo que nós, leitores, tomamos conhecimento da decisão do Engenheiro e da conclusão do caso do pedreiro Arcanjo. O Engenheiro, afinal, não se isola em seu mundo e não opta, cinicamente, por não fazer nada; ele toma a decisão de agir favoravelmente ao pedreiro, colocando em risco tanto seu emprego quanto sua própria vida.

Através de um salto narrativo, estamos com o Engenheiro em Los Angeles, para um congresso, e será a partir de suas conversas com o Trapezista que nós, leitores, vamos tomar conhecimento sobre o que aconteceu depois da liberação de Arcanjo; interessante notar que o limbo é o único círculo do inferno mencionado, o único onde o Engenheiro penetra, o qual, no poema de Dante, é o lugar reservado para os não-batizados.

A narrativa se inicia com o capitão do avião falando aos passageiros, e nos deparamos com o Engenheiro esquadrinhando o céu em busca da Ursa Maior, que só pode ser vista do hemisfério norte; nesse início de capítulo – denominado Limbo – temos, mais uma vez, aquela pausa no ritmo, aquela tomada de fôlego que precede um novo mergulho. Depois de toda excitação causada pela perseguição à Pajero da personagem – evento que, por si só, já foi contado entremeado por pausas e respirações – nos é apresentada essa calma dentro do jumbo, sobrevoando a América do Norte e prestes a pousar em Los Angeles:

Meia hora mais e toda aquela paz iria se desmanchar como as bolhas do champagne que se desgarravam do cristal da taça, saltando até a superfície líquida e sumindo como cometas errantes. A febre terrestre das *freeways* de Los Angeles e todos os luminosos do McDonald’s esperavam por ele lá embaixo. (p. 191)

Podemos observar mais elementos da atualidade inseridos na narrativa, além de um leve delinear do espaço físico da cidade, que nos remete imediatamente

à São Paulo; Los Angeles – e os Estados Unidos em geral – não escapa às críticas do narrador, sendo que a primeira delas é direcionada ao piloto do avião que fala alegremente aos passageiros:

“Podia ter incluído os outdoors dos restaurantes dos newcomers chineses e a trilha sonora do *Blade runner...*” pensou o Engenheiro voltando a sorrir quase certo de que o comandante daquele jumbo, além de um tradicionalíssimo e entusiasmado ianque de cabelos louros e olhos azuis, tinha também uma folha corrida onde provavelmente se incluía uma passagem pelos superjatos F-16 da U.S. Navy. Talvez tivesse acertado alguma bomba a laser numa janela de Saddam Hussein. (p. 193)

E há, afinal, uma grande referência à Dante Alighieri que, ao contrário das anteriores, não é tão explícita, mas mais profunda, já que o narrador fala do cosmos e o faz de modo muito similar ao do poeta florentino que, diferentemente das citações anteriores, só pode ser percebida pelos leitores que também leram a *Divina Comédia*:

Aos poucos as luzes de Los Angeles cresceram no horizonte. Terra, nuvens, céu, moles estelares. Tudo devia ser devolvido à simples e mecânica engrenagem cuja magia só poderia ser percebida se a mente humana fosse também capaz de imaginar outra imaginação, uma diferente e maior que ela mesma, capaz de contemplar a eternidade ou de entender o infinito em que continuarão boiando os astros e as estrelas pelos séculos e séculos sem fim. (p. 195)

Mais adiante, na narrativa, temos mais um encontro virtual entre Engenheiro e Trapezista, através do qual nos são apresentados os eventos posteriores à comprovação da inocência de Arcanjo e anteriores à viagem do protagonista para a América do Norte; o interlocutor remoto do protagonista acaba por fazer um resumo de toda a seqüência de eventos:

Trapezista: Ou será que o nosso Engenheiro fugiu pro Hemisfério Norte pra não ser engolido pelo Capão Redondo? A propósito, o que é que aconteceu com o Pastor depois que ele foi solto?  
 Engenheiro: O senhor (ou senhora) está bastante provocativo ou provocativa hoje. Quanto ao Pastor, um montão de coisas aconteceu.  
 Trapezista: Posso imaginar. A construtora resolveu tirar o Engenheiro-Chefe do centro dos acontecimentos. Como não posso deduzir o que foi mesmo que aconteceu, tenho duas escolhas.  
 [...]

- 1) O Engenheiro descobre que tem alguém na cúpula da construtora metido com desvio de material e é afastado do circuito pra não fazer marola.
- 2) A construtora não tem propriamente um diabo residente em casa. O diabo é o sistema. Do tipo: ou superfatura ou desvia materiais pra financiar os políticos.

Engenheiro: Bastante criativo. O que mais?

Trapezista: A construtora tem de eleger meia dúzia de vereadores e, se quiser gastar dois milhões de dólares, eleger de lambuja o Presidente da Câmara. Até aí tudo bem. Há um pacto de convivência entre a turma que compra vereadores pagando os votos da periferia e o mundo corporativo que constrói pirâmides na Marginal do Tietê. Um lá, outro cá. Nosso Engenheiro ignora as fronteiras desse pacto quando se envolve na guerra do Pastor com os ‘fornicadores’. Antes que algum grupo de extermínio apague o Engenheiro e arraste a construtora para as notícias populares, a cúpula intervém e arruma uma expedição ao Hemisfério Norte pro nosso herói conferenciar com o Tio Patinhas. Acertei? (p. 198-200)

Desse trecho são significativas as críticas veiculadas, com mordaz ironia, que fazem um retrato da sociedade enquanto a julgam, além do movimento pós-moderno de assimilar ao mesmo tempo elementos diversos, por vezes opostos, como personagens antigos e atuais (Don Diego e Tio Patinhas) ou ainda lugares geográficos, como o Hemisfério Norte e o Capão Redondo. Aqui, mais uma vez, o leitor se iguala ao Trapezista, ou seja, nós somente sabemos o que aconteceu através do que o Engenheiro conta ao interlocutor remoto, baseando-se em suas memórias; o movimento de *flashback* se instala novamente quando o protagonista passa a narrar o que aconteceu três dias depois do episódio com os motoboys armados, quando a filha mais velha de Arcanjo voltou a visitá-lo no hotel; ela trazia presentes como forma de agradecimento e um convite para uma feijoada em sua casa, ocasião em que se reuniram os vizinhos para comemorar a liberdade de Arcanjo e aquecer os ânimos para o jogo dominical do timão; o Engenheiro se recusa a ir, pois “Se fosse a uma festa comunitária no Capão Redondo, estaria se enterrando de cabeça nos problemas da periferia, criando uma situação mais embaraçosa ainda para a construtora” (p. 215), mas “Ela insistiu. Se não fosse, nunca ficaria sabendo o que rolava pra valer nos subterrâneos de sua construção” (p. 216), numa atitude que apelava para os instintos de detetive do Engenheiro, a fim de conduzi-lo (como Beatriz fez com Dante) pelos caminhos tortuosos em busca da verdade.

Da conversa entre os dois personagens, o Engenheiro conclui:

“Então, quando o negócio de vocês quebrou, sua mãe recorreu ao Vereador contra a vontade de seu pai, e você terminou com a banca de camelô no Centro. Só que Arcanjo sabe como é o esquema de distribuição de mercadoria roubada e sem nota fiscal e tudo o mais e resolveu ir à luta contra o Vereador...” “Eu não vim aqui dedurar ninguém...” “Nem precisa. O esquema ta nos jornais todo dia, máfias dos ficais etc. Dá pra entender que o Pastor é outra vertente. Quer ancorar todo mundo em Deus. Foi a Deus que ele agradeceu quando saiu da cadeia. Agora deve estar esperando que os anjos visitem sua casa e ceguem os sodomitas antes que Deus toque fogo na periferia...” (p. 217).

O capítulo dez, “Viver e Sobreviver”, nos traz a narrativa, ainda em *flashbacks*, de como o Engenheiro camuflou sua aparência para adentrar o submundo, aceitando, enfim, o convite feito pela moça, sedento por descobrir e encaixar as peças que ainda faltavam naquele quebra-cabeças; através dos pensamentos da personagem, o narrador faz um retrato da realidade:

Naquele lado do mundo cada coisa tinha um sentido de ocorrência, de instante, de momento. Ocorrência. Talvez fosse isso. Viver era sobreviver. E se alguém fosse procurar o sentido de tragédia entre uma feijoada e uma chacina, com certeza iria encontrá-lo reduzido à ocorrência policial ou qualquer outra forma tão brutal quanto banal de registro. Redução. Registro. Banalidade. Ocorrência. Rebeldia latente misturada com conformismo e cantada num compasso americano. (p. 227)

E é também através do mesmo modo narrativo que o narrador instala uma das questões centrais de sua trama; o que é certo e o que é errado hoje em dia.

O Engenheiro ficou sabendo também que o Vereador era dono de umas duzentas barracas de camelôs que atuavam no centro da cidade. De onde vinha a mercadoria era outra história, mas ali eles se abasteciam e encontravam de tudo, e se não tivesse, o Vereador providenciava a um preço melhor. Também financiava. Perto havia também um depósito de CDs piratas. O que era certo? O que era errado? O certo é que o Vereador empregava uns duzentos camelôs. O errado, não perguntasse. (p. 229)

Do que ouviu ali, o Engenheiro concluiu que quase não havia distinção entre viver e sobreviver naquele lado do mundo, e também se surpreendeu com

“[...] quão paradoxais [...] eram as criaturas que conseguiam desenvolver uma compreensão mínima e crítica das regras e das circunstâncias que regiam a cidade grande na virada de um século quando se dizia que a essência das coisas era a revolução da informação” (p. 230).

Temos, aqui, mais um retrato seguido de crítica da nossa situação atual, que, aliás, não é mais tão atual; já se passaram dez anos desde a virada do século e quase nada mudou desde então.

Essa seria, para nós, outra constante da obra, a sensação ou a percepção de que quase nada ou pouca coisa muda, sendo as histórias, os dramas, as tramas e os eventos sempre parecidos senão os mesmos, estabelecendo uma conexão com o sentimento pós-moderno de ausência de novidade ou de algo novo a ser contado, levando-nos, por sua vez, à revisitação e reelaboração de antigos padrões e esquemas. Tal procedimento pode ser lido como metalinguagem, é como se o sujeito-autor tentasse justificar sua escolha por recontar de forma diferente outras histórias já calcadas em nosso subconsciente literário.

De volta ao enredo, após a refeição todos vão ao Pacaembu para o evento esportivo, ficando em casa a mulher do pedreiro Arcanjo, sua tia e o filho, a fim de proteger a casa. O título do próximo capítulo indica de antemão o que irá acontecer: “Chacina”. Essa indicação, que antecipa qualquer surpresa no leitor, não deixa, porém, de atrair sua curiosidade, que se volta para os detalhes dos fatos: quem foram as vítimas e quem foram os culpados.

O Engenheiro só tomou conhecimento de tudo o que aconteceu naquela tarde feérica de bandeiras desfraldadas, chuva de gols e vitória do Corinthians no Pacaembu dois dias depois, quando o Mestre-de-Obras lhe passou silenciosamente o *Diário Popular*, apontando para a manchete numa página interna com as fotos de corpos ensangüentados no interior de uma casa:

“Quatro mortes em tiroteio com grupo de extermínio.”

O texto fluía no estilo vulgar, sem maiores emoções, típico da forma como a redação cobria as ocorrências enquadradas no padrão rotineiro da violência na periferia. Só nas entrelinhas dos últimos parágrafos era possível perceber que o repórter tinha jogado uma rede em busca de peixes maiores. (p. 233)

O narrador transcreve a notícia tal como ela estava no jornal, mesclando, assim, as linguagens dentro do texto, mais um artifício narrativo característico da pós-modernidade. A notícia traz, além da descrição do crime, a solução para o enigma que vinha atormentando o protagonista, mostrando como culpado principal o Vereador, “[...] montou sua base no lado leste do bairro, receptava material roubado de carretas, abastecia camelôs e controlava os fiscais” (p. 122).

O mistério está solucionado, os leitores afoitos por descobrirem os culpados podem se considerar satisfeitos, mas a história do Engenheiro ainda não chegou ao fim; após o episódio da chacina, a cúpula da construtora convoca uma reunião de emergência cujo assunto é o Engenheiro e sua conexão com aquela manchete de jornal.

O motivo da reunião era óbvio, e as explicações que lhe deram, também. Alguns políticos recebiam contribuições que não convinham ser escrituradas, e por isso eram levadas à conta de perdas, quebra de material, superfaturamento e outros artifícios contábeis. O assalto à construtora podia ter sido planejado pela gangue do Vereador para se livrar do Pastor, contando com a cumplicidade alguém dentro da obra que nada tinha a ver com a cúpula da empresa. O ataque de que ele foi vítima quando dirigia a Pajero na Marginal provavelmente fora para assustar, mais do que para assaltar ou matar. O caso esbarraria ali se ele, o Engenheiro, não tivesse se envolvido com o Pastor, atraindo novamente a construtora para o olho do furacão dos feudos suburbanos. Além de se envolver com grupos de extermínio, o Vereador era esperto o suficiente para se escudar em creches e entidades filantrópicas, o que o tornava um alvo difícil. Descer até esse nível da intriga suburbana era a última coisa no mundo que a empresa desejaria. Por maior que o peso e a influência do Engenheiro na cúpula, ele terminou isolado. (p. 237, 238)

Através dessas citações fica comprovado o caráter policial do romance de Spinola, daquele subgênero que se caracteriza por trazer um herói em face a um vilão coletivo, quase impossível de ser detectado e subjugado; o Engenheiro tem diante de si um quadro de corrupção e crimes que envolvem os chefes da construtora, dirigentes do governo e seus fantoches suburbanos, como os motoboys. Ele descobriu como funcionam as engrenagens do poder na capital paulista, mas não pode fazer nada a respeito; surge o congresso na Califórnia e fica assim decidido sua viagem, com direito a uma semana de férias na Disney. “O Engenheiro não podia dizer não. Estavam determinando que ele saísse de cena. O resto ficaria por conta das ocorrências policiais insolúveis e limitadas ao lugar de onde nunca deveriam sair: a periferia” (p. 238).

Tal como Mandel afirmou, o romance policial é o império do final feliz. O último capítulo, “Pax Americana”, traz a única personagem da obra que possui nome e sobrenome, Joe Blackbird – Joseph Ybarra Muñoz Garcia y Garcez O’Rourke Blackbird – amigo da época da faculdade do Engenheiro, além do tom de epílogo condensado na imagem do pôr-do-sol que se derrama sobre os gramados do

campos e golfe onde os dois amigos se encontram. “Concluíram, finalmente, que o destino estava virando outra página para ambos” (p. 241).

Seguindo igualmente esse tom de adeus, Engenheiro e Trapezista se encontram pela última vez na *internet*.

Trapezista: Falamos hoje pela última vez?

Engenheiro: Combinado.

Trapezista: Vai me contar o que a filha mais velha da falecida Maria Arcanjo disse na carta que lhe escreveu? (p. 245)

Sem nenhuma pista anterior, tomamos conhecimento de uma carta escrita pela filha mais velha de Arcanjo, que foi entregue ao Engenheiro junto de sua correspondência habitual lá na Califórnia. A carta

Vinha na mesma linguagem cifrada que ela costumava usar, entremeada por passagens da Bíblia, mas trazia palavras que traíam o gosto forte e o calor inesperado da mão sobre a sua quando se sentaram juntos no estádio numa tarde de futebol, depois de descarregar a exausta Brasília amarela. A filha mais velha de Maria Arcanjo exalou naquela tarde toda a adrenalina e ingenuidade que traduzem uma dama apaixonada no grito de gol. Aquela filha de Ló estava procurando um macho. (p. 246)

As comparações e referências não cessam, retomando principalmente Ló e, nesse caso especial, Bartira, que foi citada no começo do romance, enquanto o Engenheiro lutava contra a insônia.

Engenheiro: Talvez Bartira. As simple as that. Talvez mais do que Bartira. Capaz de soltar os freios de uma paixão bíblica. E você? Quem é você?

Trapezista: Talvez Virgílio, talvez Beatriz, talvez Dante. Abra o arquivo anexado na sua tela. Tem uma foto minha. Você parece que se deixou prender pela simplicidade. Eu me deixei prender pela complexidade. (p. 246)

[...]

O rosto que apareceu no computador era deslumbrantemente belo, mas tinha sido tratado por um processador de imagens como numa figura antiga, um rosto nos tons esmaecidos e pálidos de um Piero della Francesca, um Fra Angelico. A Trapezista se metamorfoseou em anjo. (p. 247)

Mais um mistério solucionado: o sexo da Trapezista, que não se mostra totalmente, mas sim mascarada por um programa de computador. Tal travestimento virtual é também significativo na medida em que denota um desejo de permanecer no anonimato, no desconhecido, um desejo de ser outro, de fugir a si mesmo. Para a

conclusão do enredo, nos valem da conclusão do diálogo entre os dois personagens.

Engenheiro: Aonde você quer chegar?  
 Trapezista: Ao fim da nossa história. Você ainda quer saber quem eu sou? Ainda quer ouvir o canto das sereias?  
 Engenheiro: Nunca pensei que você fosse Meg Ryan.  
 Trapezista: Ainda quer saber?  
 Engenheiro: Acho que sim. Mas pedi antes pra me amarrarem num mastro, de modo que possa voltar pra um lírio do campo.  
 Trapezista: Um beijo então, Engenheiro. Seja feliz com os lírios do campo. A propósito, como é mesmo o nome do Lírio?  
 Engenheiro: Rachel.  
 Trapezista: Só por curiosidade... e como é mesmo seu nome?  
 Engenheiro: Petrus Paulus.  
 Trapezista: Yo lo creo como se fuera verdad...  
 Engenheiro: E o seu, afinal?  
 Trapezista: Beatriz Virgílio Dante.  
 Engenheiro: Hasta la vista, Dante.  
 Trapezista: Hasta siempre... (p. 248, 249)

Podemos observar mais referências à Bíblia, tanto dos lírios do campo de Salomão quanto do nome da filha mais velha, Rachel, bem como referência a Homero e à história de Ulisses, além da retomada da citação à Meg Ryan.

O Engenheiro vai, então, em busca do endereço da remetente da carta que recebeu da “corintiana filha mais velha de Maria Arcanjo. Seus sapatos e toda a aparelhagem de golfe e pólo foram transformados num grande pacote de despachados aos cuidados do caseiro da mansão suburbana com um bilhete lacônico: *Guarde.*” (p. 250). Tudo está bem quando termina bem; nosso herói não vai voltar para o inferno da capital paulista, nem tentar derrubar a organização criminosa que ele descobriu existir; ele vai, clinicamente, em busca de seu amor.

Finalizando nosso estudo do enredo, através das palavras de Carneiro concluímos e sintetizamos nossas idéias:

O leitor não deve esperar do livro de Noenio Spinola exatamente uma comédia, no sentido moderno do termo. Ainda que haja passagens bem-humoradas, num tom de farsa cujo alvo é sobretudo a figura de conhecidos políticos em ação, hoje, no Estado de São Paulo, o romance aproxima-se de um outro conceito de comédia, justamente o que vigorava à época de Dante. A concepção medieval do termo diz respeito a um estilo que buscava colocar lado a lado o sublime e o trivial, o real e o sobrenatural, o religioso e o profano, na tentativa de retratar a natureza contraditória do homem. (CARNEIRO, 2001)

Acreditamos que nosso estudo sobre o enredo tenha se mantido na superfície em relação aos personagens, sendo necessário, desse modo, um olhar um pouco mais atento à eles. O primeiro aspecto que salta aos olhos é o fato de nenhum personagem possuir nome próprio; isso, para nós, se relaciona com uma afirmação de Kothe, segundo o qual “Há um naufrágio da individualidade, um êxtase na perda da diferenciação pessoal, um orgasmo da organização” (1994, p.240). Dentro dessa perspectiva, observamos, na contemporaneidade, uma certa preferência por tudo aquilo que seja organizado em termos de grupo, de massa, sendo mais interessante ver-se inserido em um determinado grupo a sentir-se solitário e isolado dentro de seu círculo individual. Essa despersonalização – que não é novidade – pode também ser considerada característica pós-moderna, pois se conecta com a perda de profundidade e de emoção dos indivíduos, o que, por sua vez, está intrinsecamente ligado à essência da sociedade e da cultura de massa.

*“O Engenheiro não precisava de uma bússola: ele era uma bússola” (p. 137)*

No início do romance, quando a personagem está tentando combater a insônia, o narrador nos oferece indícios de um desejo de mudança, uma necessidade de ser diferente, uma urgência em escapar de si mesmo, que é bastante significativa após nosso estudo da trama em que se baseia a obra.

A partir daí passou a desejar ser mais jovem, menos maduro, ter menos rugas no rosto, faustianamente disposto a beber a água de qualquer torneira ou fonte com as mãos em muitos goles deixando escorrer pela boca e molhar a camisa, como se as mãos pudessem saciar a alma. Era ele que se renovava para vencer seu outro Eu, o Engenheiro que costumava sentar-se à mesa com o guardanapo impecavelmente dobrado sobre o colo ou pendurado no colarinho para não sujar as gravatas de seda italiana. [...] E até admitiria os prazeres selvagens dos índios e índias que saboreavam as costelas grelhadas de carne humana servidas nos festivais de antropofagia. Inimigos são inimigos. E se renderia aos perfumes silvestres e selvagens da nuca e do sexo de toas as virgens Bartiras que algum dia atravessaram o vale do Anhangabaú. (p.29).

Esse trecho ilustra bem nossa afirmação acima, mostrando um Engenheiro que esconde por detrás de bons hábitos e bons costumes uma vontade extrema de ser mais simples, mais comum, mais livre, praticamente um *alter ego* cansado de ser impecável e exato. Ele tinha que ser exato, contudo. “Quem confiaria num engenheiro capaz de divagar sobre as fundações de um prédio de cem andares?”

(p. 136) é sua explicação para seu jeito de ser, distante, calculista, reservado – como todo engenheiro deve ser.

Com a cabeça enterrada no travesseiro, ele procurou dissecar, entender, descartar aquela forma compulsiva de relacionamento que minava todos os bons e sólidos princípios segundo os quais tentava pautar seu destino: tudo nas horas certas, tudo convenientemente anotado, programado, adequadamente registrado em caderninhos que funcionavam como agendas, diários resumidos, numerados e sempre enfiados no bolso do lado direito do paletó ou das jaquetas de trabalho. (p. 135)

Tal como as fundações dos prédios que projeta e ajuda a erguer, o Engenheiro sempre procurou basear suas ações e seus pensamentos, inclusive, sobre sólidas e resistentes bases; não é de se admirar, portanto, que ele se sinta perdido no meio do caminho de sua vida quando se vê compelido a participar da comédia da vida de Arcanjo, até o dia em que aquele pedreiro e seu grupo de corintianos agarrados à Bíblia cruzaram seu caminho e reordenaram o curso antes tão correto de sua vida.

Ainda sobre seu caráter, o narrador afirma que ele “Não gostava de nenhuma sensação pouco lógica ou de reações que não conseguia racionalizar instantaneamente” (p. 140), deixando, mais uma vez, bastante claro o tipo de pessoa – ou de personagem – que ele é. Tal caracterização endossa a afirmação de Sodré, segundo o qual os textos de massa são sempre povoados por personagens profundamente caracterizados, além da presença maciça de diálogos – que veremos a seguir.

No episódio do quase alagamento das fundações da obra, o narrador nos oferece, também, mais detalhes sobre a personalidade do Engenheiro. O primeiro deles diz respeito à sua manifestação de alegria ao descobrir que os diques de contenção de água haviam funcionado bem: “O Engenheiro parecia moderadamente feliz, muito ao seu estilo, sem externar qualquer sinal de júbilo ou coisa semelhante [...]” (p. 154). Mesmo com todos os agradecimentos e os “parabéns” recebidos, ele mantém a compostura e não demonstra nenhuma emoção além do necessário.

Àquela altura o terror tinha passado e todos pareciam relaxar. Quem, contudo, olhasse de perto e a fundo nos olhos do Engenheiro veria que por trás da calma com que ele disparava uma saraivada de ordens para execução na manhã do dia seguinte, envolvendo reparo aos danos em muretas e pilares, seus pensamentos não estavam

exatamente ali. Procuravam alguma coisa distante, remoíam, investigavam e apenas esperavam a hora de mudar de foco. (p. 155)

Esse trecho nos mostra, uma vez mais, o caráter de máscara que o Engenheiro mantém para encobrir suas verdadeiras emoções, seus pensamentos e sentimentos reais, que parecem sempre subjugados e afundados sob o peso de suas responsabilidades e de sua posição social; por vezes, seu comportamento pode ser lido como elitista e até mesmo cínico.

Aos poucos percebeu que o peso nas costas ia além do cansaço físico: era o assalto de uma espécie de mistura de dúvidas provocada pela velha lógica com que costumava se autopolicar. Entre cansaço e lógica o Engenheiro começou a pensar sobre as circunstâncias que cercavam todo aquele caso e a se perguntar se não tinha enveredado por um caminho completamente alheio aos seus interesses próprios e às regras básicas de vida que costumava seguir. Uma coisa era clara, mais do que clara, e não precisava abrir um diálogo com seu interlocutor remoto através da Internet para perceber: quanto mais afundasse no caso do pedreiro, mais afundaria num inferno suburbano. E mesmo que o pedreiro por acidente o ajudasse a puxar a ponta de uma fieira de delinquência dentro da obra, aonde ele queria chegar? Não era sua praia. (p. 157-158)

É possível perceber o desejo de esquecer tudo, abandonar o caso, voltar à sua rotina normal, ao seu patamar, varrer para debaixo do tapete a sujeira e criminalidade que ele havia descoberto.

Seria fácil, muito fácil, esquecer as evidências de um erro policial e apagar da memória o caso Arcanjo. Por que deveria continuar derrapando, escorregando ladeira abaixo numa série de circunstâncias que não conduziriam a nada relevante para o seu próprio mundo? (p. 158)

Autodefesa, renúncia, cinismo? Todas essas explicações se aplicam às atitudes do Engenheiro, aos seus desejos e impulsos de esquecer toda a história do Arcanjo e de sua família e não mais se embrenhar naquele terreno perigoso; apesar de ter esses impulsos, porém, o Engenheiro sente uma obrigação que se sobrepõe a qualquer sentimento contrário ao de ajudar e se envolver com aquelas pessoas, com aquela tribo, tornando-se, assim, o grande benfeitor daquela família, e o herói do romance.

Para concluir, transcrevemos a descrição física do Engenheiro, feita pelo porteiro do motel onde ele se refugia depois de fugir dos motoqueiros armados:

[...] uma pessoa fina, de aparência muito controlada, até mesmo frio. Vestia um blusão de couro, tinha um metro e oitenta de altura aproximadamente, era branco, com um rosto magro, óculos com aros de metal preto e fino, cabelos levemente grisalhos, entre quarenta e cinco e cinqüenta anos. Não aparentava ter ficado apavorado com o que aconteceu. (p. 177-178)

Temos, portanto, um personagem que não apresenta praticamente nenhuma semelhança com Dante, seja de caráter ou mesmo física; acreditamos que ambos compartilhem o fato de se perderem no meio do caminho da vida – entre quarenta e cinco e cinqüenta anos – e serem guiados através do inferno, purgatório e paraíso para que reencontrassem um sentido para suas vidas. A viagem ultraterrena de Dante é literal, enquanto a do nosso Engenheiro é metafórica, transposta para a capital paulista com suas avenidas e seus subúrbios.

*“Além de mergulhar nos seus problemas, a figura anônima do outro lado agora também parecia ler seus pensamentos e até descobriu sua ansiedade” (p. 65).*

Esse personagem, além da ausência de nome próprio, também esconde uma informação que, para a curiosidade tanto do Engenheiro quanto do leitor, é crucial: trata-se de um homem ou de uma mulher? Essa questão perpassa toda a narrativa, e só recebemos uma resposta no último capítulo, nos parágrafos finais, como que para demonstrar que o mais importante, em relação ao caráter desse personagem, não se relaciona com sua presença física, mas sim com seu caráter virtual. “[...] Trapezista ou não, anjo ou não. A presença mágica de um interlocutor coincidia com o fim de sua tortura” (p. 44).

A principal “função”, por assim dizer, desse personagem, é a de guia, ainda que através da *internet*, que auxilia o protagonista a analisar e encontrar um sentido para o momento da vida que está atravessando, assemelhando-se, dessa forma, a Virgílio e também a Beatriz; o Trapezista, porém, desempenha esse papel de forma irônica, proferindo comentários sarcásticos e mordazes, por vezes escarnecendo e debochando dos eventos narrados pelo Engenheiro, além de, misteriosamente, ler os pensamentos do outro, antecipar-se aos seus comentários, e ter um poder sobrenatural de interpretar as situações.

Outra leitura possível sobre o Trapezista é que ele seja um eco da personalidade do poeta florentino, isso dito pelo próprio Engenheiro quando afirma estar contando uma história que “[...] o espírito de Dante Alighieri queria ouvir do

outro lado do oceano em plena madrugada [...]” (p.211); a partir dessa afirmação, fica mais evidente o caráter dúbio e misterioso da personagem. Ele pode ser tanto Dante, quanto Virgílio, quanto Beatriz – possibilidade confirmada com o nome que ele fornece ao Engenheiro, quando eles conversam pela última vez. Acreditamos que o Trapezista seja, afinal, a junção desses três personagens, resultando – segundo as teorias sobre adaptação, apropriação e paródia – em um personagem novo, repleto de traços dos antigos. O Trapezista seria, por fim, a personificação da intertextualidade no romance, pois grande parte dos paralelos intertextuais são realizados a partir de suas falas, além do fato de ele integrar, em si, três outros personagens do universo dantesco – incluindo o próprio poeta.

*“[...] figura ascética, quase quixotesca, alta, magra, quase esquelética [...]” (p.22)*

Conhecido também como o Pastor, se dizia o melhor estucador do Capão Redondo e era um corintiano fanático; foi o responsável por desestabilizar as bases sólidas do Engenheiro, além de ter sido o protagonista de várias das conversas virtuais entre este e o Trapezista, como no trecho que transcrevemos a seguir:

*Engenheiro: Ok. Digamos então que você descobriu a natureza verdadeira do inferno da Paulicéia desvairada, e que eu, como tanta gente mais, esteja perambulando em busca de quem me guie por uma selva escura. Qual é a sua receita? Viver dentro da comédia de forma politicamente correta?*

*Trapezista: O espaço para o politicamente correto é muito pequeno no inferno, Engenheiro. Vejamos o seu caso. Se você não é o homem caridoso, o que é que empurra sua atormentada consciência para passear no Capão Redondo? [...] Vou lhe dar o benefício da dúvida. Digamos que você seja movido pela curiosidade sobre até onde a cidade doente resistirá à ira, ao ódio. Ou que descobriu que empurrado pela mão de um Arcanjo pode tentar entender melhor os demônios da periferia... (p. 89-90)*

Fica claro, a partir dessa citação, que o Arcanjo também se relaciona com o caráter de Virgílio, que levou Dante pela mão através do Inferno e do Purgatório; aqui, porém, ao contrário do poema dantesco, o Arcanjo mais arrasta o Engenheiro para junto de sua tragédia que o guia, propriamente, pois não tem a intenção de lhe mostrar como funcionam as engrenagens do poder na periferia, mas acaba fazendo-o em razão das circunstâncias que envolvem os acontecimentos.

O Arcanjo é descrito fisicamente como possuidor de um “rosto anguloso de olhos claros” (p.22), assemelhando-se, não por acaso, a um anjo. A dicotomia entre

anjos e demônios também percorre toda a narrativa, seja nos diálogos entre Engenheiro e Trapezista, seja na própria aparência dos personagens, como é o caso do Arcanjo e da própria Trapezista, que no final envia ao protagonista uma foto sua, na qual surge com feições angelicais.

Como chefe de família, Arcanjo surge sempre acompanhado dos seus, como forma de mostrar que era um homem sério, honrado, digno.

Havia alguma coisa organizada, quase espartana, em torno da pobreza ostensiva daquele Arcanjo que preferia aparecer em grupo, como se quisesse exibir uma forma bíblica de sobrevivência em tempos de águas paradas nas Marginais e enorme letargia na cidade grande: “O senhor é meu pastor. Nada me faltará...” (p.23).

Assim, o Engenheiro enxerga nele “[...] um instrumento a mais nas investigações que ele vinha fazendo sobre a máfia que com certeza atuava no canteiro” (p. 69) pois, se ele “[...] de fato acreditasse nos sermões de São Paulo sobre a ‘fornicação’, um belo dia poderia abrir a boca contra a bandidagem dentro da obra, embora ele conhecesse o código de silêncio da periferia” (p. 80).

Arcanjo também é comparado a Ló, o único homem justo de Sodoma que foi avisado pelos anjos para deixar a cidade antes que a ira de Deus a aniquilasse, sendo que tal evento é parodiado na obra de Spinola através da chacina ocorrida no final da obra, na qual são assassinados a mulher, a tia e o filho de Arcanjo. O pedreiro é, desse modo, o retrato do homem justo que, paradoxalmente, sofre injustiças e brutalidades, um homem bom para quem a vida é cruel, configurando-se como uma figura que representa certo pessimismo e mal-estar em relação à sociedade e ao mundo, de forma geral.

*[...] na família havia a filha mais velha que tinha um perfil de camafeu, que por sua vez se transformava em guerrilheira [...] (p. 73)*

A filha mais velha, que no final descobrimos chamar-se Rachel, tem seu caráter delineado no começo do romance e aprofundado em seu desenrolar; a moça, que no início parece ter a mesma importância dos irmãos, acaba por revelar-se como personagem-chave para o enredo, sendo responsável pela comprovação da inocência de Arcanjo, por levar o Engenheiro a descobrir os fatos sobre os roubos de materiais e a corrupção da empresa, bem como pelo despertar dos sentimentos mais profundos do protagonista.

[...]O Engenheiro não deixou transparecer alguns pensamentos cínicos que passaram por sua cabeça enquanto olhava disfarçadamente para as formas femininas da filha mais velha [...]. Olhando para mãe e filha e comparando as duas, o Engenheiro pensou que Rubens ou Goya talvez desenhasssem mulheres simples assim, porém na época de Rubens as mulheres costumavam ser mais redondas e gordas, mesmo as jovens. “Não”, convenceu-se ele, “Rubens não saberia capturar aquela forma de beleza nativa, moldada entre perfis caucasianos e a herança das mulheres selvagens que saíram das matas brasileiras”. (p. 97)

Rachel é uma das personagens sobre a qual o narrador mais se detém nos detalhes físicos, afirmando sempre a exuberância de corpo da jovem mulher, que vem comparado à Bartira, às filhas de Ló e, por fim, a um lírio do campo. O trecho a seguir nos oferece uma descrição mais minuciosa dos traços da moça, feita pelo protagonista que reparava de fato nela pela primeira vez.

O Engenheiro não tinha prestado atenção nenhuma à filha mais velha dos Arcanjo até aquela manhã, exceto pela explosão na torcida do Corinthians, e só aos poucos percebeu que ela tinha o mesmo rosto anguloso do pai, como se fosse desenhada desde menina a bico de pena, com detalhes muito finos e recortes precisos nas sobancelhas, nos lábios, no queixo. “Rubens, não...” pensou ele, “talvez Klimt soubesse desenhar uma mulher jovem com aquele perfil”. (p.97)

Ocorre na mesma ocasião a primeira investida da moça contra o Engenheiro, que “entendeu o recado, mas não a forma como a filha mais velha de Arcanjo olhava fixamente para ele” (p. 102). Algumas noites depois dessa visita na obra, “[...] ele chega no apart-hotel e encontra a moça à sua espera” (p. 105), vestida como as garotas suburbanas o fazem quando querem chamar atenção. Fica evidente, assim, as intenções da moça, que estaria disposta a fazer o que fosse necessário para tirar seu pai da prisão.

O Engenheiro sorriu com o exercício de desembaraço da filha mais velha de Maria Arcanjo e logo percebeu pelos gestos das mãos arrumando os cabelos presos em coque na nuca que além do clichê rigoroso, metodista, quase uma tábua sentada na cadeira do restaurante, escondia-se a mesma e deliciosa mulher jovem, transbordante de vida, aquela que ele viu socando o ar e soltando toda a adrenalina no meio da torcida do Pavilhão 9 num dia de estádio cheio e tambores de guerra roncando no Pacaembu. (p 113)

Assim como o Engenheiro, também Rachel se esconde por trás de uma máscara bem construída que impede qualquer olhar desatento de vê-la em sua real

essência de guerrilheira urbana; o próprio Engenheiro a vê, de início, com esse olhar desatento, e só mais adiante percebe a que, de fato, a moça veio visitá-lo.

[...] o Engenheiro percebeu que detrás da aparência da moça suburbana havia uma filha de Ló com outros dotes, bem maiores do que imaginava, pilotando o tempo toda uma esperteza contida. O que antes parecia insegurança começou a transparecer de outra maneira: era como se ela estivesse tateando no meio de um labirinto, pé ante pé, sabendo qual a extensão do campo minado onde pisava, de que tamanho era a sua fragilidade e que moedas de troca tinha em mãos. (p. 126)

Apesar de suburbana, Rachel demonstra destreza e esperteza, ganhando, assim, mais terreno em meio aos sentimentos turbulentos do Engenheiro; tanto ele quanto nós, leitores, nos surpreendemos com as atitudes da moça, que revela ser muito mais do que os olhos conseguem ver. Após essa visita ao hotel, que foi interrompida pela chamada ao Engenheiro cuja presença era urgente no canteiro de obras prestes a ser inundado, Rachel só volta à cena “[...] dois dias depois da libertação do Pastor” quando “a filha mais velha de Maria Arcanjo reapareceu no flat em todo o esplendor de sua beleza bíblica” (211). Dessa vez ela não é descrita como uma jovem suburbana que espera trocar favores sexuais pela liberação do pai, mas sim como um lírio do campo que vem oferecer seus agradecimentos sinceros ao herói da família.

O sorriso que a moça abriu ao chegar e estender a mão compensaram quaisquer concessões que o Engenheiro fizesse à sua alma de gourmet e a mudança daquela solitária agenda noturna. Pela primeira vez ele tinha olhado nos olhos claros da filha mais velha do Pastor e resolveu interpretar a estranha e avassaladora sensação de beleza bíblica que ela irradiava como simples e humana curiosidade por uma figura de mulher. Nada relacionado com a eletricidade transmitida pelos beijinhos rituais que ela lhe deu no rosto. O Engenheiro jamais tomaria uma iniciativa dessas. Mas o gesto partiu dela, e os olhos ficaram lá, luminosos, incandescentes, corintianos [...] (p. 213-214)

É interessante notar a mudança de comportamento de ambos os personagens, uma vez que a moça apresenta-se, paradoxalmente, mais simples em seus atributos físicos e mais incisiva em suas atitudes, ao mesmo tempo em que o Engenheiro está mais receptivo para os sinais à sua volta e mais aberto para os sentimentos avassaladores que a moça gera nele.

A comparação que pode ser feita entre Rachel e Beatriz é óbvia; a moça também é responsável por guiar/arrastar o Engenheiro para sua periferia e lhe

mostrar como funciona a vida daquele lado do mundo. Mas as semelhanças acabam aí, uma vez que suas descrições físicas a assemelham mais à passagens bíblicas que à obra de Dante, bem como o desfecho de seu relacionamento com o Engenheiro é o oposto do relacionamento entre Beatriz e Dante; segundo o próprio Engenheiro, Dante sublimou Beatriz, enquanto ele tinha intenções de relacionar-se com Rachel de forma mais terrena, por assim dizer.

Acreditamos serem esses os principais personagens, aqueles que necessitam uma maior atenção pelo papel que desempenham na obra; apesar das caracterizações apresentadas, pudemos observar certa indefinição da personalidade essencial de cada um: Arcanjo se confunde entre ser pedreiro e pastor, o engenheiro é também detetive, Rachel é, ao mesmo tempo, mulher de sal e um lírio do campo, e o Trapezista, por fim, se desdobra entre anjo, demônio, confessor, mestre e guia. Passamos a seguir, portanto, a outro “personagem” importante da obra, qual seja, a cidade em que ocorrem os eventos: a paulicéia desvairada.

O palco onde se desenvolvem todos os acontecimentos narrados no romance também recebe uma atenção especial e descrições intimistas que geram uma espécie de proximidade do leitor com relação ao espaço físico; uma pessoa que nunca tenha visitado a cidade fica com a sensação de conhecê-la de perto.

São freqüentes os retratos e recortes feitos pelo narrador, que nos oferece seu ponto de vista em relação à capital paulista:

[...] trilhas luminosas abertas no concreto armado entre espigões enormes, o piscar de painéis em torres, coberturas desertas. Viadutos mergulham e se perdem em curvas convertidas em avenidas que emergem adiante em outras avenidas embaladas pelo ronco perpétuo de todas as máquinas e motores da cidade, tudo imerso numa espécie incandescente de miopia provocada pela garoa ou nuvens de vapor, chuva fina e poluição. Dali, além dos latidos agonizados do animal, ele ouvia e via apenas o ronco da noite, o silêncio dos postes, o sono da cidade, as lâmpadas e o halo amarelo de luz e garoa dançando ao vento num convite suave à rendição. Era como se a cidade vestida de negro também pedisse socorro e, ao pedir socorro, as águas de um rio morto se oferecessem para afogar sua alma. Por que não tentar voar daquele último andar de um hotel do Centro Velho mergulhando definitivamente na pintura negra da noite? (p.30-31).

A presença da cidade de São Paulo, portanto, é marcante, e figura inclusive como uma espécie de personificação do inferno, em Spinola, um inferno moderno, com engarrafamentos, rios podres, florestas de prédios e outdoors, e o caos:

Podia estar confuso. Talvez ainda ouvisse, talvez não ouvisse mais o animal. Porém com certeza se quisesse ouvi-lo a memória seria capaz de reproduzir os ganidos, os lamentos surdos, uivos e urros que rolavam sobre si mesmos como elipses varando a noite, cheirando a sangue e tortura, cruzando a garoa do Anhangabaú, atravessando os espigões de concreto e martelando em seus tímpanos como se trouxesse para dentro de seu quarto todos os ruídos do inferno. (p. 46)

Observamos também, como não poderia deixar de ser, certas críticas veiculadas à metrópole, principalmente em relação à poluição dos rios e o caráter turbulento da cidade grande.

Não chovia lá fora, o céu estava limpo e certamente estrelado como acontece depois dos aguaceiros que lavam a cidade e espalham suas fumaças para longe com a ajuda dos ventos soprados da terra para o mar. Nenhum cão ladrava a distância, e a reverberação dos motores dos carros no vale do Anhangabaú parecia aceitável para quem quisesse desfrutar de uma boa noite de sono em um quarto suspenso como um balão no vigésimo andar de um flat paulistano. Até os rios, graças às águas novas das chuvas, pareciam ter rolado sobre si mesmos recuperando um sopro da vida perdida dentro da moldura verde dos barrancos das Marginais. (p. 63)

Talvez o lugar onde o Engenheiro mora, a cobertura de um prédio que ele próprio projetou, escolhida por ele para escapar dos ruídos da cidade, indica também o desejo de manter-se acima de todo mal-cheiro e podridão abaixo, de colocar-se acima daquele inferno. Mas ele não se encontra, contudo, no Paraíso. Para nós, seu apartamento é uma espécie de Purgatório, onde ele é obrigado a confrontar seus pecados, sua consciência repleta de culpa e dúvida. Ao final do processo purgatorial, realizado através da *internet*, ele se liberta de toda sua angústia e vai em busca do Paraíso com a filha mais velha de Arcanjo.

Além da presença da cidade de São Paulo, o narrador também nos oferece sua visão de Los Angeles, inserindo elementos da cultura local e atual e fazendo um retrato da cidade enquanto o avião que leva o Engenheiro está prestes a pousar:

Falou no centro monumental de conferências e convenções de Anaheim em Orange County, nos aquários, nas mansões dos artistas famosos em Beverly Hills e disse que quem pousava em L.A. penetrava no santuário das melhores tribos virtuais do mundo. “L.A.

proporciona um giro entre o passado e o futuro”, continuou o jovem piloto ianque com um indisfarçável entusiasmo. “Desde os *recuerdos* de um lugar que já foi a fazenda de Don Diego de La Veja até à Disneylândia com todas as famílias famosas, do Mickey Mouse ao Pateta e o Tio Patinhas...” (p. 192)

*“Nem Belíndia nem Ingana. Vivemos na Isona...”* (p. 164)

O romance, a nosso ver, possui diferentes níveis de leitura; certos leitores vão em busca da linha policial, afoitos por descobrir quem é o vilão por detrás dos crimes cometidos, enquanto outros leitores são fígados pelos paralelos intertextuais com Dante Alighieri, a Bíblia e diversos filósofos e personagens da tradição. Entremeadas nisso tudo estão as críticas feitas pelo narrador a vários segmentos da cultura e da sociedade, configurando-se como um dos grandes motivos de ser do romance, ou seja, uma história de fundo jornalístico, moralizante, politizado e de denúncia social.

Grande parte dessas críticas são veiculadas através da personagem Trapezista, a partir de seus comentários irônicos e sarcásticos a respeito da história que o Engenheiro lhe conta. No trecho a seguir podemos observar uma crítica à política, juntamente com referências à Sócrates:

*Trapezista: Já não está tudo contado? Já não está tudo dito? Todas as misérias da periferia já não apareceram no noticiário das sete? A periferia assalta os engravatados da city, e os engravatados da city elegem os vereadores comprando os votos na periferia e se defendem institucionalmente como podem. Custa dois milhões de dólares comprar a Câmara dos Vereadores de São Paulo. Com um por cento de desvio no seu negócio você elege um Mellão. Sócrates deve continuar bebendo cicuta para que os mais jovens entendam o significado da democracia ateniense?* (p. 106)

Além da política, o narrador também condena os modos de ação da economia, através de um personagem profundamente cínico:

Belíndia era o rótulo que um economista tinha inventado para batizar a aparência das Bélgicas dentro de índias Brasil afora. Ingana era a mistura de Índia com Gana que um deputado inventou para falar mal do governo. Faltava uma explicação para Isona. “É um casamento de elefante com camelo: Iso com Zona” [...] “Sorria, Engenheiro. Sorria. Como é que você quer que todos os números batam se a Câmara dos Vereadores de São Paulo tem uma bancada onde meia dúzia de gatunos pode embargar obras, manter camelôs no Centro com mercadoria roubada, manipular concorrências e por aí vai. Se você não termina morrendo na praia.” (p. 164-165)

Através de outra personagem notamos mais críticas à política, ao sistema criminal, e à própria cidade de São Paulo:

Joe Blackbird ouviu com um silêncio quase religioso a longa história dos corintianos e da vulgaridade com a que a morte chegava na periferia de uma megalópole latino-americana, inchada e enferma. Nada seria apurado. Só uma vez ele interrompeu para perguntar o que significava uma criminalidade 'politicamente inevitável' para a cúpula da construtora. (p. 242)

Outro grande alvo de críticas é a imprensa, além da polícia, que são retratados como grupos sociais que, além de não cumprirem honestamente e eficientemente suas funções, ainda são capazes de fazer o oposto, ou seja, ao invés de auxiliar acabam dificultando a vida da população. Nas palavras da filha mais velha, Rachel, "Ninguém denunciava. Patrulha? Eles quando sobem fazem zoadas. Trazem a TV atrás porque isso cria um clima, e a imprensa adora aparecer no fato, porque o repórter quer parecer valente também entrando no morro" (p. 228).

Por fim, a grande crítica que o romance apresenta, a nosso ver, se relaciona com as precárias condições de vida na periferia, que são consequências do mau funcionamento da máquina estatal e do mau uso das verbas públicas, além do abuso de poder daqueles que estão no comando:

O Vereador abastecia todo mundo e pelo que diziam ele comandava mais de duzentas bancas no Centro Velho da cidade, tinha saído no jornal, e teve até campanha do Viva o Centro, quem não sabia disso? E quem ia provar de onde vinha aquela muamba toda? Fiscal não entrava ou, quando entrava, pegava um 'calaboco'. Não tinha nota. Ninguém dava nem pedia nota. Se questionasse, saía embalado, um presunto. [...] Quem mandava no pedaço era o Vereador, e assim é que as coisas tinham de ser. Quem não sabia que até os seguranças na portaria daquele condomínio de luxo da Bandeirantes entravam na jogada do desvio de material? O governo só cobrava impostos, e a periferia não ia deixar de ser a periferia nunca, nem Itaquera, nem Guaianases, nem o Jardim Ângela, e se alguém conseguisse sair dali e virar doutor só por milagre (p. 123)

Por fim, acreditamos que os diálogos entre Trapezista e Engenheiro sejam merecedores de uma atenção mais precisa, por serem, como já foi assinalado, a maior fonte de paralelos intertextuais do romance. É óbvio que, à primeira vista, já se instala a ponte intertextual com Dante, uma ligação que não se faz em relação à forma, mas sim ao conteúdo. Dante se perdeu em meio a uma selva escura e cheia

de feras e viu-se às portas do inferno, sendo guiado através dele por Virgílio. Em Spinola, o Engenheiro não se perde em uma selva literal, mas sim uma selva de pedra, de outdoors, uma selva virtual, repleta de feras personificadas pelos criminosos presentes na trama, e se vê às portas de um inferno paulistano e suburbano, sendo levado até ele e guiado através dele por Arcanjo e por Rachel, e também por seu interlocutor remoto, o Trapezista.

Trapezista: *É verdade que é só você quem está contando sua história. Eu acompanho porque quero. Certo? Então ficamos assim. Digamos que eu seja o espírito que o acompanha pelos infernos dessa cidade.*

Engenheiro: ☺

Trapezista: *Esse sorriso é o que? Galhofa? Por que não posso fazer o papel de Virgílio ou Beatriz na noite de sua cidade perdida?*

Engenheiro: *Você é Virgílio ou Beatriz?*

Trapezista: *Irrelevante. Qual é o sexo dos anjos no rap paulistano?*

[...]

Engenheiro: *Negativo.*

Trapezista: *Quem sabe é isso? A maioria entra na rede de madrugada por falta de um parceiro sexual, ou coisa assim, escondida no anonimato. Você entra na pele de Forrest Gump, sai atrás da Meg Ryan e bingo: you have got a mail. Acertei?*

[...]

Engenheiro: *Não me inclua entre os carentes afetivos. Tive uma noite de insônia e um anônimo gentil (senhora? senhorita? senhor? anjo? diabo?) ouviu meus pensamentos.*

Trapezista: *Então continue. Que importância tem nesse contexto se sou Virgílio ou Beatriz? O inferno é o mesmo. (p.70-71)*

A importância dos diálogos, segundo nos indica Bakhtin em seus estudos sobre a poética de Dostoievski (2005) advém da reflexão que estes proporcionam dos diferentes matizes da realidade e, em conjunto, apresentam o panorama de reflexões do autor acerca dos fenômenos atuais. Para Sodré, como já afirmamos anteriormente, a abundância de diálogos é característica dos textos de massa porque eles realizam uma união mais estável e constante entre o texto e o leitor.

É evidente que a obra de Spinola configura-se como um romance híbrido, pois encerra em si traços de romance policial, folhetim, ensaio jornalístico e diálogo filosófico, segundo a acepção de Bakhtin; faz-se necessário, portanto, utilizar-nos das palavras de Bakhtin a respeito desse subgênero do romance.

O diálogo filosófico, segundo Bakhtin, foi “reduzido a uma simples forma de exposição, a um procedimento pedagógico” (2005, p. 16), e se caracteriza “por livres *mésalliances* de idéias e imagens” (p. 132). A respeito das *mésalliances*, em Spinola

temos, nos diálogos do Engenheiro com o Trapezista, a combinação de atores de Hollywood com filósofos, personagens literários e bíblicos, músicos, autores, etc.

*Trapezista: O velho Dante entrou nos infernos pela mão de Virgílio e saiu pela mão de Beatriz. Digamos que ao longo da nossa história o velho Dante ajudou você a ver os dois lados do inferno da paulicéia desvairada. Com quem você quer sair? Com um grafite americano do tipo Meg Ryan?*

*Engenheiro: [...] neste fim da nossa história creio que cheguei também a uma conclusão pouco ortodoxa sobre Dante. Toda a Divina comédia termina sublimada. Falta a rendição a uma paixão terrestre, cheia dos cheiros da terra, da vida. Ele nunca pegou Beatriz pela nuca, nunca tomou entre as mãos a cabeça da mulher que amava e com quem entrou no paraíso e a puxou pelos cabelos para trás, para sentir o calor da fêmea que tinha nos braços. Nunca enterrou os lábios nos lábios e a língua na língua, nunca sorveu a alma de Beatriz com a volúpia do animal que devora outro animal.*

*Trapezista: Opa! O frio Engenheiro desperta para a vida com a paixão do homem simples. É isso? O que diria Dante Alighieri de um florentino dotado de paixões simples? [...]*

*Engenheiro: Olhai os lírios do campo...*

*Trapezista:...eles não fiam nem tecem, e, no entanto, nem Salomão em toda a sua glória se vestiu com um só deles etc.etc.*

*Engenheiro: Não é uma boa e milenar resposta? A filha mais velha de Maria Arcanjo escreveu isso na carta que me mandou. Seria um desperdício convocar Dante ou Montague para decifrar o sentido do rap do Capão Redondo.*

*Trapezista: Touché. Reconheço que você está bem informado sobre o estágio atual das discussões semânticas: Montague versus matemáticos, e um nicho para Dante nos cânones de Bloom que ele merece. Sem dúvida os lírios do campo são uma boa resposta para a filha mais velha de Maria Arcanjo. São para o nosso Engenheiro? (p. 247-248)*

No diálogo socrático encontramos também a busca da verdade, que é feita através da síncri-se (que seria o confronto entre idéias) e da anácri-se (a capacidade de extrair todo o necessário). Através desses dois processos, segundo Bakhtin, é que se fundamenta o processo de revelação da verdade.

*Engenheiro: Quando aquele pobre diabo entrou no camburão, primeiro pensei que tinha comprado seu desespero a troco de nada, transformado em meu próprio desespero, na minha insônia ou sei lá o quê. Éramos inegavelmente dois corintianos: um que afundava no camburão, outro que continuava no seu lugar, naquele posto bem remunerado, com alguns trunfos e poderes nas mãos, com o mundo particular bem-arrumado as tábuas de cálculo, pranchetas, régua-tês e bóias salva-vidas para a eventualidade de ter que afundar também no rio poluído...*

*Trapezista: [...] Não parece simples demais, Engenheiro? Algo assim: eu vi o Grito na Ponte de Munch na exposição da Bienal e resolvi entrar numa sala de chat na Internet pra discutir a tragédia humana. Ou então: eu vi o Aqui, Agora na TV e fiquei chocado. Mas isso*

*acontece todo dia, em toda sala de jantar onde tem uma TV. No minuto seguinte tudo é desmaterializado. [...] Zaratustra morreu, o super-homem morreu, e não se fazem mais infernos como antigamente, Engenheiro.*

*Engenheiro: Você é pessimista? Não sei se concordo. Ainda tenho uma boa e velha alma. Aí vai um clichê que você poderia tomar emprestado na filosofia do século XX: só os puros atravessam incólumes o tumulto.*

*Trapezista: Kierkegaard.*

*Engenheiro: Sim, Kierkegaard. Você não encontra em dicionários de citações eruditas. Mas ainda não lhe contei a história toda dos anjos e demônios que se embaralharam no meio do campo corintiano.*

*Trapezista para Engenheiro: Conte. Conte tudo sobre sua comédia paulistana... (p. 91-92)*

Além dos elementos ligados ao diálogo filosófico/ socrático, também é possível encontrar nessas citações atualidades jornalísticas, bem como abundantes referências a Dante, além dos jogos de palavras realizados pelo narrador que enriquecem a narrativa e instigam a curiosidade do leitor. Acreditamos que esse seja um dos grandes trunfos da obra: a escolha de vocábulos e as diferentes combinações entre eles criam um universo novo - com imagens antigas – que envolve e satisfaz os diversos tipos de leitores, tanto os que estão em busca de um conto policial quanto aqueles que se deliciam com os intertextuais vaivens referenciais.

*Trapezista: Freud é um velho. Sabe por que Freud ficou velho? Porque Freud não viu a terceira consciência. Na época dele só cabia um de cada vez no divã. Não havia esse divã global, esse mundo paralelo, virtual, desafiador de toda a lógica.*

*Engenheiro: Apesar disso tudo, você não abre mão da lógica.*

*Trapezista: Meu caro Engenheiro, por que ser escravo da lógica se a dúvida excita mais a inteligência do que a certeza? Quem o atormenta agora? A dúvida ou a certeza?*

*Engenheiro: Já que você entrou nesse terreno filosófico, vou dizer o que eu acho. A dúvida não passa de um trampolim de um estado da consciência para outro.*

*Trapezista: Brilhante. Você reage bem quando reage por instinto. Entendi a dúvida como trampolim. Descartes descobriu a primeira dúvida, nosso Engenheiro descobriu a dúvida final na noite paulistana. É isso? (p. 143)*

É importante ressaltar, afinal, que cada leitor percebe um intertexto na obra, desde os mais explícitos até os traços mais difíceis de serem descobertos; cada um lê de acordo com sua bagagem cultural, sua experiência literária, sua jornada pelos bosques da ficção.

## **CAPÍTULO 3: *Purgatório: A verdadeira história de Dante e Beatriz***

### **Introdução**

Mário Prata é, também, um artista multifacetado, escreve para teatro, cinema, televisão, jornais e livros. Uma constante em toda sua obra é o humor e a leveza com que são tratados todos os assuntos; dentre suas publicações literárias de maior relevo estão *Shifaizfavoire*, *Diário de um Magro*, e *Os Anjos de Badaró*, que freqüentaram as listas dos mais vendidos no Brasil.

Durante 11 anos - de 1993 a 2004 - foi cronista no Caderno2 do Estadão. Neste mesmo período, escreveu crônicas para as semanais *IstoÉ* e *Época*. Como roteirista de cinema, ganhou 2 Kikitos no Festival de Gramado. Um com *Bésame Mucho*, em parceria com Francisco Ramalho Junior (1987) e outro com *O Testamento do Sr. Napumoceno*, filme luso-francês. Entre literatura, teatro e cinema, já recebeu 18 prêmios nacionais e estrangeiros.

Assim como em Spinola, temos um título bastante expressivo e explícito, que deixa evidente a relação com a obra de Dante ao se referir ao Purgatório, e em tom irônico afirma ser a história verdadeira; por saber-se que essa não é a história verdadeira, – a pós-modernidade nos ensinou que não há verdade, apenas versões – instala-se já o primeiro traço do humor que irá permear toda a obra.

Meyer (1996), ao analisar as obras publicadas no Brasil entre 1860 e 1880, escreve que “é nessa linha jocosa, que ri de um cotidiano bem mais obscuro do que se imagina [...] cuja alta comicidade, nascida de uma desordem narrativa alucinante [...] como que responde ao *nonsense* da realidade” (1996, p.308). Acreditamos que essa definição, que se refere aos folhetins do século XIX, poderia se aplicar perfeitamente ao folhetim de Mário Prata que, apesar da distância temporal, apresenta as mesmas características de seus antepassados, se configurando como “uma jóia de paródia e sátira política” (MEYER, 1996, p. 309). Como afirma Reybaud, citado por Meyer,

É preciso que cada número caia bem, que esteja amarrado ao seguinte por uma espécie de cordão umbilical, que peça, desperte o desejo, a impaciência de se ler a continuação. [...] É a arte de fazer desejar, de se fazer esperar. (1996, p. 49,).

Essa citação se refere ao folhetim em geral, e podemos observar como tal definição se aplica à obra de Prata, uma vez que o autor estabelece uma continuidade narrativa leve e envolvente, criando uma série de paralelismos com diferença irônica. As personagens são essencialmente as mesmas, mas apresentam atitudes absurdas; são ecos irônicos de Dante, numa inversão estrutural, onde a mudança principal é em relação à finalidade da obra, a de fazer rir.

Assim como afirma Linda Hutcheon (1991), em sua *Poética do pós-modernismo*, a paródia é a responsável por atuar como tradutor, por assim dizer, do passado em relação ao presente, e o faz exatamente por, retomar respeitosamente e desconstruir ironicamente ao mesmo tempo.

Ao contrário do que vimos com Spinola, no caso de Prata, fábula e enredo se confundem em uma estrutura narrativa linear, na qual os eventos nos são apresentados de maneira sucessiva, como ocorrem de fato; não há tantos *flashforwards* ou *flashbacks*, em termos de jogos de enredo, se compararmos com o romance de Spinola, mas podemos observar, também, a existência de pausas e suspensões da narrativa habitual como forma de artifício, utilizado para renovar o fôlego e proporcionar uma leitura mais agradável.

Tal configuração do romance facilita nossa apresentação do mesmo, pois concomitantemente à apresentação da fábula vamos delinear o enredo; gostaríamos de ressaltar que essa história foi publicada primeiramente no jornal, de forma seriada, e em 2007 foi reunida em um volume único, cujos capítulos não possuem nomes, apenas números, e apresentam sempre um gancho final para aguçar a curiosidade do leitor e assegurar sua fidelidade ao folhetim.

O romance inicia-se com uma cena típica na vida de um gerente de banco, e a narrativa flui ao descrever os protagonistas.

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 que a idade. Camisa branca, a gravata vermelha, calça preta com vinco. Sapato engraxado, fumante inveterado [...]. Nariz aquilino, como diria Machado de Assis. 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. [...] Viviam e esperavam a aposentadoria sentados diante dos computadores. Inseparáveis. Que fique claro que a amizade deles não envolvia sexo. Um respeitava e entendia o outro. O nariz de Virgílio não era aquilino. Dante era casado. Virgílio, solteiro, espírita, metido a ter premonições que nunca davam certo. A mulher de Dante é a Gemma, com dois emes, como ela sempre exigia para

não parecer com um mero ovo choco. Odiava gemada. Mas amava voleibol. [...] Gemma jogava vôlei, quando conheceu Dante em 1981, numa churrascaria em Santo André. [...] Hoje usa cabelo curto, tipo escovinha, com laquê, todo espetado, duro mesmo. Numa olimpíada poderia ser confundida com um levantador de pesos. Búlgaro. (PRATA, 2007, p. 9-11)

Essa abertura inicial da obra já demonstra o tom da narrativa, qual seja, um tom leve, zombeteiro, ágil e repleto de traços de humor; além disso, para o leitor consciente da vida e obra de Dante Alighieri, instalam-se, também, os traços iniciais as relações intertextuais que o folhetim de Prata mantém com o clássico italiano.

Nos é apresentado, em forma de *flashback*, a maneira como Dante e Gemma se conheceram:

Mas, naquele dia, sua altura era perfeitamente proporcional com o corpo. Perfeita. A seleção comemorava o título e Gemma estava triste, cabeça baixa. Tinha entrado duas vezes durante a partida, em momentos decisivos, apenas para dar seu saque mortal. Errou os dois.

Mas sorriu quando recebeu um bilhete trazido pelo garçom:

– Gemma, o saque não é tão importante assim. O que importa é o depósito! Sorria.... Dante.

Ela esticou o pescoço como um periscópio e deu de cara com Dante e Virgílio, duas mesas ao lado. Dante deu um tchauzinho. Ela engasgou com a picanha. Seis meses depois, aos vinte anos, Gemma abandonava, de véu e grinalda, seu promissor futuro na seleção brasileira, para se dedicar de corpo e alma aos depósitos de Dante. (p.12)

Esse é um dos poucos *flashbacks* da obra que, conforme afirmamos acima, possui uma estrutura de enredo bastante linear; na seqüência, o narrador volta ao ponto em que começou a “relembrar o passado” para instaurar o grande problema do romance: o retorno da namorada de juventude de Dante, Beatriz – em mais uma grande referência a Alighieri.

O computador apita. *E-mail*. Dante abre, lê. Fica lívido e pasmo, como diria Eça. Virgílio percebe, vai até a mesa dele. E lê.

– Fodeu!

Naquele dia, na churrascaria, Dante também estava triste, muito triste. Sua amada, sua paixão havia anos, Beatriz, com dezoito anos, tinha ganhado uma bolsa para estudar balé em Paris. Beatriz havia prometido que iria ficar apenas um ano. Nunca mais voltou. E Dante nunca-nunca-nunca se esqueceu dela. [...] 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.

O e-mail:

*Aqui é a Bia Florence. Descobri seu endereço!!! Estou voltando definitivamente para o Brasil. Fui convidada para dirigir uma escola de balé em São Paulo. Chego amanhã, no voo 2352, da Europe Flight, em Guarulhos. Adoraria que você estivesse no aeroporto me esperando. Você me levou, lembra? Seis da manhã, se não atrasar, é claro. Nunca te esqueci. De verdade. Vai, vá... até amanhã. Tout bien?*

*Beatriz. Aquela.*

*Ou tudo é uma fantasia minha e você nem se lembra de mim? [...]*

Virgílio coça o queixo. Dante, a cabeça. Virgílio, suando:

– Estou tendo uma premonição.

– Pelo amor de Deus, Virgílio! Não começa com essas viadagens!!!

A premonição era de que o avião iria cair na baía de Guanabara. (p. 12-14)

Pode-se notar, a partir dessa citação, como Prata constrói uma trama hábil e inteligente, envolvendo o leitor e o levando através de personagens e situações cômicas, artifícios tipicamente folhetinescos para agradar e fazer rir, com vistas a atingir o gosto da grande massa. Lembremos, porém, que se a obra parodiada não for conhecida do leitor o humor não se realizará plenamente, uma vez que as situações em si oferecem, claro, lugar ao riso, mas quando se tem em mente a obra-base todo o processo de reconhecer e espantar-se com o novo tem melhor desempenho.

Após a descrição de uma cena típica da casa de Dante e Gemma, qual seja, o casal jantando e discutindo, há uma série de cortes bruscos entre as cenas, um artifício também muito utilizado pelos folhetinistas que Prata não deixa de aproveitar.

[...] Dante agora está na cama. São duas da manhã e ele não consegue dormir. Pensa na Beatriz enquanto ouve o sonoríssimo ronco de Gemma. [...]

Agora estamos na marginal Tietê, ainda escuro.

– Eu preciso te contar, Dante, eu tive mesmo uma premonição sobre a Beatriz.

– Nem me conte, nem me conte.

Minutos depois o rádio interrompeu a música e narrou a premonição. O avião que trazia Beatriz de Londres caíra na baía da Guanabara. Não havia ainda notícia de sobreviventes.

– Era isso – disse baixinho Virgílio quase para si mesmo.

Dante encostou o carro no acostamento. O rádio disse que voltaria em instantes com mais detalhes da catástrofe. Virgílio não sabia o que dizer. Silêncio. Chico cantava no rádio o que será, o que será que andam murmurando... (p. 16-17)

Como afirmamos acima, a presença dos cortes proporcionam mais agilidade e mobilidade à trama, criando a sensação de que estamos acompanhando as cenas de perto, quase de dentro da história; tal sensação é endossada pelo grande número de diálogos presentes na narrativa, que permitem mais conexão do leitor ao que está sendo narrado.

Ao viajar para o rio com a finalidade de reconhecer o corpo de Beatriz, Dante conhece o irmão da ex-namorada, Diogo Florence; mais tarde, ele passa a noite velando a ex-amante, relembrando os melhores momentos que havia passado com ela, e não vai ao banco no dia seguinte. Chegando em casa,

Dante foi direto para o seu escritório e ligou o computador para ver se se distraía um pouco. Abriu os *e-mails*.

Tinha um endereço muito estranho. Muito. O remetente era [beatriz@purgatorio.gov.com.pu](mailto:beatriz@purgatorio.gov.com.pu)

Estupefato, receoso, abriu.

*Meu amor. Adorei você ter ficado a noite toda ao meu lado. Cheguei bem. Estou no Purgatório. É lindo aqui. Dou notícias. Beatriz, ainda sua. Mais do que nunca, sua.*

Dante, lívido, se recostou na cadeira, leu umas cinco vezes, entre cinco goles de uísque e dois cigarros.

– Quem foi o engraçadinho? Eu mato!!! (p. 20)

Esse trecho encerra o segundo capítulo e é um belo exemplo do tipo de "gancho" que Prata utiliza para manter acesa a curiosidade do leitor; além disso, desse trecho também podemos depreender um traço narrativo semelhante ao usado por Spinola, qual seja a inserção da *internet* e sua posição destacada no romance como ferramenta de conexão entre universos paralelos.

Na continuação, o capítulo III nos traz as conjecturas de Dante a respeito da identidade do “engraçadinho” que resolvera brincar com um assunto tão sério, e a conclusão a que chega a personagem é que a autoria da piada pertence ao amigo Virgílio.

Pegou-o pelo colarinho, esquecendo os anos e anos de amizade.

– O que eu queria era te matar! Matar!

Batia com a cabeça de Virgílio contra a porta da privada que ia e vinha para fará. Virgílio não conseguia entender nada, nada.

– Mas... Ma... Ficou louco? Me larga!

– Como é que você teve a coragem de fazer isso comigo? Não pode nem respeitar minha dor? Bicha!!!

Nunca Dante havia chamado Virgílio de bicha. A situação estava feia, pensou Virgílio. (p. 21-22)

Dante explica ao amigo a mensagem virtual que recebeu, até mostra-lhe uma folha em que imprimiu as palavras de Beatriz, mas Virgílio não consegue ler nada, o papel está em branco.

O amigo olhou para Dante com pena. Era a primeira das muitas provas de que Dante estava mesmo abalado com a morte de Beatriz. Dante estava ficando louco.

– Dante, escuta o seu velho amigo. A morte de Beatriz te abalou. Não tem nada aqui. Você está delirando.

– O que é, ta me chamando de louco? É isso, é isso? Pois vamos lá em casa para você ver no meu computador.

– Dante, pensa um pouco, você está querendo me provar que a Beatriz te mandou um *e-mail* do Purgatório? (p. 23)

Tal seqüência narrativa possui um alto teor cômico e certo abuso canônico, uma vez que o narrador nos faz imaginar o poeta Dante Alighieri estrangulando o também poeta Virgílio; tal abuso realizado pelo autor é tipicamente pós-moderno e oferece, para o leitor habituado a esse cânone, aquele sentimento misto de reconhecimento e novidade de que fala Hutcheon (2006) a respeito das adaptações, que seria o motivo pelo qual a adaptação, enquanto produto, obtém aceitação e prestígio; ver algo enraizadamente canônico e sublime como a obra de Dante ser desconstruída da forma como é na obra de Prata traz prazer ao leitor, e é garantia de sucesso dentro da cultura de massa.

Há também na obra uma outra personagem famosa que é reformulada à maneira de Prata, uma personagem de Machado de Assis que, depois de Alighieri, é um dos grandes ecos intertextuais da obra.

[...] Na tela, Dante lia para Virgílio – pela segunda vez – o *e-mail* de Beatriz.

– Você vai me desculpar, Dante, mas não vejo nada na tela.

– Ai, meu saco!!!

O seu Bacamarte pediu para eu marcar uma consulta para você com o psiquiatra do banco, o doutor Júnior. Já marquei. Amanhã às dez da manhã.

Dante olhou para ele incrédulo, sentou-se na poltrona preferida de fumar, tomar o seu uísque e ler os jornais. E ele fumava, bebia e não lia jornal algum. Apenas pensava para onde devia mandar o Virgílio, o seu Bacamarte e o doutor Júnior. (p.24-25)

Mais um personagem nos é apresentado nesse capítulo, o psiquiatra Júnior, que será bastante explorado no decorrer do livro.

Beatriz conecta-se no MSN e deixa Dante furioso por acreditar, ainda, que se trata de uma piada de mau gosto; a bailarina morta precisa, portanto, oferecer provas mais concretas ao amante.

– Meu amor, o cazzo! Pode muito bem ser um homem, tirando sarro com a minha cara. Imagina, alguém me escrevendo de um computador, do Purgatório!

*Isso se chama TCI Transcomunicação Instrumental.*

- Vá a merda!!!

Dante desligou o Messenger, desligou o computador. Mas, antes, salvou a conversa e imprimiu.

TCI, era só o que me faltava.

O computador se liga novamente. Sozinho. Dante se afasta, empurrando a cadeira de rodinhas para trás. E ouve a voz da Beatriz. Não tinha dúvida. Era ela, com aquele sotaque gaúcho que ela nunca havia perdido, apesar de ter se mudado para São Paulo com quinze anos.

*Vou lhe contar como é o Purgatório. E quem está aqui.*

Dante arranca todas as tomadas das paredes. Silêncio absoluto. Vai para a casa do Virgílio. Mas passa pela sala antes. Gemma coloca o corpo na frente dele. O muro de Berlim. (p.28)

O humor é, sem dúvida, um dos traços mais marcantes da obra de Prata, que mistura elementos e cria situações a fim de provocar o riso em seus leitores, repetidas vezes; esse traço humorístico é uma característica do estilo do autor, configurando-se, também, como uma espécie de aviso ao leitor, que deve estar ciente do tipo de romance que tem em mãos. Além disso, a linguagem chula utilizada, além de provocar o riso por si só, quando vem ligada a um clássico quase que intocável como o de Dante acaba por estabelecer uma mistura entre a alta cultura e aquela popular, característica típica da pós-modernidade.

Seguindo a narrativa, Dante se convence que deve procurar, sim, ajuda profissional e decide se consultar com o psiquiatra do banco. “Tenho que ir no tal doutor Júnior – vê se isso é nome de psiquiatra – amanhã, antes que eu veja a Beatriz entrando na minha casa e levando uma porrada da Gemma que, coitada, não está entendendo nada” (p.30). Há, nessa citação, uma explicitação do caráter cômico do psiquiatra a partir do comentário de Dante sobre seu nome, que mais tarde passará a ser chamado “Juninho” e descobriremos que tal nomenclatura terá correspondência estreita com certo complexo de Édipo da personagem em relação a seu “pai” Freud.

No doutor Júnior.

Dante 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.

– Quer dizer que ela está no Purgatório e manda *e-mails* para você.

– Isso.

Dante mostra o *e-mail* para ele. O doutor olha para a folha em branco e para o retrato de Freud e seu charuto, como a pedir uma luz.

– E ela conversa com você no Messenger.

– Isso.

– E ela consegue ligar o seu computador lá do Purgatório.

– Isso. Aí eu desliguei todas as tomadas quando ela ameaçou me explicar como era o Purgatório e quem estava lá. (longa pausa). É grave, doutor Júnior?

– Interessante, muito interessante, interessantíssimo. (longa pausa) Como era a sua relação com a senhora sua mãe? (p. 31-32)

O doutor Junior decide, por fim que quer ir à casa de Dante, observar mais de perto o fenômeno; Dante, por sua vez, conta tudo ao amigo Virgílio, que, espírita como é, tem uma idéia para melhorar a compreensão dos acontecimentos.

– A minha empregada é médium. Das boas. Vamos levar ela também.

– A Terezinha? Aquela quase anã?

– Das boas. Já recebeu Leonardo da Vinci, mas não tinha a menor idéia de quem fosse. Um desperdício para a cultura mundial.

Vemos agora, na frente do computador, Dante, Virgílio, doutor Júnior e Terezinha, toda humilde. Gemma, como fazia todas as noites neste dia da semana, estava no supermercado.

– Liga a máquina – disse o doutor Júnior. (p. 33)

Temos, assim, ao final do quarto capítulo, mais um exemplo típico de gancho “continua no próximo número”, tornando ainda mais evidente o caráter folhetinesco da obra de Prata. O capítulo seguinte retoma a cena em que todos os personagens – Dante, Virgílio, Terezinha e doutor Júnior – estão ao redor do computador, esperando ver as mensagens de Beatriz. Virgílio e Júnior não conseguem ler nada mas Terezinha, médium, é capaz de ver o que Dante vê.

– Quer que eu leia tudo?

– Por favor, Terezinha.

*Quem acabou de chegar foi o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri que jah estah escrevendo uma peca de teatro de teatro chamada “Arena contra Purgatorio”. Brasileiros que eu ja encontrei: Caio Fernando Abreu, Ana C, JK, Machado de Assis, Sergio Porto, Noel Rosa, Cartola, Samuel Wainer, Nelson Rodrigues, D. Pedro II e*

*tantos outros. Marilyn Monroe, James Dean, Janis Joplin, a orquestra inteira de Glenn Miller, Elvis Presley, Galileu Galilei, John Lennon, Sinatra, Nat King Cole, Nixe.*

– Nietzsche. (sic)

– Isso. Freud (ela leu Freude), Leonardo da Vinci...

– Não disse? – atalhou Virgílio.

– Sigmund Freud? Ora, ora... Continua, continua – apressou-se o doutor Júnior.

– Esse nome aqui eu não sei ler.

– Jimi Hendrix.

*Cervantes e Camoes, inseparáveis. Seu pai e sua mãe, meu amor. Mandam beijos. Acabou. (p. 36, 37)*

Nosso protagonista sente-se aliviado, enfim, por não estar louco, e doutor Júnior fica sem palavras para explicar os fatos; Dante combina, então, com Terezinha, uma sessão espírita especial na qual a médium vai tentar receber o espírito de Beatriz; Virgílio, que entende do assunto, explica para Dante que Beatriz pode tanto incorporar na médium quanto se materializar a partir do ectoplasma.

O tal do ectoplasma começa a sair dos ouvidos, do nariz e da boca de Terezinha, que parece estar noutro mundo. Dante treme.

– O ectoplasma vai se transformar no corpo de Beatriz – disse, mais baixinho ainda, Virgílio.

O ectoplasma vai se condensando na frente dos três e dando forma física ao espírito de Beatriz, que flutua a uns cinco centímetros do chão de cimento batido. Ela aparece tal como Dante a viu pela última vez, com dezoito ou dezenove anos. E nua. (p. 45)

Acreditamos que cabe, aqui, uma pausa na nossa apresentação do enredo para uma breve explicação da carnavalização literária, como foi teorizada por Bakhtin.

Antes de tratar da carnavalização literária, Bakhtin (2005) explica que essa deriva do *folclore carnavalesco* e daquilo que ele denomina *cosmovisão carnavalesca*, que, segundo o autor, caracteriza-se pela “alegre relatividade” (p.125) que coloca tudo em perspectiva. A forma de se tratar a realidade modifica-se no sentido em que não há distância crítica entre a matéria e sua representação, pois fala-se sobre o cotidiano, o recém-ocorrido, enquanto está “fresco”; tal tratamento, além de se encontrar mais próximo dos acontecimentos, conecta-se à fantasia e ao lúdico, demonstrando um caráter “cínico desmascarador”(p. 108).

O Carnaval, enquanto espetáculo, é caracterizado pela inversão que realiza dos costumes e das tradições. Bakhtin explica que nesse festejo não há separação entre atores e público, não se vê, se vive, e essa vida é, segundo o autor, *uma vida carnavalesca* (p. 122) que possui sua própria ordem e suas próprias regras que são,

por sua vez, alterações da vida natural, do dia-a-dia, do cotidiano. Além disso, nessa festa são anuladas todas as barreiras e separações entre os homens, tanto sociais, econômicas, hierárquicas, o que gera igualdade e nivelamento, correspondência e equivalência.

Além disso, para as festividades são criadas formas, símbolos – que são sempre biplanares, duplos, ambivalentes, e enfatizam a transitoriedade e a relatividade de tudo – modos de agir e de pensar e toda uma série de elementos que criam uma espécie de linguagem carnavalesca; tais elementos – que são divididos por Bakhtin em quatro categorias, quais sejam: contato familiar entre todos – proveniente da anulação das fronteiras entre os homens –, liberdade e excentricidade – que revela os “aspectos ocultos da vida humana” (p. 123) –, *mésalliances* (a comparação de elementos contrastantes) e a profanação – “as paródias de textos sagrados e sentenças bíblicas (p. 123); tais elementos, transpostos para a literatura, geram o que Bakhtin chama de “carnavalização da literatura”, que indica um desvio do mundo conhecido e aceito, que origina uma “vida às avessas, um mundo invertido” (2005, p. 123).

Desse modo, são típicos do pensamento carnavalesco os pares contrastantes de imagens, como mocidade e velhice, alto e baixo, tolice e sabedoria. Para nós, tais imagens são utilizadas por Prata em diversas passagens, que demonstraremos em nosso estudo sobre o enredo.

Bakhtin também fala sobre o riso carnavalesco, que desde as antigas formas de ritual divino tinha a função de ridicularizar o poder supremo a fim de renová-lo:

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito da mudança, à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente. (2005, p. 127).

Após essa breve explanação, acreditamos que, a partir dos exemplos já oferecidos, torna-se evidente a presença da carnavalização literária na obra de Prata, que utiliza essa forma de inversão de valores para recriar a obra de Dante, baseando-se, principalmente, no humor.

Retomando nossa seqüência narrativa, Dante está no consultório do doutor Júnior falando sobre a noite e a sessão espírita na casa da Terezinha, e o médico lhe faz uma proposta lucrativa:

[...] Vejam o rodeio que o médico deu até chegar a uma proposta concreta ao sonolento Dante.

– Freud e Jung, meu querido Dante, em seus estudos, suas pesquisas, nunca levaram muito em consideração isso de Céu, Purgatório e Inferno. Eram ateus. Estavam preocupados com os sonhos aqui mesmo da terra, com hipnose, com as catarses. [...] Pode me chamar de Juninho.

– Juninho?

– Juninho. Ficou claro, na noite em claro, se me permite o trocadilho, que, de louco, você não tem nada. Estamos vivendo uma realidade concreta, embora inusitada. Única, ímpar. De agora em diante somos apenas amigos. E sócios...

– Sócios???

[...]

– Tenho uma proposta. Digna, que me colocará entre os maiores psiquiatras do Brasil e do mundo. (longa pausa) Escrever a sua biografia autorizada.[...] A sua vida, desde a mais tenra idade. Até começarmos pra valer mesmo a partir da queda do avião da Beatriz e os primeiros *e-mails*. Vamos ficar milionários. Vamos vender mais que o Paulo Coelho, muito mais que Harry Potter, mais do que a própria Bíblia, Dante Alberto.

– Por favor não me chame de Dante Alberto. Odeio este nome... Juninho.

– Meio a meio nos direitos autorais. Depois virá o filme, depois novela das oito na Globo. Ou na BBC de Londres, que deve pagar melhor. [...]

– Imagine o último capítulo: você entrando no Purgatório!!! Imagine a cena nas telas de cinema, com efeitos especiais, fumaças, nuvens, um *show* com Elvis Presley, um *close* no bico cor-de-rosa. [...]

Juninho estava mesmo viajando. Olhando para o teto:

– O título: “O Purgatório (A verdadeira história de Dante e Beatriz)”. Hein, hein? (p. 49- 52)

Além do humor característico, percebemos nesse trecho duras críticas feitas pelo narrador à cultura de massa e suas formas de atuar; tal crítica veiculada também se refere à própria obra em si, que é produto dessa mesma cultura de massa e depende dela para florescer; o autor, Mário Prata, esteve em um programa televisivo de grande sucesso para promover o livro, fazendo uma propaganda aberta e utilizando a mídia para divulgar sua nova obra. Essa crítica configura-se, portanto, como mais um elemento cômico, uma vez que o autor parece estar condenando o que ele próprio está fazendo.

Nos é apresentado, então, um retrato da personagem Marisa Bacamarte, esposa do superintendente de Dante:

[...] Em primeiro plano Dante viu aqueles seios quase de fora, turbinados, com certeza. Mas interessantes. Mas não como as pernas aveludadas da Beatriz. Dobrou a perna ao se sentar e puxou falsamente a minissaia um pouco para baixo mas, mesmo assim, ainda bem acima do bem torneado joelho bronzeado.

– Estou disposta a fazer qualquer negócio, Dante. [...] Qualquer coisa. Você me entendeu. Fora os vinte por cento de praxe. [...]

Virgílio veio até a mesa de Dante.

– O dia vai ser longo. O Juninho quer escrever a minha biografia e essa perua quer dar pra mim.

– Juninho? Já estão assim? Íntimos?

– Me deu alta. Agora somos amigos. Virgílio, tá todo mundo me oferecendo dinheiro. Acho que vai ser um inferno a minha vida. (p. 54)

O diálogo com o leitor – prática bastante utilizada por Machado de Assis – também confere um ar de proximidade entre este e a obra, além de ser mais um traço humorístico que permeia todo o romance, assim como são recorrentes os jogos de palavras entre Purgatório, Inferno, diabo, etc.

Em mais uma conversa entre Beatriz e Dante através do *Messenger*, são descritos os três reinos do além de forma completamente diferente daquela feita por Alighieri:

Dante diz: Sei... Mas o Céu não seria melhor? Foi o que sempre me disseram.

Beatriz diz: *O problema é o cenário e a trilha sonora. Muito azul e branco. Mas tem muita gente boa lá. Pessoas que não abusaram muito aí na terra do prazer sem culpa. Não sei se você me entende... O Pequeno Príncipe está lá. Muito anjo, muita harpa... Anjos com trombetas. Descobri o sexo dos anjos. Depois te conto. Mas cá entre nós, Dante, o que se comenta é que o Céu é um saco! Muita reza, sabe? Música de elevador.*

Dante diz: E aí no Purgatório?

Beatriz diz: *Aqui no Purgatório estão os doidos, entre aspas. Mas ninguém quer sair daqui, não. Não temos as regalias que se tem no céu, mas convivemos com pessoas mais interessantes, mais vividas. Me entende?*

Dante diz: Ta feliz aí?

Beatriz diz:

Muito. E você aí?

Dante diz: Minha vida é um inferno, Beatriz. Um inferno!!!

Beatriz diz: *Você sabe como é o Inferno? Um Galpão imenso com milhares, milhões de sofreadores datilografando, um imenso escritório burocrático e um som que vem lá de fora, 24 horas por dia: "Pamonha de Piracicaba! Pamonha de Piracicaba!". Temperatura de cinqüenta graus. No inverno. Um suadouro danado de brabo.*

Dante diz: Pois a minha vida está mais ou menos assim. Até a pamonha tem.

Beatriz diz: *Vem pra cá!*

Dante diz: Mas pra isso eu tenho que morrer...

Beatriz diz: *...e cometer uns pecadinhos básicos, sem exagerar, é claro. E sem culpa! Terminou meu tempo. A fila está enorme. Sabe quem está aqui atrás de mim? Martin Luther King. (p. 56-57)*

É possível notar, nesse trecho citado, a composição carnavalesca e paródica da obra de Prata em relação à Dante, tanto pela inserção de elementos novos e cômicos como pela inversão de valores, uma vez que o reino mais almejado não é o Paraíso, o alto e sublime, mas sim o Purgatório, o intermediário e mediano.

A temática referente à máxima latina *In medio virtus* permeia, na verdade, toda a obra, presente no título e na escolha do reino “principal” a ser trabalhado, bem como nas caracterizações dos personagens que, como veremos mais adiante, sofrem literalmente de deformações em relações à altura e ao tamanho. Acreditamos que, com tais escolhas, o narrador pretenda demonstrar que, mesmo após tantos séculos, a sabedoria latina continua vigente nos dias atuais; a virtude continua medíocre, pequena.

O capítulo segue com os habituais cortes de uma cena à outra, intercalando a chegada de dona Zizé, mãe de Gemma, que pretende ajudar a filha com seus contratempos matrimoniais, com os diálogos entre Dante e Virgílio, no banco, e entre os amigos e o psiquiatra Juninho, que iniciou a escrita de sua biografia romanceada sobre Dante e faz a leitura do primeiro capítulo.

- “Das naus errantes quem sabe o rumo se é tão grande o espaço”?
- Virgílio interrompe.
- Mas isso é Castro Alves puro!!!
- É mesmo? Coloco umas aspas e não se fala mais nisso.
- ... se é tão grande o espaço, fecha aspas, vírgula, como dizia o poeta dos escravos, Castro Alves.
- Dante, dando um gole.
- Mas começar com Castro Alves? Por que?
- Por causa do “se é tão grande o espaço”. O Purgatório fica no infinito, meu caro.
- Virgílio mastiga uns amendoins. E fala de boca cheia.
- Um pré-parnasiano! Isso não vai dar certo... (p. 60-61)

Interessante notar a referência a Castro Alves, em moldes tipicamente pós-modernos, nos remetendo às palavras de Umberto Eco quando afirma a inexistência de algo novo a ser dito e a necessidade de se encontrar formas novas para se falar novamente de assuntos antigos; a conexão intertextual com o poeta dos escravos é, também, mais um traço pós-moderno, além de paródico.

Há uma discussão intelectual entre os personagens Virgílio e Juninho, um tipo de diálogo bastante diferente daqueles apresentados até o momento:

– O estilo, Juninho, tem que ser banal. André Gide dizia...

Juninho corta, ríspido:

– Viado! Gide era viado!

Virgílio não se abala.

– Caso não saiba, doutor Júnior, também sou homossexual e muito bem resolvido.

Juninho engole um caroço de azeitona e toma mais uma dose. Não fala nada porque não tem o que argumentar. Virgílio, mantendo a calma, continua.

– Como eu dizia, André Gide, francês e contemporâneo de Machado de Assis, já dizia, antes mesmo do modernismo chegar aqui no Brasil, que, quanto ao estilo, “tem que se procurar o banal, para tornar-se o mais humano possível”. E, se me permite, esse seu primeiro capítulo está um horror. Um horror!!! Pode rasgar e começar do zero. Comece com a infância e a adolescência do Dante no interior. Nisso eu posso te ajudar. Mas procure transformar a banalidade em arte. Este é o estilo. (p. 63-64)

Gostaríamos de salientar a presença de Machado de Assis que, com sua vida e obra, configura-se como a segunda grande fonte de intertextos do romance de Prata, conforme já afirmamos anteriormente; na seqüência do capítulo, temos as dúvidas de dona Zizé quanto à sanidade do genro reforçadas quando ela o surpreende na cozinha, pegando os pedaços de papel rasgados do lixo, na tentativa de reconstruir a carta de Beatriz. “– Ainda dá pra ler – diz o nosso herói, heroicamente” (p.66). Esse comentário do narrador é, além de cômico-irônico, um outro tipo de auto-sabotagem por desconstruir a imagem do próprio herói, que remenda com Durex a carta da amada e a lê e relê diversas vezes. Ali, conforme explica Dante para Virgílio, estão as instruções para sua morte, e para que ele siga corretamente o caminho do meio, ou seja, vá direto para o Purgatório.

O conteúdo da carta será explicado, obviamente, no próximo capítulo, de forma resumida, enquanto os dois amigos estão a caminho do banco,

no congestionamento absolutamente normal da Doutor Arnaldo, ao lado do cemitério. Dante leu. Inteira.

Virgílio:

– 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 ideal. [...]

– Vamos ter que fazer uma planilha. Vamos ter que organizar pecado por pecado. (p. 71-72)

Fica evidente, nesse trecho, a temática *In medio virtus* do romance através da explicação de Beatriz de que “Cinco é o ideal”; o intermediário é o ideal, ao contrário da temática dantesca que almejava o supremo, o absoluto. Tal inversão dos valores é, como já explicitamos anteriormente, característica tanto pós-moderna quanto paródica e carnalizante, pela reformulação um tanto ousada que opera em relação aos símbolos, signos e significantes criados por Alighieri.

Gemma e dona Zizé, conversando com o doutor Junior a respeito da necessidade da internação de Dante por conta de sua sanidade abalada, são dissuadidas do procedimento, pois isso atrapalharia o desenvolvimento do seu romance.

– Eu proponho, dona Gemma, mais alguns dias de terapia intensiva. Uma internação é algo muito sério, no momento. Ele irá conviver com pessoas realmente loucas, doentes. A senhora nunca leu *O alienista*? Pode traumatizar para o resto da vida. Temos que ter calma, muita calma. (p. 74)

Mais uma vez somos remetidos à obra de Machado de Assis, o que é feito, como sempre, com muito humor; seguindo a linha intertextual implícita, o narrador fala diretamente ao leitor no trecho a seguir:

Quem estava sentada na cadeira da mesa de cliente de Dante? Madame Bacamarte. Depois dos cumprimentos de praxe, e das olhadas de Dante nas pernas e nos seios dela, ele passou umas cinco folhas para ela. Todas em três vias. Estava enrolando a mulher.

– A senhora me preencha essas vias e me traga o quanto antes.

– Tudo bem, mas nunca mais me chame de senhora.

– Desculpe, tudo bem. Mas em se tratando da esposa do chefe...

– Eu não tenho chefe. Sou independente. Entende a extensão desta minha frase?

– Creio que sim.

Ela se levanta, dá a volta na mesa, dois beijos em Dante e sai requebrando, acompanhada do inocente olhar de Virgílio.

– Já está desejando a mulher do próximo? (p. 74-75)

Virgílio, que estava ajudando a planejar a morte de Dante, mostra-se profundamente chateado perante a perspectiva de ficar sem ele: “Ali, na mesa da subgerência, Virgílio chorava. Dante alisava sua enorme (do Virgílio) cabeleira” (p. 77). Mesmo com a inserção de um assunto relativamente mais denso, ou seja, a

tristeza de Virgílio, o narrador continua utilizando um tratamento leve e cômico; Beatriz liga ao celular de Dante, informando-o de que é preciso zerar os pecados, começar do zero e, para isso, ele precisaria se confessar.

Noite. Agora estamos no apartamento do Virgílio. Terezinha tirando a mesa. Virgílio pede para ela se sentar, ela fica sem jeito, encabulada. Ele aponta a cadeira à sua frente. Terezinha, como da outra vez, senta-se na pontinha da cadeira, tentando colocar a ponta do pé no chão.

– Terezinha, você pode fazer baixar qualquer espírito? O Leonardo da Vinci por exemplo?

– É amigo do senhor?

Ri. [...]

– [...] Pode levar isso na casa do Dante, depois?

E deu para ela uma cadernetinha vermelha. Na primeira página estava escrito: Colégio Salesiano D. Henrique. Caderneta Escolar. Rezas e Cânticos. 1976. (p. 79- 80)

No trecho acima temos mais um exemplo dos cortes e quebras de uma cena à outra, que conferem à narrativa um ritmo ágil e, por vezes, vertiginoso.

Na casa de Dante e Gemma, no momento em que ele avisa que vai procurar um padre, faz com que Gemma desconfie mais ainda da sua sanidade mental. Terezinha interrompe trazendo a caderneta, a qual Dante vai estudar no escritório; é interessante notar a desenvoltura e a velocidade com que essas cenas se sucedem, causando no leitor a impressão de estar convivendo com aqueles personagens e observando esses episódios no próprio momento em que eles ocorrem.

Dona Zizé segura no braço de Gemma.

– Minha filha, acho que ele descobriu Jesus.

– Isso é bom ou ruim?

– Sei lá. Me passa a garrafa. Hoje em dia tão falando até que o Judas Iscariotes era do bem...

– Não me diga!

Gemma voltou à sua sopa. Não está entendendo mais nada. Judas, o traidor confesso! Parece até que se matou de remorso. Não foi esse? (p. 81)

Quando Dante, no escritório, lê a caderneta do Virgílio, o narrador faz um comentário direcionado abertamente ao leitor: “[...] e até mesmo o Hino Nacional, Hino à Bandeira (Salve lindo pendão – lembra?)” (p. 82), provocando, assim, além do riso, uma espécie de maior entrosamento e correspondência com a história lida. Ao mesmo tempo em que o narrador estabelece esse tipo de diálogo, também se posiciona dentro da cabeça da personagem, narrando seus pensamentos conforme estes fluem:

Foi para o sexto mandamento: não pecar contra a castidade.

– *Tenho pensado voluntariamente em coisas desonestas? Tenho olhado de propósito para coisas desonestas? Tenho prestado atenção a conversas desonestas? Tenho lido coisas desonestas?, conversado disso, cantado alguma cantiga desonesta? Tenho faltado ao pudor despindo-me levemente à vista de outra pessoa? Tenho feito coisas desonestas? Tenho deixado os outros fazer isso comigo?* Fora o último quesito, Dante era um pecador nato e, segundo o que ele entendeu, coisa desonesta era peito e bunda de mulher. Partiu logo para a igreja. Tinha uma perto da casa dele, onde nunca havia entrado.

–In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen. Conte seus pecados, meu filho.

–Todos, padre... Todos. Todos!

–Todos-todos?

–Todos-todos!!! (p. 82-83)

Um grande tema do romance, ou seja, a discussão sobre as metamorfoses pelas quais passaram os pecados e suas punições através do tempo, tanto aos olhos da sociedade quanto em relação à Igreja, podem ser observadas no seguinte trecho:

– Todos-todos? Inclusive de morte? Matou alguém?

– Sim, padre. Três!

– Três??? E nunca foi preso?

– Que isso fique entre nós. Foram três abortos e eu convenci as meninas. O senhor entende. A Igreja, até onde eu sei, condena o aborto. (p. 87)

– Sim, sim.

– Às vezes, nem sempre, faço amor com camisinha. A igreja condena, não condena? Não é pecado sexo sem camisinha?

– O senhor me fez perder a aula de tênis para falar em aborto e camisinha?

[...]

O padre coça a cabeça.

– Quando eu vou ao médico e ele pergunta se eu quero com ou sem nota. Eu falo sem nota e ambos estamos sonegando 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.[...] Falemos de pecados concretos. (p.87-88)

Assim, o que antes era considerado impróprio e indigno passou a não ter mais o mesmo peso e a mesma importância hoje em dia. Dante é absolvido e se sente puro, livre de pecados, zerado e pronto para morrer e reencontrar Beatriz.

Mas pensava mais, o nosso herói sem nenhum pecado. Ele estava mesmo se sentindo mais leve, solto, achando a chuva, que agora batia com força no seu rosto, algo de Deus mesmo, como se

estivesse purificando ele. Ele estava sendo lavado. Corpo e alma. Deus existia. E havia criado o Purgatório. (p. 89-90)

Parece-nos impossível ler a primeira frase dessa citação sem lembrar imediatamente do “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade, configurando-se como mais um dos intertextos da obra, que acabam por criar uma rede de citações e referências numa atitude característica da pós-modernidade.

Como já afirmamos anteriormente, a temática da virtude mediana perpassa toda a obra e pode ser percebida, também, a partir das deformações literais de tamanho que sofrem as personagens; Terezinha é caracterizada como sendo quase anã, enquanto Gemma sofre de uma espécie de mal que a faz crescer desenfreadamente, denominado “Síndrome de Pantagruel” (p. 98).

Dona Zizé tava noutra.

– Gemma Margarida, você já reparou que está crescendo?  
– O que é isso mãe? Ta doida ou bêbada? Ou as duas coisas?  
Continuo com os meus um metro e oitenta e dois.

Dona Zizé pega uma fita métrica, encosta a filha na parede e mede.

– Um e oitenta e seis. Sua mão também está crescendo.

– Que horror!!!

– Isso é uma doença, tem nome. Aquele escritor argentino, o Julio Cortázar tinha isso (dona Zizé adorava o realismo fantástico dos escritores latino-americanos). Acro... acro... acromegalia! É isso, acromegalia, ou gigantismo. (p. 91)

A doença, que pode ser fatal, tira o sossego de Dante quando ele se dá conta de que seus planos de viver feliz com Beatriz no Purgatório podem ser destruídos com a chegada imprevista de Gemma.

Temos que cuidar, depois da sua morte, que ela viva de uma maneira que vá para o Céu ou o Inferno.

– Uma mulher que bate no marido só pode ir para o Inferno.

Virgílio se assusta.

– A Gemma bate em você?

– Imagina... (Dante mentindo, já estará pecando?)

[...]

– É, parece que você tem um problema, Dante.

– Um problemão. Já pensou, eu, lá no Purgatório, numa boa com a Beatriz e chega a Gemma com um prato do risoto de calabresa nas mãos? Sei lá com quantos metros de altura? (p.102)

Estão presentes, na citação, os costumeiros traços de humor da obra, bem como o diálogo em linha direta estabelecido entre o narrador e o leitor e a poderosa

criação de cenas e imagens; tais características são, como apresentamos no primeiro capítulo, elementos estruturais e essenciais do folhetim em si, e, portanto, também o são da obra em questão. Outra característica marcante dos folhetins, em geral, e da obra de Prata, em particular, são os cortes rápidos de uma cena para outra, que já tivemos oportunidade de observar em outros trechos e que também está presente na citação a seguir:

O doutor Fabião examina os exames de Gemma.  
 - Não há dúvida. A senhora está mesmo com a Síndrome de Pantagruel.  
 - O que é isso? É grave? Eu vou morrer, doutor?  
 - Vira essa boca pra lá, minha filha!!!  
 O doutor abre uma página da Internet: Wikipédia:  
 - Pantagruel é filho de Gargântua, ambos são personagens criados pelo Frances François Rabelais. [...] Voltamos a nos falar ainda esta semana.  
 Dante está diante de Juninho.  
 - Tenho uma proposta, Juninho.  
 - Pode dizer. Desde que eu seja o seu biógrafo.  
 - Depois que eu morrer, você vai cuidar da Gemma. Até a morte dela (p. 102-103).

Assim como em Spinola, a presença da internet é uma constante na obra, bem como a inserção de elementos atuais da nossa cultura nas malhas do texto; no exemplo acima, temos a citação da Wikipédia, uma enciclopédia virtual construída pelos próprios usuários, além da referência às personagens de Rabelais. As referências continuam, como pode-se observar na citação a seguir, em relação à Bíblia:

- Não vejo a hora, Beá!  
 - *Nem eu. Hoje de manhã me encontrei com o Salomão – sim, aquele – e ele me disse: o amor é mais forte que a morte.*  
 - Sábio Salomão. Meu amor: tenho quatro assuntos urgentes. Aliás, cinco. Vai anotando aí.  
 - *Não precisa. Eu salvo.*  
 - Eu pensei que aí só Jesus salvasse...  
 - *Não brinque com isso, Dante. Além do mais, Jesus Cristo é uma grande figura. De vez em quando dá uma passada por aqui. Gente simples, humilde, mas tem mesmo uma aura de Deus. Encanta a todos.* (p. 105)

Além dos intertextos já citados, o narrador também faz uma referência a Júlio Cortázar quando Dante está conversando com Beatriz e afirma que o escritor também sofreu de Síndrome de Pantagruel, ao que ela responde: “– *Posso falar com*

*ele, Dante. Talvez ele possa nos ajudar. Ele está por aqui sempre brincando de jogo da amarelinha com as crianças*” (p. 107), numa referência explícita a um dos textos mais conhecidos do autor.

Beatriz também informa ao amado que, atendendo os constantes pedidos de Virgílio, ela passou o *e-mail* deste para Leonardo da Vinci, para que se comunicassem. O amigo *gay* do protagonista conta, no dia seguinte, que tem conversado com o ídolo e que quer, também, morrer e ir para o Purgatório.

[...] o que ele me contou do Purgatório me envolveu. É o lugar das pessoas felizes, o lugar do prazer sem pecado. É o mundo que a gente pediu a Deus. (longa pausa) [...] Você não pode nem imaginar o que é a Passeata Gay no Purgatório. Bilhões! Dura dias! (p. 112)

Fica evidente, a partir desse trecho, a reformulação dos valores operada por Prata, uma vez que “o lugar das pessoas felizes” não é mais o Paraíso, mas sim o Purgatório, que se configura como o lugar ideal, mágico e perfeito, para onde todos almejam ir depois da morte. Há aqui muita ironia, pois o lugar da “mediocridade” passa a ser exaltado como ideal, numa referência à nossa época, que se torna cada vez mais mediana, pobre, banal.

De modo geral, o Purgatório possui uma característica que o diferencia dos demais reinos, uma vez que as almas que ali se encontram ainda não possuem o destino selado. Elas estão à espera de algo, à mercê do julgamento, para que então sejam enviadas ao seu destino eterno; a palavra de ordem, ali, é transitoriedade, característica maior de nossa época pós-moderna. A possibilidade de salvação, de redenção e de transformação faziam do Purgatório o lugar da esperança, uma espécie de vida após – ou dentro – da morte.

Segundo Sterzi,

Uma consideração importante de Le Goff é aquela segundo a qual o Purgatório não é um perfeito intermediário entre Inferno e Paraíso: “Reservado à purificação completa dos futuros eleitos, ele penderá em direção ao Paraíso. Intermediário deslocado, ele não se situará ao centro, mas num intervalo empurrado em direção ao alto”. (2008, p. 118-119)

Sterzi, ao se debruçar sobre a obra de Dante, explica, a respeito do Purgatório, que sua criação “se dá na segunda metade do século XII [...] surgindo nos textos de diversos teólogos, mas também de outros escritores.” (2008, p. 119). E continua, em outro trecho, afirmando que “O ponto máximo desse processo é o

Segundo Concílio de Lyon, realizado em 1274, que dá uma formulação oficial para o Purgatório dentro da Igreja latina, com a primeira proclamação da crença no *processo purgatório*, se não no Purgatório como lugar [...]” (2008, p. 120).

Já Prata apresenta uma outra explicação para o nascimento do reino intermediário, provocando uma espécie de pausa no enredo, durante a qual a personagem histórica Leonardo da Vinci narra, para uma interessada Beatriz, todo o processo de criação do Purgatório:

– O Purgatório foi uma criação do Vaticano, mas usando a palavra, foi uma invenção diabólica. De acordo com o Domenico, ele que trabalha duro tentando entender o ócio, tudo começou quando alguém lá em cima descobriu que as coisas estavam mal paradas. Não havia segunda época, recuperação, segunda chance, divisão de acesso, série B. Isso tudo foi inventado depois. Naquele tempo, quando alguém morria, ou ia para o Céu ou ia para o Inferno. Tinha um pecadinho, danou-se. Eternamente. E, cá entre nós, quem não tem um pecado que atire... bom, é isso aí. [...] Pecou um pouco, arrependeu, pecou mais um pouco, deu umas esmolas, comprou uma indulgência, construiu um templo, comprou uma rifa de frango, pronto, já podia esperar pela possibilidade de um lugar diferente, nem tanto ao mar, nem tanto à terra. *In medio virtus*, diriam meus amigos romanos, aqueles que queimavam nos do andar de cima. Começaram a pagar o dízimo, para ter uma possibilidade de vir pra cá.

– E o Vaticano começou a ganhar muito dinheiro.

– Exatamente. [...] As empresas floresceram, as indústrias cresceram, as máquinas se sofisticaram, houve, enfim, uma verdadeira revolução com o dinheiro dos que queriam comprar um lugarzinho no Purgatório. E começaram a financiar as artes. Eu mesmo ganhei muito dinheiro com um Papa. Ou seja, com a criação do Purgatório surgiu o Renascimento. Enfim, a Igreja Católica financiou a evolução do mundo. E cá estamos nós nesse ócio maravilhoso. Me passa a cachaça. [...] O Purgatório deu certo, pegou, vingou, emplacou, decolou, abafou (p. 118-120).

Acreditamos que essa longa citação demonstra de forma substancial a forma como o narrador constrói seu estilo e sua trama, aliando elementos díspares e contraditórios para criar imagens e recriar personagens já conhecidas com o objetivo de fazer rir e divertir; imaginar Leonardo da Vinci tomando cachaça, por exemplo, é algo profundamente cômico na medida em que desconstrói a imagem que temos do grande mestre e a remodela de acordo com os motivos e desejos do narrador; tal rearranjo das antigas fórmulas é, mais uma vez, uma das características principais do procedimento carnavalesco e paródico da pós-modernidade.

Ao perceber que havia crescido, Gemma decide ir à Igreja se confessar, tamanho o medo da morte e o peso na consciência; mais uma vez o padre mostra um extremo desagrado ao atender fiéis numa hora tão imprópria.

O padre estava com um incrível hálito de vinho. Vinho de missa?, sei lá.

[...] – E os dois são doidos, presumo. Será que não seria o caso de procurar um psiquiatra?

Dante não gosta da piadinha e retruca:

– Não é tudo a mesma coisa?

O padre não gosta:

– Não misture ciência com religião, senhor. (soluça discretamente)

Eu dormindo, sonhando... [...]

Além do mau hálito habitual da gradinha, agora tinha também o do padre que acordou e não se preocupou com isso.

– Amém, seu padre. Eu vou morrer, seu padre!!!

“Deus, daí-me força e paciência”, implorou o padre.

– Estou com a Síndrome de Pantagruel.

– Por favor, minha senhora, aqui não é o SUS. Limite-se a contar seus pecados. (p. 125, 126)

Além da crítica à Igreja, o narrador também veicula críticas a outros segmentos da sociedade, como o político,:

– Furtar, hoje em dia, Dante, mudou muito. [...] Hoje se rouba de uma maneira mais sutil, mais inteligente. Hoje os ladrões usam terno e gravata e saem no primeiro caderno dos jornais e não nas colunas policiais. Dão entrevista no *Jornal Nacional!* É um desses roubos que você vai cometer. (p. 173, 174)

Nesse trecho é visível a discussão que Prata propõe acerca do que seja pecado hoje em dia, o que significa pecar ou agir contra as leis divinas no mundo atual, explorando acerca do que se considerava errado e que acabou caindo em desuso. Percebe-se, do mesmo modo, o uso em larga escala que o narrador faz da ironia e do sarcasmo para veicular suas críticas. Há uma espécie de pano de fundo na obra, que se configura como um dos grandes temas do romance, apontando para além da comicidade e do humor explicitamente visíveis, que seria aquela discussão sobre como a moralidade, as leis de conduta e as regras de antigamente, bem como a tradição e o cânone literário, também sofrem constantes mutações e são reformuladas a cada nova geração. Se considerarmos a literatura como forma de representação da realidade, um reflexo da sociedade, podemos dizer que nossa geração é representada nos romances aqui estudados, uma geração considerada pós-moderna cujos valores estão profundamente reduzidos e diminuídos em relação ao passado.

Outro elemento cômico se dá quando somos apresentados à personagem Gildão, que explica à Gemma que a bebida feita de raízes pelo Mestre Irineu foi a responsável pelo desaparecimento da doença e, conseqüentemente, salvou sua vida; tal bebida é mais conhecida pelo nome de Santo Daime, substância "mística" que se tornou famosa no Brasil através do movimento *hippie* nas décadas de 60 e 70 do século passado.

A trama policial do romance começa a ser desvendada quando Dante lê sobre a possibilidade do diabo tomar outros corpos para cometer maldades: ele fica "com a pulga atrás da orelha" (p. 175), pois não tinha nenhuma garantia de que a Beatriz que vinha se comunicando com ele fosse sua antiga namorada, e não o diabo tentando lhe enganar.

A terrível dúvida de Dante Alberto: quem é que lhe garante que a 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 comete o demônio é a de tomar corpos fantásticos, já dizia Lactâncio. Dante precisava de uma prova de Beatriz. Dante começa a se apavorar. E se ela estiver a serviço do demônio? (p. 176)

Dante, então, recorre a Virgílio, e decidem os dois ir à casa de Terezinha. Lá conhecem Tobias, outro médium amigo dela. O aspecto mais interessante dessa personagem é sua linguagem, utilizada pelo narrador de forma a evidenciar sua origem e delinear seu "tipo", ao mesmo tempo que faz um retrato do linguajar comum e típico da periferia:

Quem abriu a porta da casinha foi o Tobias, um negão que parecia um lutador peso pesado.  
 – Qualé o pobrema?  
 – A gente precisa falar com a Terezinha.  
 – Ta durmino.  
 – Fala que é o seu Virgílio, patrão dela.  
 – O baitola?  
 (p. 177)

A nosso ver, tal manobra narrativa conecta-se com a escolha feita por Alighieri ao publicar sua *Commedia* em latim vulgar, ou seja, a língua falada pelo povo. O fato de se utilizar esse tipo de escrita, que imita de forma bastante próxima a fala popular, demonstra o desejo do autor de fazer do seu livro um retrato bastante próximo da realidade que procura representar. A intersecção de diferentes

linguagens e discursos, como já teorizou Bakhtin (2005), instaura a polifonia no romance e o torna mais autêntico em relação ao mundo no qual ele se insere.

O capítulo XXVII da paródia de Prata em muito se aproxima do clássico dantesco. O narrador nos mostra, ali, uma viagem ao além através dos sonhos do protagonista, tal como fizera Dante em seu poema. É importante ressaltar que as "visões" extraordinárias na idade de Dante eram admitidas não só pela fé como pela filosofia (INGLESE, 2003, p.47). Hoje, entretanto, se acredita serem todas essas visões construções ficcionais, mentiras poéticas. Assim é que o além de Prata torna-se bem diferente daquele de Dante, é totalmente desconstruído e reformulado a partir de estereótipos, com direito até a referências ao livro *O pequeno príncipe*, de Exupéry:

Despertou num lugar mágico. Diferente de tudo que já havia visto na vida. Sentia uma calma imensa, uma paz. Era como se ele estivesse flutuando no ar. Não havia pássaros, mas ele ouvia o canto de canários. Não havia chão, não havia teto, aquilo era uma imensidão. Tudo muito azul, de um azul muito clarinho. Olhou para cima e viu uma revoada de anjinhos tocando pequenas harpas, clarins. Um canto que ele não sabia de onde vinha:

*Cantemos ao amor dos amores,  
Cantemos ao Senhor!  
Deus está aqui! Ó vinde adoradores,  
Adoremos a Cristo Redentor!*

Veio vindo um loirinho com um sorriso simpático na sua direção  
– Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas...  
(p. 186, 187)

Naquele seu "sonho", Dante Alberto revê sua avó, suas tias, algumas professoras, seu Anjo da Guarda. Quando estava de fato acreditando que havia morrido e chegado ao Paraíso, ele acorda. Porém, pouco depois, vítima de um ataque cardíaco (talvez por causa daquela visão paradisíaca ironicamente infernal), ele se vê em outro lugar, o burocrático inferno pós-moderno:

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 que ensurdecedor. Além das teclas, ouve-se apenas um som intermitente quem 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.
- SDO?
- Serviço de Datilografia de Ofícios. Tu vais passar um século digitando ofícios. Três vias, com papel carbono.
- (p. 190-193)

Após essa visão verdadeiramente infernal e depois de passar uma semana em coma, Dante acorda, enfim, no hospital Sírio-Libanês, e, “Dois dias depois [...] já está no banco trabalhando. Está prestes a cometer o seu primeiro meio-pecado: não furtarás! E será através da corrupção, como convém hoje em dia” (p. 199). O comentário mordaz e irônico do narrador é explícito e remete à situação política do país.

Diante dele a bela Marisa Bacamarte que, como o leitor mais atento dele se lembrar, está tentado levantar um empréstimo alto completamente ilegal. Dante comprovando as assinaturas dela em todas as vias da papelada, os carimbos e as firmas reconhecidas: inferno! (p. 200)

Além disso, o narrador remete à sua própria imagem de inferno quando compara a necessidade de autenticar as firmas e ratificar todo o processo burocrático de um empréstimo no banco. Ele quer ficar com vinte por cento do valor do empréstimo, mas com isso ele ainda iria para o Céu. “Meu Deus, vinte por cento não é mais pecado grave? Onde foi que esse país chegou?”, ficou admirado Dante” (p. 200); mais uma vez nos é apresentado de forma irônica e sarcástica a crítica feita pelo narrador em relação àquela temática sobre “o que é pecado hoje em dia”.

Gemma, ao descobrir que Juninho estava escrevendo um livro sobre Dante, lê o manuscrito e, acreditando que Dante a estava traindo com Beatriz, expulsa-o de casa. Beatriz aparece para Dante através da energia mediúnica de Terezinha “Com os quinze minutos a que tinha direito (segundo as leis sabe-se lá de onde), Dante e Beatriz usaram onze para fazer amor” (p. 209). A nosso ver, o encontro entre os amantes foi medianamente sublimado, mas de qualquer forma ainda foi mais “carnal” que o relacionamento entre Dante e Beatriz no poema de Alighieri na *Comédia*. Spinola também fala disso, em seu romance, através do discurso em tom apaixonado do Engenheiro, sobre a necessidade de tornar terreno e real um amor paradisíaco e platônico. Após o amor, os amantes conversam:

- Me sinto em plena beatitude...

– *Ah, a beatitude... Aristóteles fala dela outro dia: a felicidade beatífica foi buscada e refletida por uma longa tradição filosófica que terminou por condicionar o significado religioso da palavra.*

Beatriz cai em si.

– *Vamos deixar a filosofia pra lá. Temos menos de cinco minutos.* (p. 210)

Outra característica pós-moderna que pode ser observada é a conexão entre o elevado e o baixo, a dicotomia entre um diálogo pós-sexo entre amantes com a inserção de valores filosóficos de Aristóteles. O grupo decide ir para uma "suruba" em Taubaté, mas Dante não consegue entrar no clima de luxúria, se desculpa e acabam indo embora; no caminho de volta, Tobias bêbado, no banco de trás, recebe uma desapontada Beatriz. “– Médiun de porre não deve receber bons espíritos... Isso não vai acabar bem” (p. 230). Esse é o segundo índice que o narrador oferece sobre Beatriz, cujo caráter duvidoso só será revelado nos capítulos finais.

– *Minha vida era tão tranqüila... Banco, casa, banco, casa. Churrasquinho no domingo... Futebol na televisão... Contando os anos para a aposentadoria, comprar um sítio, as porradas da Gemma... Tava tudo normal. Agora, veja você. A gente aqui na Dutra com esse bêbado roncando feito um porco aí atrás, eu dormindo no quarto de empregada da sua casa... É um inferno ter que ir para o purgatório. Um inferno!*

– *Lasciate ogni speranza voi che entrate!!!*

– *O que é isso? Do seu xará Dante Alighieri. Na Divina Comédia colocou uma placa na porta do Inferno: deixai toda a esperança, vós que entraís.* (p. 234)

O trecho explicita, pela primeira vez, a relação entre o folhetim de Prata com o épico dantesco, de forma bastante simples. A narrativa nos leva ao apartamento de Dante, no qual Gemma e Zizé, cada uma em um banheiro, continuam a leitura do livro de Juninho sobre Dante. Preocupado com a irrealidade dos fatos que narrou ali e com as consequências de se tomar ficção por realidade, o psiquiatra faz referência ao escritor Paulo Coelho:

Do lado de fora, Juninho tocava a campainha, batia na porta com as duas mãos, desesperado.

– *É tudo ficção! É tudo ficção, dona Gemma.... Inventei tudo! Sabe, ficção? Igual Paulo Coelho?*

Gemma gritou lá do lavabo:

– *Ou some daqui ou chamo a polícia. E quiser é com S e não com Z, seu analfabeto!*

Jamais saberemos se o Juninho foi embora por causa da polícia ou da ortografia. O silêncio voltou a reinar no lar. (p. 235)

Essa segunda referência ao escritor Paulo Coelho, conhecido autor de *best-sellers* de fama internacional, um dos grandes nomes da cultura de massa, é mais um elemento autorreflexivo do romance, na medida em que remete especularmente à própria categoria narrativa a que pertence.

Todo o capítulo XXXV é um exemplo típico de narrativa folhetinesca, devido aos cortes entre as cenas, o tom humorístico utilizado e as reviravoltas apresentadas que surpreendem e aguçam a curiosidade do leitor.

O início do clímax do livro se dá com a aparição de Beatriz, não mais como espírito:

- Terezinha entra na sala assustada.  
 – Ela está aqui!  
 – Ela?  
 Entra na sala Beatriz e voa no pescoço de Gemma.  
 – *Finalmente, Gemma, finalmente!!!*  
 – Terezinha, faz alguma coisa pelo amor de Deus!  
 – *Agora sim, estamos cara a cara, depois de tantos anos!*  
 – Tobias! Tobias! (p. 248)

Gemma é atacada por Beatriz, que somente é vista pelo casal espírita; com a chegada do Padre Geraldo Magela e do sacristão Acácio, depois de muita água benta, a situação é controlada e, com mais uma quebra de cena, somos transportados ao consultório do doutor Júnior, no qual ele

- [...] imprimia algumas páginas encontradas na Internet, no Google.  
 [...]  
 – O que é mesmo o Google?  
 – um *site* de busca. E digitei Beatriz Florence. E a primeira página que apareceu foi essa aqui. Da Gendarmerie de Paris.  
 – O que é isso?  
 – A polícia da França. Gendarmerie.  
 – Vai, fala de uma vez. (p. 251)

O psiquiatra faz, então, um resumo do caso policial envolvendo Beatriz, que entre fevereiro de 2002 e fevereiro de 2005 assassinou quatro Dantes: Dante de Vigny, Dante Prevért, Dante Jarry e Dante Prudhomme. Seguindo as pistas, a polícia foi capaz de calcular os próximos passos de Beatriz, que

- conseguiu fugir do açougue de um tal de Dante Dumont. Mas, como sói acontecer – gostou do sói? – em todo bom policial, na fuga a criminosa deixou cair seu registro de bailarina: Beatriz Florence.  
 – Meu Deus!  
 – Ela atravessou o Canal da Mancha, chegou a Dover, um ônibus até Londres e o resto você já sabe. Veio para o Brasil matar o último

Dante. Morreu. E, mesmo morta, arquitetou sua morte, Dante. Elementar, meu caro Dante. Elementar. Psicótico-depressiva. Assassina compulsiva. (olha para a fotografia de Freud) Certo, tio? (p. 251-253)

É evidente, nesse ponto do romance, o caráter policial da trama, na qual é inserida uma *serial-killer* obcecada por Dantes. Pretendemos demonstrar, com os trechos citados, a construção do ponto alto do romance – quando são desvendados os mistérios que cercavam a personagem Beatriz – que é realizada da mesma forma cômica e ágil com que foi construído o enredo de forma geral, bem como a presença de referências intertextuais – no caso do trecho acima a referência se volta a Conan Doyle e a sua famosa personagem Sherlock Holmes, exímio detetive protagonista de romances policiais; podemos afirmar que há um traço bastante tênue de romance policial no folhetim de Prata, oferecido ao final do livro a partir do caráter de *serial killer* de Beatriz. E, pós-modernamente, Prata nos remete a Conan Doyle e seu poder de dedução ao finalizar a explicação de Juninho sobre as motivações assassinas de Beatriz.

Descobrimos, então, que o milagroso Santo Daime havia sido eficaz, e Gemma havia parado de crescer e iria, portanto, sobreviver; ao mesmo tempo, Diogo Florence, irmão da Beatriz, retorna à trama e traz a Dante e Juninho mais informações sobre o surto psicótico que sofreu a irmã. Ela sofreu um acidente enquanto esquiava na Áustria e, segundo o irmão, quebrou a perna – o que a impediu de dançar para sempre – e sofreu uma lesão no cérebro, o que ocasionou uma mudança de comportamento na ex-bailarina, como se tivesse adquirido outra personalidade:

Foi quando ela cismou que ela era a reencarnação da Beatrice Portinari e que tinha voltado pra Terra para se vingar! E você, talvez pelo fato de também ter se casado com uma Gemma, virou o alvo dela. Ela tinha certeza de que você é a reencarnação do Dante Alighieri” (p. 258).

Prata reescreve, de fato, no trecho a seguir, a história de Dante e Beatriz, através do diário da falecida Beatriz Florence, de forma mais romântica e idealizada que a história que conhecemos através da biografia de Dante.

– 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. [...] (p. 257-258)

Dante Alberto, por fim, não obtém um novo batismo nos rios Letes e Eunoé, tampouco no rio Tietê ou Pinheiros; seu processo purgatorial se conclui com a chuva em meio ao engarrafamento, na qual ele chora de alegria por saber que sua Gemma não ia mais morrer – pelo menos não da Síndrome de Pantagruel. “Dante desce do carro parado no trânsito e começa a misturar suas lágrimas com a forte chuva, dançando, dando pulos, gritando, para pasmo dos demais irritados motoristas. Gargalhando.” (2007, p. 260). Ele, enfim, estava curado.

Concluindo nosso estudo sobre o enredo, tudo acaba bem, assim como no romance se Spinola; cinco anos depois o narrador nos oferece um retrato de como e onde estão os personagens Dante, Gemma, Zizé, Acácio, Terezinha, Tobias, Virgílio e Gildão. Todos foram morar em um sítio, chamado Purgatório, onde viviam felizes, em paz, comendo do que plantavam e criavam, um tipo de vida por subsistência que se configura como o sonho de muitos, como um verdadeiro paraíso terrestre. Gemma e Dante tem um filho, Gabriel, que é pouco mais novo que Gabriela, filha de Zizé e Acácio.

Tudo, enfim, acaba bem, com referências a músicas dos Beatles enquanto Gemma e Dante conversam na varanda:

- Você se lembra que eu fui me confessar dias depois de você, certo? E eu tinha certeza absoluta que você estava com rolo com a mulher do Bacamarte e tinha contado para o padre. Pra não ficar atrás, inventei.
- Eu, com a mulher do Bacamarte? Pelo amor de Deus, Gemma!
- No livro do Juninho você fala que tinha planos para aquele Joelho bronzeado...
- Tinha, é verdade. Era meu plano de morte. Levava ela para um motel e, antes do fato consumado, chegaria o Bacamarte, que anda armado, avisado pelo Virgílio, e me mataria. E eu iria para o Purgatório. Mas vamos esquecer isso. (p. 266-267)

De acordo com a conclusão do livro, o passado deve ser esquecido, anulado, o último capítulo – e a obra em si, portanto – é finalizado com a letra de *Imagine*, de John Lennon, com uma espécie de mensagem de paz e amor para o

futuro, mais uma referência cômica ao movimento *hippie*, como havia sido feito com o Santo Daime.

Dante Alberto divide com Dante Alighieri o primeiro nome e as duas primeiras letras do segundo nome – em termos específicos. Divide, também, o amor por Beatriz, o casamento com Gemma e a ligação com Virgílio. Por outro lado, enquanto Alighieri possui um caráter austero e sóbrio, Dante Alberto é cômico e profundamente humanizado, caracterizado em seus defeitos e deslizes, bem como em suas alegrias e paixões.

Gemma é, na biografia de Alighieri, a esposa com a qual ele se viu obrigado a casar em razão de um matrimônio arranjado entre a sua família e os Donatti. No romance, Gemma Margarida é conquistada pelo jovem Dante em uma churrascaria, e, apesar de não terem um matrimônio exemplar ou satisfatório – algo que muda ao fim do romance – a vida do casal é, ainda, mais humanizada que a vida matrimonial que conhecemos de Alighieri. Além disso, a caracterização de Gemma Margarina é também cômica, uma vez que ela é descrita como uma quase gigante com ares de levantador de pesos búlgaro.

Virgílio, evocação do poeta romano que Alighieri tomou por guia em sua *Divina Comédia*, é descrito como um poeta amador, homossexual e subordinado a Dante, sendo realizada, portanto, uma tripla inversão de valores. O antigo poeta possuía, tal como Alighieri, um perfil sério e intelectual, enquanto o Virgílio de Prata vem carregado de conotações cômicas e paródicas.

Beatriz, a grande musa de Dante Alighieri, sempre foi caracterizada pelo poeta como o ideal de beleza, amor e pureza. Em Prata, ela é caracterizada como uma bailarina profissional com instintos assassinos que acredita ser a reencarnação de Beatriz Portinari e deseja reencontrar o namorado de adolescência, Dante Alberto, para se vingar, julgando ser ele também a reencarnação de Dante Alighieri, que a abandonou para contrair matrimônio com Gemma.

Por fim, o psiquiatra Juninho nos remete à Svevo e seu romance *A consciência de Zeno*, no qual o psiquiatra deseja publicar as memórias de seu paciente, Zeno, com fins lucrativos.

Através desse enredo cômico que tentamos demonstrar, Prata consegue prender a atenção do leitor e envolvê-lo nessa história repleta de personagens ao mesmo tempo caricatos e bastante humanos; nesta paródia de *A Divina Comédia*, Prata desconstrói e atualiza o clássico, utilizando-o como forma de veicular críticas à

política brasileira e à Igreja, além de fazer o leitor rir com uma narrativa que pretende, acima de tudo, entreter e divertir. Segundo nossa análise a respeito da adaptação, apropriação e paródia, a obra de Prata seria o duplo cômico por excelência da obra de Alighieri, uma vez que enquanto o poeta, em sua obra-prima, tinha como objetivo representar as idéias, problemáticas e questões sociais relevantes de sua época, Mário Prata tem a intenção – mais simples, mas nem por isso ingênua – de divertir, entreter o leitor ao mesmo tempo em que faz juízos de valor sobre a situação sócio-política atual.

Para Marcelo Pen,

Há sátiras e sátiras, e a de Prata é refém de nossos dias - refém da idéia de que a atenção de leitores apressados, que não lêem jornal e muito menos folhetins, precisa ser capturada a todo custo, nem que seja por intermédio de estímulos rasos e espetaculares, como numa novela de televisão(2010).

Gostaríamos de ressaltar, por fim, o caráter folhetinesco da obra que apresenta o entrecruzamento de vidas, discursos e realidades ao mesmo tempo em que está assentada sobre um plano de ação vertiginoso que permite, no entanto, fazer um retrato fiel de um recorte de uma realidade vista através dos olhos do autor. O romance de folhetim, enquanto gênero, é recuperado por Prata, que, revitalizando esse gênero popular antigo, demonstra certa intenção pós-moderna de recontar algo que já existe, uma vez que não há mais nada a ser criado.

## Considerações Finais

A desconstrução de um texto consiste em acompanhar os caminhos da escrita para perceber e delinear os movimentos da própria escrita, estabelecendo e, ao mesmo tempo, desfazendo as suposições sobre esse texto, segundo os estudos de Habermas. Mas, seguindo uma atitude tipicamente pós-moderna, a desconstrução acaba por subverter, desviar e transgredir as idéias, imagens, palavras e signos de outro texto, ao qual esse “novo” texto se refere, desconstruindo e reconstruindo, utilizando como argamassa os problemas, acontecimentos, ideais e cores, enfim, do presente em que é escrito.

Tal teorização também se relaciona com a tese de Harold Bloom em *A angústia da influência*, a qual pode ser resumida a uma perspectiva que estabelece que um escritor age sempre em função de um modelo literário que lhe é anterior, um precursor que ele tem que confrontar a fim de sanar esse problema angustiante da influência a que todos são submetidos, a qual, em termos radicalmente freudianos, exigiria, do mesmo modo, a substituição dessa figura inspiradora, esse “pai”.

O escritor, então, toma posse de algo que não lhe pertencia e o torna próprio, renovando e atualizando discursos do passado, reinserindo-os no momento atual. A apropriação pode ser encarada, desse modo, como um importante movimento de “reciclagem” dentro da literatura, estabelecendo uma relação entre os textos e a história, sincrônica e diacronicamente, através de rupturas e retornos que dinamizam a história literária, num fluxo consciente e transformativo.

Enquanto o modernismo procurou romper com o passado e criar algo novo, o pós-modernismo procura uma forma mais amigável de lidar com o passado, especialmente a partir das considerações de que não se pode conhecer o passado senão através de seus textos, ou seja, através da linguagem. Esse conhecimento relativo do passado levou os escritores a trabalharem e se relacionarem com ele a partir do conhecimento que se tem do presente, ou seja, tudo passou a ser visto em perspectiva, tendo como ponto de partida – e de chegada – o presente, como é visto e sentido.

Assim, a escritura pós-moderna acaba por modificar ao mesmo tempo em que afirma fragmentos literários, propondo olhar para o passado não como ele

supostamente foi, mas do modo como ele pode ser a partir do presente, reconfigurando elementos de nossa memória artístico-cultural.

Foram esses elementos teóricos que procuramos comprovar com a análise dos romances que estudamos; em ambas as obras, podemos observar um profundo hibridismo genérico, ou seja, uma combinação entre diversos discursos, tais como o diálogo, a pregação, a confissão, a notícia de jornal, o relato policial, o folhetim.

É tarefa impossível, portanto, chegar a uma conclusão definitiva num trabalho como esse, onde foram expostas questões sobre cultura de massa, romance policial, folhetim e pós-modernidade, uma vez que tais conceitos são ainda amplamente estudados, sendo mais capazes de suscitar questões que oferecer respostas, e parecem longe de um final conclusivo.

Do mesmo modo, a obra de Dante e suas múltiplas releituras estão ainda, a nosso ver, muito distantes de serem concluídas. Se Dante estivesse vivo, onde estaria? Segundo nossos autores, ele possivelmente estaria trabalhando como gerente de um banco ou trocando mensagens virtuais em um *chat* na internet madrugada adentro. Nas palavras de Mandelstam, “É inconcebível ler os cantos de Dante sem direcioná-los à contemporaneidade. Eles foram criados com esse propósito. Eles são mísseis para capturar o futuro. Eles exigem comentário no *futurum*” (MANDELSTAM apud STERZI, 2008, p. 129).

Ambas as obras, como já foi afirmado e demonstrado anteriormente, realizam uma apropriação do clássico de Alighieri e se aproximam dele pela paródia que realizam de seus personagens, motivos e temas. Além disso, nos dois romances está presente, de forma constante e maciça, a cidade de São Paulo, com seus rios, congestionamentos e chuvas intermitentes. O momento histórico e cultural em que ambas foram escritas e publicadas também é o mesmo – a pós-modernidade – bem como é semelhante o posicionamento dos romances na categoria de produtos da cultura de massa.

As conexões estabelecidas entre os romances brasileiros e o épico dantesco vão desde a seleção de personagens – o Engenheiro e Dante Alberto são releituras do próprio Dante, enquanto Rachel e Beatriz reencarnam a musa do poeta e Arcanjo, Trapezista e Virgílio fazem as vezes de guia espiritual do protagonista, tal como fizera o poeta Virgílio em relação a Alighieri – até o modo de publicação dos mesmos. Dante Alighieri escreveu em latim vulgar, a língua falada pelo povo que deu origem à língua italiana, para alcançar um maior público leitor, expandindo seu

mercado editorial; o mesmo foi feito por Spinola e Prata, cujas escolhas de tratamento do conteúdo também os levaram a um grande sucesso editorial.

As inversões realizadas, os travestimentos irônicos, a carnavalização, enfim, acabam por reinserir o clássico italiano de Alighieri nos dias atuais. Conforme afirma Sterzi, “(...) é no meio do caminho – na verdade, na encruzilhada entre o caminho do clássico rumo ao presente e o do leitor rumo ao passado – que se dá encontro” (p. 49).

Assim, o que nos resta, à guisa de conclusão, é a certeza de que Dante e sua obra permanecerão sempre vivos, renovados, atuais e imortais. Nas palavras de Jorge Luis Borges,

Há uma primeira leitura da *Comédia*; não há uma última, já que o poema, uma vez descoberto, segue acompanhando-nos até o fim. Como a linguagem de Shakespeare, como a álgebra ou como nosso próprio passado, a *Divina Comédia* é uma cidade que nunca teremos explorado de todo; o mais gasto e repetido dos tercetos pode, uma tarde, revelar-me quem sou ou o que é o universo (apud STERZI, p. 104).

## REFERÊNCIAS

### Corpus:

ALIGHIERI, D. *Divina commedia: Inferno – Purgatorio – Paradiso*. 2 ed. Roma: Newton & Compton editori, 2001.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Trad., prefácio e notas prévias de Hernâni Donato. Ilustrações de Gustavo Doré. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PRATA, M. *Purgatório: A verdadeira história de Dante e Beatriz*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

SPINOLA, N. *Dante Alighieri visita a comédia paulistana*. São Paulo: Mandarim, 2000.

### Geral:

AGUIAR E SILVA, V. M.. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1992.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Ed. da UNESP: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, D. P., FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. 2.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986..

BERARDINELLI, A. *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia, 2000.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B.(org) *Bakhtin: conceitos-chave*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BRAIT, B (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave* . São Paulo: Contetxto, 2006.

- CALDAS, W. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Musa, 2000.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
- CARNEIRO, F. *O Inferno de Dante aqui e agora*. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/01/12/joride20010112009.html>> Acesso em 22 set 2008.
- COSTA, L. M. *Ficção brasileira: paródia, história e labirintos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1995.
- CARVALHAL, T. *Intertextualidade: a migração de um conceito*. Via Atlântica n. 9, Jun/2006. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap10.pdf>> Acesso em 27 fev. 2010.
- DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- ECO, U. Ironia intertestuale e livelli di lettura. In: *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002.
- ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letícia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIORIN, J.L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix,
- GANERI, M. *Postmodernismo*. Milano: Editrice Bibliografica, 1998
- GENETTE, G. Cinque tipi di transtestualità, fra cui l'ipertestualità. In: *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Trad. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade* 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

- HARVEY, D. *A condição pós-moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HEISE, E. (Org). *Facetas da pós-modernidade* São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH-USP, 1996. (A questão da modernidade. Caderno.) v. 2.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGLESE, Giorgio. *Dante: guida alla Divina Commedia*. Roma: Carocci, 2003.
- JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. (Poétique) v. 27.
- KOTHE, F. R. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KOCH, I.G.V., BENTES, A.C., CAVALCANTE, M.M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- MANDEL, E. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MACEDO, J. M. M. Pós-fácio a LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.
- MANN, T. *Ensaio*. Anatol Rosenfeld (org.) Trad. Natan Robert Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MARCHESE, F. *Lezioni sul postmoderno: architettura, pittura, letteratura*. Palermo: G.B. Palumbo & C. Editore, 1997. (Quaderni di allegoria.) v. 2.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MONEGAL, E.R ET AL. *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980. (Tempo Brasileiro.) v. 62.
- OLIVEIRA, R.C. DE ET AL. *Pós-modernidade*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1988. (Coleção Viagens da Voz.)
- PAULINO, G., WALTY, I., CURY, M. Z. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- PEN, M. *Mário Prata usa Dante em livro de sátira*. Disponível em: <[http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com\\_content&task=view&id=8445&Itemid=35](http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=8445&Itemid=35)> Acesso em 22 set. 2008.

- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas* : escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. In: *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- POLACCO, M. *L'intertestualità*. Roma: Bari: Laterza, 1998.
- PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura* 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios.) v. 154.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SANGSUE, D. *La parodia* Roma: Armando Editore, 2006. (Trame.)
- SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- SODRÉ, M. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.
- STERZI, E. *Porque ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.
- TEIXEIRA COELHO, J. *Moderno pós moderno* : modos e versões. 3a. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.