

Revista do SELL

v. 5, no. 1

ISSN: 1983-3873

**REESCREVER COM DISTANCIAMENTO IRÔNICO: O ROMANCE PARÓDICO EM
GARGÂNTUA E NO EVANGELHO SEGUNDO HITLER**

*REWRITE WITH IRONIC DETACHMENT: THE PARODIC NOVEL IN GARGANTUA AND
IN THE GOSPEL ACCORDING TO HITLER*

Fabrcia Aparecida Lopes de Oliveira Rocha

Ricardo Magalhães Bulhões

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

RESUMO: Este artigo investiga a manifestação da paródia no gênero romanesco. Para isso, analisamos a escrita paródica no clássico *Gargântua* (1534/2009), de François Rabelais (1494-1553), e num romance atual, *O evangelho segundo Hitler* (2013), do escritor estreante brasileiro Marcos Peres. Ao selecionarmos esses dois textos paródicos, tão afastados um do outro no tempo, desejamos perceber, especificamente, como se constitui nessas duas produções literárias, o processo de reescrever com distanciamento irônico. Como resultado, além de aprofundarmos a fortuna crítica dos dois romances, pretendemos também contribuir com a reflexão da escrita paródica no âmbito literário. Adotamos, especialmente, a definição de paródia elaborada por Hutcheon (1985) porque consideramos sua conceituação bastante abrangente.

Palavras-chave: romance paródico; *Gargântua*; Rabelais; *O evangelho segundo Hitler*; Peres.

ABSTRACT: This article investigates the parodic manifestation in novelistic genre. For this, we analyzed the parodical writing in *Gargantua* (1534/2009), classic by François Rabelais (1494-1553), and in a current novel, *The Gospel according to Hitler*, by the brazilian debutant writer Marcos Peres. By choosing those two texts, as far apart in time, we want to see, specifically, how it occurs in these literary productions, the process of rewriting with ironic detachment. As a result, in addition to deepen the critical fortune of both novels, we also intend to contribute with the discussion on parodic writing in the literary context. We adopted, especially, the definition of parody created by Hutcheon (1985) because we consider its conceptualization fairly comprehensive.

Keywords: parodic novel; *Gargantua*; Rabelais; *The gospel according to hitler*; Peres.

INTRODUÇÃO:

A estudiosa de literatura e cultura Linda Hutcheon (1985) afirma não entender a paródia como uma mera ferramenta textual. Na concepção da pesquisadora, tal fenômeno corresponde “a uma forma alargada, provavelmente um gênero, e não uma técnica, pois possui a sua identidade estrutural própria e sua hermenêutica própria” (HUTCHEON, 1985, p. 30). Ela aponta o discurso paródico como uma repetição com diferença: “fica implícito o distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra incorporada, distância geralmente assinalada pela ironia” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Para a autora, é justamente essa transcontextualização irônica que distingue a paródia do pastiche ou da pura imitação, formas monotextuais. Entender esse encontro de vozes distintas no interior do texto literário é o objetivo geral deste estudo. Para tanto, observamos a escrita paródica num clássico consagrado pela tradição, *Gargântua* (1534/2009), do escritor francês François Rabelais (1494-1553), e numa obra atual, *O evangelho segundo Hitler* (2013), romance do estreante maringense Marcos Peres.

Ao compararmos esses dois textos paródicos, desejamos perceber, especificamente, como se constitui o processo de reescrever com distanciamento irônico nessas duas obras literárias, tão distantes uma da outra no tempo. Como resultado, além de aprofundarmos a fortuna crítica dos dois romances, pretendemos também contribuir com a reflexão da escrita paródica no âmbito literário. Conforme já sinalizamos acima, norteamos-nos, em especial, pela definição de paródia adotada por Hutcheon (1985) por considerarmos sua conceituação bastante abrangente, mas não deixamos de lado os textos de Mikhail Bakhtin sobre o fenômeno paródico.

O autor de *Gargântua*, nosso primeiro objeto de análise, é um grande nome da literatura universal. Segundo Mikhail Bakhtin (1999), as formas paródicas e carnavalescas de Rabelais apresentam um questionamento da tradição letrada (religiosa e filosófica) hegemônica na Idade Média, como parte do seu desejo de destronar a verticalidade medieval e o peso imposto pela Igreja e pelo Estado Feudal ao povo. Ainda segundo o pensador (1990), sua recriação irônica desses discursos oficiais inclui, ainda, o anúncio de um mundo mais livre, para um novo homem, premissa da arte veiculada durante o Renascimento, cujo autor é um dos expoentes.

Nosso segundo elemento de observação, *O evangelho segundo Hitler*, é o primeiro livro de Peres, que tem apenas 28 anos. Publicada em 2012, a obra levou o Prêmio Sesc de Literatura em 2013 e foi umas das finalistas do Prêmio Jabuti de 2014, na categoria romance. Com o objetivo de criticar romances *best-sellers* conspiratórios à la Dan Brown, o estreante imita exageradamente o estilo e o conteúdo desse tipo de publicação com competente distanciamento irônico, característica típica do romance paródico.

O TEXTO PARÓDICO EM GARGÂNTUA

Na opinião de Hutcheon (1985), o processo de comunicação é central para a compreensão da obra paródica. Para ela, qualquer teoria da paródia moderna deve levar em consideração que:

Os textos só podem ser entendidos quando situados contra o cenário das convenções de onde emergem. Quando o exterior é efetivamente

enxertado na obra como acontece na paródia, não se pode evitar esse contextualismo. (HUTCHEON, 1985, p. 36)

Essa fala da pesquisadora é fundamental para a apreensão do fenômeno paródico em *Gargântua*, pois o entendimento do discurso irônico do romance envolve a observação do tempo e espaço histórico representado ficcionalmente por Rabelais. Quando escreveu a obra em 1534, o autor vivenciava um período histórico bastante conturbado: o período de transição da Idade Média para a Era Moderna: o Renascimento. Inicialmente, ele foi um frei beneditino, mas sua sede por conhecimento e seu espírito libertário não dialogaram com o ambiente repressor religioso da época. Diante da incompreensão no convívio da igreja, o escritor aproximou-se de pensadores humanistas, como Erasmo de Roterdã, e passou a ser um dos grandes defensores da filosofia humanista. Na busca por resguardar a plena liberdade do ser e disposto a denunciar os abusos cometidos pela religião, Rabelais tornou-se, em seu tempo, uma voz crítica que incomodava tanto os religiosos protestantes, como Calvino, quanto os tradicionais que pertenciam à Igreja Católica Romana.

Conforme revela Eugênio Amado no prefácio de *Gargântua* (2009), até 1532, o francês dedicava-se a sua primeira profissão, a Medicina. Porém, nesse mesmo ano, ele mudou-se para Lyon e passou a publicar suas primeiras sátiras, assinando-as com o pseudônimo de Alcofribas Nasier. Para a criação de seus heróis grandalhões e glutões, Rabelais inspirou-se na coletânea popular *As grandes crônicas do grande e enorme gigante Gargântua*, volume de anedotas escrito por um anônimo, que chegou a vender mais exemplares que a Bíblia em 1532.

No mesmo ano, impressionado com o sucesso da publicação, ele resolveu reescrever a história e publicou *Pantagruel* (1532), livro que narra as façanhas do filho do personagem Gargântua, criado inicialmente por esse desconhecido. Apesar de ser o primeiro na ordem cronológica, *Gargântua* foi escrito somente dois anos depois, em 1534, quando o escritor decidiu contar a origem do pai do seu primeiro herói, Pantagruel.

Esses dois seres ficcionais grandiosos (Gargântua e Pantagruel), inclusive no tamanho, permaneceram no tempo e suas peripécias divertem e perturbam aqueles que tomam contato com o texto do francês. Por intermédio de um mordaz distanciamento irônico, qualidade típica do efeito paródico, ele representou em *Gargântua* os discursos em confronto do seu espaço-tempo e, ainda hoje, seu também gigantesco sarcasmo repercute.

Rabelais, antes de tudo, era obcecado por falar aos seus contemporâneos e ele realmente tinha muito a dizer por meio de sua arte. Para Bakhtin, o autor é uma das vozes

que melhor representam as transformações de seu período: “sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis, pois suas infinitas formas de manifestações artísticas contestavam a cultura oficial, o tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 1999, p. 4).

Essa percepção crítica da ordem social estabelecida aparece no romance aqui analisado, pois “a obra de arte é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo” (BAKHTIN, 1990, p. 30). Em razão dessa relação da produção literária com a realidade, em *Gargântua*, a tradição letrada vigente é identificada, avaliada e contestada pelo filtro estético de uma consciência genial e agitada. O fato, por exemplo, de a maioria das ações ocorrerem ao ar livre “reforça a ligação do homem retratado com seu espaço e tempo” (BAKHTIN, 1990, p. 282). Ou seja, a intenção crítica do autor, transfigurada artisticamente, inclui o desejo de reconhecimento, por parte dos leitores, dos personagens, discursos e cenários criticados na ficção.

No texto aqui analisado, diante desse desejo de combater o que está estabelecido no mundo real, a paródia funciona, principalmente, como um malicioso veículo da sátira, “tom narrativo que preza a crítica das instituições ou pessoas” (MOISÉS, 1995, p. 388). Isto é, amparado pelo tom paródico, o autor promove uma “inversão irônica” (HUTCHEON, p. 1985, p. 18) da visão de mundo de seus oponentes como forma de reavaliar e criticar a tradição letrada vigente na Idade Média, principalmente a teológica e filosófica. Essa atitude artística é possível porque o alvo da paródia, conforme ensina Hutcheon, não contempla somente outra obra de arte: “toda forma de discurso codificado pode, teoricamente, ser tratada em termos de repetição com distância crítica” (HUTCHEON, p. 1985, p. 28).

Como efeito dessa conciliação de vozes, é possível notar, claramente, a presença de percepções antagônicas em confronto: de um lado, temos uma espécie de concepção humanista e libertária da existência; de outro, uma visão opressora e hierárquica do mundo, sustentada pela religião oficial e pelo Estado. Esse contraponto de modos distintos de conceber o real, manifesto no romance, contempla a ideia de recriação e síntese de diversos discursos codificados, conforme defende Hutcheon, ao descrever o fenômeno textual paródico que ela compreende como um gênero, “e não uma técnica, pois a paródia possui a sua identidade estrutural própria e sua hermenêutica própria” (HUTCHEON, 1985, p. 30).

Como estamos no horizonte infinito e livre da arte, essa recriação da sociedade não é automática, isto é, a apropriação dessas vozes ocorre por intermédio do

distanciamento crítico tão próprio da paródia. A partir disso, a recriação irônica desse confronto de percepções aparece fortemente nas situações de enredo e na caracterização dos personagens satíricos de Rabelais. Os seres ficcionais do autor, detalhadamente arquitetados, representam seu ataque perante o que estava colocado: “daí surge o seu tom moralizante, inclusive nos casos em que a criação parece gratuita ou fruto do desrespeito” (MOISÉS, 1995, p. 388).

Ao recriar os modos de ser e fazer de seu tempo por meio do exagero, o autor evidencia os excessos e abusos cometidos pelo discurso oficial da época, que era disseminado pelo Governo Feudal e pela Igreja. Picrochole, por exemplo, é um personagem que representa o típico rei da época. Ele é vaidoso, tirano, pratica o catolicismo por conveniência política, explora o povo para manter os privilégios da realeza, da nobreza e do clero, e, além disso, trava guerras inúteis, movidas pela ganância. A caracterização desse rei impiedoso reflete o discurso totalmente oposto da figura pacífica e humanista construída em Grandgousier, pai de Gargântua, ser ficcional que tenta a todo custo terminar um confronto iniciado por um motivo banal: uma briga por fogaças -- que resultou na batalha de Lerné, mas o tirano Picrochole se recusa a cessar o confronto e causa grande sofrimento a seu povo.

Porém, o domínio do tirano não permanece, pois no universo recriado por Rabelais “tudo que é qualitativamente negativo, mesquinho, lastimável e impotente deve ser completamente aniquilado” (BAKHTIN, 1990, p. 283). Por conta da insistência de Picrochole, a batalha de Lerné continua e, com ajuda do hábil frei Jean, Gargântua invade o castelo de seu oponente e o mata. Em contrapartida, nos textos do francês, tudo que é positiva e qualitativamente do bem “cresce em todas as relações e em todos os sentidos, não pode deixar de crescer, pois o crescimento é inerente à sua própria natureza” (BAKHTIN, 1990, p. 283).

É por isso que os heróis de Rabelais são gigantes, bondosos e justos. Gargântua e seu pai Grandgousier, por exemplo, foram construídos como caricaturas irônicas dos nobres e da realeza da época. Os grandalhões, acentuadamente diferentes daqueles que representam, possuem uma fé genuína, são generosos, não oprimem o povo (pelo contrário, comem e bebem com todos), defendem a paz e o diálogo:

Cuido descender de um rico rei e tenho vocação para ser rico. Isso me possibilita gozar a vida, não trabalhar, não me preocupar com coisa alguma, a fim de enriquecer bastante meus amigos, e toda a gente de bem e de saber. (RABELAIS, 2009, p. 29)

Conforme já dissemos, esse tipo de recriação das ideias humanistas da época contrapõe o autoritário discurso hegemônico vigente, e, por exibir esse tipo de provação

em sua obra, Rabelais foi perseguido pelos teólogos da Sorbonne, a antiga Universidade de Paris, e teve seus livros proibidos. Não por acaso, pois seus textos, segundo Bakhtin (1999), desafiavam o discurso opressor, injusto e sério imposto pelo Estado e ratificado pela Igreja Feudal.

Aliada ao tom paródico do autor, essa contundente crítica ao discurso letrado vigente concretiza-se também pelo uso da linguagem carnavalesca, comunicação esta “impregnada pelo lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 1999, p. 10).

Por entender a obra carnalizada como aberta ao diálogo e ao contraditório, Bakhtin (1990) vê a paródia como elemento sempre próximo desse tipo de fazer literário, pois a concepção de um novo mundo, mais justo, exige a contraposição da realidade e dos discursos anteriores e hegemônicos:

Na paródia existe uma intenção que se opõe a original: a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original e, partir disso, a fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. (BAKHTIN, 1990, p. 231)

É por isso que a escrita de Rabelais contrapõe os avessos e os contrários: “sua obra caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ao ‘avesso’, ao ‘contrário’, das permutações constantes entre o alto e o baixo” (BAKHTIN, 1999, p. 10). Em *Gargântua*, essa poética do avesso aparece, por exemplo, na representação da Abadia de Theleme. Depois de vencer a guerra contra Picrochole, Gargântua resolve não punir os inimigos e decide recompensar frei Jean, o fazedor de missas, pela ajuda no combate. Como forma de gratidão pela vitória, ele atende ao pedido do religioso e manda construir um mosteiro ironicamente diferente dos existentes na época:

Toda a sua vida era empregada não por leis, estatutos ou regras, mas segundo a sua livre e espontânea vontade. Levantam-se da cama quando bem queriam; bebiam; comiam; trabalhavam; dormiam quando lhes dava vontade. Ninguém os acordava, ninguém os obrigava a beber, a comer ou a fazer qualquer outra coisa. Assim estabelecera Gargântua, conforme o pedido do frei. Em sua regra só havia esta cláusula: faze o que quiseres. (RABELAIS, 2009, p. 230)

Segundo frei Jean, a abadia deveria ser governada dessa forma, pois como “ele poderia governar os outros, se a ele mesmo governar não sabia?” (RABELAIS, 2009, p. 217). Por meio dessa fala do personagem, o autor francês promove, pelo uso da paródia, uma inversão irônica da fala dos religiosos de seu tempo: ele cita e altera, promovendo, assim, “uma abordagem crítica e criativa da tradição” (HUTCHEON, p. 1985, p. 19). Na época de Rabelais e ainda hoje, os líderes religiosos posicionam-se como donos da verdade e apresentam-se como capazes de guiar o povo.

Neste sentido, essa observação teológica do Frei Jean, um tipo de padre ao avesso, constitui-se como uma antítese ao discurso autoritário e hipócrita dos religiosos, pois, em *Gargântua*, a construção dos personagens reflete, propositalmente, “a desproporcionalidade da visão de mundo, disseminada pela Igreja Feudal, cujos valores eram hostis à realidade espaço-temporal daquele momento” (BAKHTIN, 1990, p. 283).

Ainda segundo Bakhtin, essa desproporcionalidade presente na construção das imagens do texto revela a confiança excepcional de Rabelais no espaço e no momento terrestre. Ou seja, o autor está questionando um dos principais pressupostos da Igreja de seu tempo, assim como os pensadores humanistas da época: a ideia de uma existência plena somente depois da morte, concepção que sacrifica a possibilidade de uma vida terrena plena e livre. Amparado pelo fenômeno paródico, o escritor incorpora e rebate, em *Gargântua*, o poderoso discurso medieval vigente, travando uma aguda polêmica com ele: “a tarefa de Rabelais é limpar o mundo espaço-temporal dos elementos que o corrompem, da visão do além, da interpretação simbólica e hierárquica desse mundo em vertical” (BAKHTIN, 1990, p. 283).

No francês, tal tema polêmico liga-se com outro positivo: “a recriação de um mundo espaço-temporal adequado, um cronotopo novo para um novo homem, harmonioso, inteiro, e de novas formas para as relações humanas” (BAKHTIN, 1990, p. 283). Essa nova dimensão mais libertária da existência também aparece na Abadia de Theleme, local que simboliza o contrário e a diferença do que ocorria nos recintos religiosos da época.

Na nova instituição cristã idealizada pelo frei ao avesso, as mulheres, por exemplo, tinham direitos e voz, e podiam até escolher o que vestir, e os casados amavam-se mais no fim dos dias do que na própria noite de núpcias. E como normalmente “os religiosos faziam voto de castidade, pobreza e de obediência, foi decretado que seria possível ser honestamente casado e rico, mediante um viver livremente decente” (RABELAIS, 2009, p. 232).

Diversas passagens que tratam do local religioso reforçam a concepção de uma nova forma de enxergar o mundo, como, por exemplo, uma grande placa pregada na abadia: “O rumor encherá o céu e a terra/... A crença e o estudo todos seguirão/ Da ignorante a tola multidão/ O mais boçal é que será juiz” (RABELAIS, 2009, p. 235). Esse trecho, que propõe a alternância do alto e do baixo, ou seja, a desconstrução da ordem social estabelecida, é parte de um escrito maior encontrado no local onde Theleme foi erguida. A mensagem, um tipo de evangelho apócrifo (e humanista), é uma forma paródica das Escrituras. Depois de terminar a leitura do manuscrito, *Gargântua* concluiu:

Não é de hoje que são perseguidas as pessoas reduzidas à crença evangélica. Mas bem-aventurado aquele que não será escandalizado, e que sempre procurará com empenho o que por seu querido filho por Deus nos foi ditado, sem que pelas feições carnavais seja distraído ou divertido. (RABELAIS, 2009, p.235)

Para questionar a opressora hierarquia medieval, na passagem acima, o escritor reproduz com diferença irônica o sério discurso teológico e filosófico do período com muito bom humor. Reafirma ainda a necessidade de um mundo mais livre, divertido, e nos oferece, ainda no Renascimento, um dos pilares da arte atual, “formas paródicas, cheias de duplicidade, que jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (HUTCHEON, 1985, p. 15).

Mas não somente isso, pois, como forma de criticar o que deseja, Rabelais inclui em sua obra literária, em tom de homenagem, “a sabedoria popular dos antigos dialetos, a mitologia grega, os provérbios antigos, as farsas dos estudantes e todo conhecimento que estava na boca dos simples e dos fracos” (BAKHTIN, 1999, p. 1). Essa abordagem fecunda da realidade foi possível porque o discurso paródico, segundo Hutcheon (1985), tem a característica de permitir que o emissor cite, altere, critique ou mesmo elogie outra forma de discurso codificado, pois a escrita paródica “é uma abordagem criativa, crítica e produtiva da tradição” (HUTCHEON, 1985, p. 19).

O DISCURSO PARÓDICO EM O EVANGELHO SEGUNDO HITLER

A arte contemporânea, segundo Hutcheon, traz em si um caráter autorreflexivo, que é próprio da paródia, “fenômeno textual que foi descrito simultaneamente como sintoma e como ferramenta crítica do epistema modernista” (HUTCHEON, 1985, p. 12). A literatura também está incluída nesse processo de voltar para si mesma como parte da busca por refletir sobre sua própria constituição. Este exercício de pensar o fazer literário atual é o cerne do romance *O evangelho segundo Hitler*.

O livro parecer ter a ambição de incomodar aqueles que vendem e compram facilmente romances com teorias mirabolantes, como, por exemplo, os *best-sellers* escritos pelo americano Dan Brown. Para criticar essa tendência atual e dominante, o autor anuncia, no prefácio, que o fará seguindo os mesmos passos de Umberto Eco, isto é, afirma que vai concatenar criticamente fatos históricos em seu romance. Porém, o início da obra é meio desanimador e lembra mais Brown do que o grande Eco.

Da mesma forma que o escritor americano, ele faz uma mistura confusa de assuntos e destila citações de alta literatura de modo meio confuso: “não se importam com a valise que carrego. Discutem literatura. Mais por distração que curiosidade, escuto

a conversa. Uma -- a mais exaltada -- narra, apaixonada, elementos machistas em *Crime e castigo*” (PERES, 2013, p. 11).

Contudo, conforme a narração prossegue, Peres vai se recuperando e o tom inepto do início, com o avanço do texto, mais indica uma imitação ridicularizadora de Brown. Fica a impressão de que ele sabia o que estava fazendo desde o começo e, aos poucos, seu tom jocoso vai adquirindo mais força: “o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional, que vai do irônico-jocoso ao desdenhoso-ridicularizador” (HUCTEON, 1985, p. 17). Ou seja, a combinação dos fatos confirma a ideia de censura aos tão vendidos romances conspiratórios. Apesar de o autor ter anunciado tal meta no prefácio (criticar esse tipo de publicação), é somente no âmbito do texto que essa afirmativa torna-se real, conforme demonstraremos adiante.

Na busca por questionar o estilo e o teor desses romances, o estreante cria uma situação absurdamente maluca: Adolf Hitler e seus seguidores teriam se inspirado no conto *A três versões de Judas*, do argentino Jorge Luis Borges, para criar o nazismo. Para chegar a essa insanidade, a narrativa conta a história de um também argentino que tem exatamente o mesmo nome do escritor. Narrado em primeira-pessoa pelo xará de Borges, o livro começa com o mesmo clima de suspense dos romances de Brown e, já na cena inicial, ele está em Genebra com uma valise na mão, obcecado pelo anseio de matar seu homônimo famoso por acreditar que o escritor guarda um grande segredo que devastou a humanidade.

Pelo fato de a história ser narrada pela técnica narrativa *in media res*, não é possível entender inicialmente qual seria tal mistério. Então, por meio do fio da memória, como é habitual nos grandes romances, o narrador viaja no tempo e no espaço e faz digressões para esclarecer as circunstâncias que o levaram até aquela situação limite. Rememora a rejeição que recebeu do avô materno pelo fato de sua mãe ter sido mãe solteira e relaciona a circunstância com o infortúnio de ter recebido exatamente o mesmo nome do escritor famoso, situação que lhe trouxera uma série de embaraços.

Relembra seu primeiro amor por uma judia chamada Raquel, vivido na Argentina de sua adolescência, e recorda a primeira confusão proveniente do fato de ter o mesmo nome do autor célebre. Ao tentar impressionar sua adorada diante de um assalto na loja do pai dela, tentou solucionar o caso, mas foi confundido pela primeira vez com o Outro e acabou não recebendo o crédito que esperava nem o amor da menina. Logo após o caso, Raquel mudou-se e ele nunca mais soube dela. O personagem, que também escrevia, sobreviveu à sombra do anonimato enquanto o outro Borges tornou-se reconhecido mundialmente por sua literatura.

Para abrandar suas dores, diante do seu fracasso, ele sempre acompanhou os escritos do seu homônimo famoso e o fazia com a ilusão de diminuí-los, porém só encontrava grandeza nos textos do rival: “a origem do universo está escrita em metáforas, em livros como o *Aleph*” (PERES, 2013, p. 46). Como forma de curtir sua frustração, o xará frequentava o local de encontros dos intelectuais de Buenos Aires, o Café Tortoni, com a esperança de observar de longe o Borges famoso. Porém, num desses dias, quem surge é Raquel, seu amor da adolescência.

Ele toma coragem e a aborda, lembrando a ocasião do assalto e, acidentalmente, ela o confunde com o Borges consagrado. Com medo de decepcionar sua paixão do passado, ele não a corrige. Eles passam a se encontrar no mesmo café e, num desses encontros, o xará entrega para a moça um livro com as poesias que escrevera para ela na adolescência. Para que Raquel não descubra quem realmente ele é, inclui, no meio de seus textos, alguns dos contos do Borges célebre.

E aí começa a confusão: Raquel tinha um namorado alemão e este, ao ler o conto *Três versões de Judas*, incluído no livro que sua namorada recebera de presente, relaciona a história aos anseios da seita a que ele pertencia, movimento este que seria umas das sementes do nazismo, segundo a trama de Peres. Esta situação vai levar o xará e sua amada para a loucura da Alemanha nazista, pois o jovem alemão acredita que o autor de tal escrito tem a capacidade de prever aquele que será o próximo Anticristo. O homônimo, então, é confundido novamente com o escritor, torna-se prisioneiro dos fanáticos, conhece Hitler e é forçado a continuar o conto do Outro como se fosse dele, pois, se os malucos descobrissem a verdade, ele estaria fadado à morte.

Para salvar sua própria vida e a de sua amada, que era testemunha da barbárie, o personagem mergulha na obra de seu rival para reescrevê-la e, por meio dessa saga à *la Brown*, Peres presta uma bela homenagem a um dos maiores nomes da literatura do século XX, enquanto demonstra as baboseiras vendidas pelos livros do escritor americano. A imitação paródica do autor de *best-sellers*, pontuada com ideal ajuste irônico, também tem o mérito de apresentar curiosidades divertidas da cúpula nazista e de seu líder, um dos personagens mais emblemáticos da História.

Pode-se dizer, então, conforme os estudos de Hutcheon (1985), que *O Evangelho segundo Hitler* contempla dois enfoques distintos do fenômeno paródico: na voz do personagem principal e narrador manifesta-se um tipo de imitação ridicularizadora de Dan Brown e seus leitores ao redor do mundo: “Não sabe que a valise contém o maior segredo do universo [...] Para ele, os acontecimentos que presenciei são tão antigos quanto a

Santa ceia, tão remotos quanto ao ato de beijar a Jesus e dizer: este é aquele que procurava” (PERES, 2013, p. 10).

Reescreve também com separação irônica sob o pretexto de homenagear Borges e seus seguidores: “você [o Borges consagrado] foi e é importante porque nada inventa. Porque não pretende criar nada. Porque sabe que sua função é interpretativa” (PERES, 2013, p. 73), diz o xará durante diálogo com seu homônimo. Nos trechos citados acima é perceptível a distinção entre as obras dos dois autores e, a partir disso, Peres discute, conforme aponta Anatol Rosenfeld (2002), uma das funções mais importantes do texto literário: uma espécie de releitura aprofundada do mundo, atitude comum na obra do escritor argentino.

Em tantas outras passagens, o livro tenta mostrar como Borges extrai coisas esplêndidas do que já vimos, mas não contemplamos: “não há nada oculto. Muitos escritores de teorias conspiratórias deveriam aprender o significado desta tautológica, mas importante frase” (PERES, 2013, p. 82). Em contraste com a simplicidade do argentino, Brown tenta vender segredos escondidos e, em decorrência dessa estratégia narrativa, sua obra resulta em vazios fatos miraculosos, acontecimentos estes tão carentes de aspecto humano.

Conforme bem apontou Peres, não nos reconhecemos na obra do escritor norte-americano porque suas trilogias não trazem nossas facetas mais contraditórias e humanas, uma vez que tudo tem uma resposta misteriosa que a saga busca desvendar. Toda reflexão da condição humana é colocada em segundo plano, o que prevalece são reviravoltas absurdas e inverossímeis porque toda articulação textual privilegia o entretenimento de fácil consumo.

O autor campeão de vendas tenta esgotar situações sem respostas e, por isso, sua obra, cheia de revelações, nada acrescenta. Borges, pelo contrário, não busca responder o que está escondido: ele reprocessa e reconstrói o que sabemos com mais do “mesmo”. Ou seja, o fato de Borges escolher temas recorrentes da tradição revela que os tempos mudam, mas as principais angústias humanas permanecem as mesmas. Já na obra de Brown não há espaço para as aflições existências: a ideia de um mistério a ser desvendado ocupa espaço demais no enredo.

Ao veicular essas opiniões no texto, por intermédio do tom paródico, o estreante censura uma tendência atual e dominante presente em romances *best-sellers* conspiratórios ao demonstrar seu aspecto mais tosco por meio do exagero de sua imitação dessas obras. E, ainda de quebra, coloca os leitores atuais, principalmente os jovens (ávidos consumidores desse tipo de produto), em “contato com os textos ricos do

passado” (HUTCHEON, 1985, p. 15), como por exemplo, os livros de contos *Ficciones*, publicado nos anos 40, e o *Aleph*, da década de 50, ambos do gênio argentino Jorge Luis Borges.

De modo bastante original, Peres junta as duas funcionalidades do fazer paródico: ridicularização e homenagem, conforme defende Hutcheon. Temos uma absurda conciliação de temas e personagens tão díspares e, de algum modo, a história funciona. Relacionar Hitler com Borges é uma loucura que se torna coerente porque o estreante costura bem dois temas absolutamente separados e sem relação. Essa atitude ousada é, talvez, um dos grandes acertos do romance. Peres comporta bem a ridicularização dos textos do americano e a homenagem aos escritos do escritor argentino. O estreante consegue cumprir esses dois propósitos sem deixar de focar as aflições do narrador-protagonista.

Esse encontro dessas duas vozes tão distintas (de Borges e de Brown) está presente em toda a narrativa e por isso podemos perceber a presença de ambos e, conseqüentemente, seus modos de fazer textual. Em alguns momentos, o tom absurdo da história chega a cansar e é justamente nesses episódios que vemos o americano e as banalidades veiculadas pelas suas intermináveis trilógicas campeãs de venda. Por outro lado, temos como refrigério a presença borgiana no texto que acaba por salvar o romance de Peres de uma imitação ausente de distância crítica.

No final do romance, a narrativa volta na cena inicial, em que o homônimo está prestes a matar Borges com a valise, e agora temos conhecimento do motivo do seu desejo de reparação: vingar a morte de sua amada judia e de todos os outros que morreram em decorrência do nazismo, porque ele crê que o escritor tinha conhecimento da mensagem oculta de *Três versões de Judas*: o mal precisa existir para que o bem apareça, argumento da megalomania nazista, de acordo com o romance. Ou seja, para o personagem, Borges concebeu o escrito justamente para impulsionar o ideal nazista.

Porém, diante do escritor, seu desejo de vingança, pessoal e coletivo, confunde-se com sua admiração de fã. Com o pretexto de questionar o real significado escondido de *Três versões de Judas*, o homônimo tira dúvidas sobre o significado de diversas obras e descortina, para o leitor, o infinito universo borgiano: “ele pode expiar suas culpas sem medo de ser mal interpretado, sem receio de desfilar sua imensa argúcia e alegoria para que todos o leiam, e ninguém o compreenda” (PERES, 2013, p.293).

Sem forças para matar seu inimigo e ídolo, ele parte e, no dia seguinte, volta convicto da necessidade de realizar sua missão. No entanto, encontra apenas uma carta aos seus cuidados porque Borges havia partido para sempre naquela manhã. As palavras

do escritor, em tom de despedida, eram doces e ele responde aquilo que tanto atormenta seu xará:

O fato é que *Três versões de Judas* é sim um conto meu. Não o digo com orgulho e sim com resignação. [...] Tudo não passa de uma enorme brincadeira. Não há nada de virtuoso ou revelador nas minhas palavras. O único fato verdadeiro é que o protagonista ficou louco acreditando em uma teoria maluca, inventada por ele mesmo. [...] Posso dizer que o papel que escrevo é feito do pó do Santo Sudário e que, portanto, escrevo no mesmo invólucro que um dia guardou o Santo Corpo. [...] E, creia, muitos são os temerários que compram este tipo de livro. (PERES, 2013, p. 346, 347)

A passagem citada revela que Peres usou os elementos (estilo e teor) dos *best-sellers* que critica para desconstruí-los. De maneira bastante inteligente, ele representou, pela imitação paródica, o vazio presente em livros tão cheios de fatos mirabolantes. Esse tipo de literatura, sucesso de venda em nossos dias, na visão do autor, sacrifica a reflexão em troca de uma leitura fácil e instantânea. No lugar dessas histórias agitadas e ocas, o final do romance, pela fala do Borges consagrado, sugere também os clássicos do passado, aqueles que perduram na memória como “De Quincey, Chesterton, Bloy, Casares e as aventuras das Mil e Uma Noites, que, nem por um segundo desta escura selva em que me encontro perdido, deixaram de ser minhas companheiras” (PERES, 2013, p. 346).

Ou seja, a grande literatura não reside no tema, nem é aquela que quer criar algo novo e estrondoso. O grande fazer literário procura “representar desde sempre os problemas comuns de nossa humanidade, desprendendo-se do molde histórico e social de que partiram” (CANDIDO, 2011, p. 123). Esta importante reflexão proporcionada pelo romance tornou-se possível graças ao “caráter duplo e reflexivo tão próprio da paródia moderna” (HUTCHEON, 1985, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como base a observação dos dois textos, foi possível perceber que “o romance paródico exige sofisticação por parte de seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador têm de efetuar uma sobreposição estrutural dos textos que incorpore o antigo e o novo” (HUTCHEON, 1985, p. 50). Especialmente no caso da paródia, ler é bem mais do que reconhecer informações explícitas na obra.

Ou seja, para acessar o humor, a ironia e o significado mais profundo da criação literária paródica, o leitor também precisa reconhecer o discurso implícito que está sendo parodiado. O complexo encontro de discursos codificados pode ocorrer pelos mais variados motivos e, segundo Hutcheon, cada época definirá o alvo da escrita paródica,

pois, na opinião da autora, “não existem definições trans-históricas do fenômeno” (HUTCHEON, 1985, p. 50).

Em *Gargântua*, por exemplo, em parte por influência da situação histórica vivenciada por Rabelais, a paródia funciona mais como suporte malicioso da sátira, como parte do objetivo de criticar a tradição letrada religiosa e filosófica hegemônica vigente na Idade Média. Por outro lado, em menor proporção, o texto de Rabelais também veicula em tom de homenagem “a sabedoria popular dos antigos dialetos, a mitologia grega, os provérbios antigos, as farsas dos estudantes e todo conhecimento que estava na boca dos simples e dos fracos” (BAKHTIN, 1999, p. 1). É importante frisar, no entanto, que as ridicularizações e as homenagens realizadas por intermédio do suporte paródico estão intimamente ligadas ao efeito estético principal da obra: o destronamento da verticalidade medieval e o anúncio de um mundo mais livre para um novo homem.

Publicado numa ocasião na qual a liberdade está mais consolidada, *O evangelho segundo Hitler* preocupa-se mais em ser um espaço de questionamento do fazer literário, o que é bastante próprio da arte atual, num mundo de imediatismo e banalização da literatura. Como reflexo desse objetivo artístico, pela ironia do texto, fica latente o contraponto estabelecido entre as obras de Brown e Borges: o primeiro diz pouco por meio de narrativas mirabolantes, enquanto que o segundo revela muito ao recontar histórias simples e já conhecidas pela tradição.

Conforme ensina Hutcheon (1985), é possível dizer, então, que nas duas obras, mesmo que com finalidades distintas, temos o amplo potencial da paródia como fenômeno que proporciona ao emissor a oportunidade de citar, alterar, criticar ou mesmo elogiar outra forma de discurso codificado, pois a escrita paródica “é uma abordagem criativa e produtiva da tradição” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Nas duas produções literárias, tão afastadas pelo tempo, a paródia funciona como um elo eficaz para que os escritores coloquem seus leitores em contato com a tradição letrada.

Esse método crítico e criativo de retratar o passado e o presente, tão bem utilizado por Rabelais, depois de reprimido pela ênfase romântica, volta a estar em alta e consolida-se como um dos modelos da arte atual, conforme sinaliza Hutcheon (1985). Peres, da mesma forma que o francês, aproveitou-se com perspicácia do vasto potencial oferecido pela paródia e, já em sua estreia, ofereceu uma interessante reflexão sobre uma tendência hegemônica do mercado literário.

REFERÊNCIAS:

AMADO, Eugênio. Vida e obra de François Rabelais. In: _____. *Gangântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

PERES, Marcos. *O evangelho segundo Hitler*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RABELAIS, François: *Gangântua e Pantagruel*. Trad. de David Jardim Junior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A*

p
e
r
s
o
n
a
g
e
m

d
e

f
i
c
ç
ã
o
.

1
0
.

e
d
.

s