

ELCIONE FERREIRA SILVA

**REFLEXÕES SOBRE O SAGRADO E O PROFANO
EM *PERDIÇÃO*, DE LUIZ VILELA.**

**TRÊS LAGOAS – MS
2024**

ELCIONE FERREIRA SILVA

**REFLEXÕES SOBRE O SAGRADO E O PROFANO
EM *PERDIÇÃO*, DE LUIZ VILELA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literário) Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia.

**TRÊS LAGOAS – MS
2024**

TERMO DE APROVAÇÃO

ELCIONE FERREIRA SILVA

Reflexões sobre o sagrado e o profano em Perdição, de Luiz Vilela.

Tese aprovada como requisito final para obtenção do grau de Doutor no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profª. Dra. Kelcilene Grácia
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Profª. Dra. Eunice Prudenciano de Souza
UFSP/*Campus* de Boituva

Profª. Dra. Enedir da Silva dos Santos
SED/São José do Rio Preto

Prof. Dr. Samuel Lima da Silva
UNEMAT/Tangará da Serra

Prof. Dr. Marcos Rogério Heck Dorneles
UFMS/*Campus* de Aquidauana

Três Lagoas, 22 de agosto de 2024.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro Lugar a DEUS.

Agradeço profundamente a minha orientadora, Professora Kelcilene Grácia, pela leitura minuciosa da tese e pelo olhar atento. Sua dedicação, compromisso e presteza foram inestimáveis, sua capacidade de fornecer orientações precisas em um prazo tão curto é admirável. Foste luz em momentos de incertezas, oferecendo paciência e apoio essencial. Seu profissionalismo contribuiu significativamente para a conclusão deste trabalho. Estou, verdadeiramente, grata pela oportunidade de ter você como orientadora, mesmo que brevemente. Obrigada por tanto.

Minha gratidão ao professor Rauer Ribeiro Rodrigues, cuja orientação e apoio foram fundamentais para o desenvolvimento de uma das etapas deste trabalho. Sua dedicação, experiência acadêmica e orientações foram a bússola que guiou parte deste percurso acadêmico. Além disso, agradeço o constante encorajamento, paciência e apoio durante os momentos desafiadores. Obrigado por sua orientação.

À professora Kelcilene Grácia, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras).

À professora Eunice Prudenciano de Souza e professor Marcos Rogério Heck Dorneles, pelas preciosas contribuições no exame de qualificação e defesa.

À Professora Dra. Enedir da Silva dos Santos e ao Professor Dr. Samuel Lima da Silva, por ter aceitado participar da banca de defesa, obrigada pelas contribuições.

A todos os professores do Programa, que contribuíram para a conclusão dessa pesquisa.

Aos colegas do doutorado, por dividirmos momentos de angústia e reflexão.

As amigas: Miriam e Elis pela força e apoio.

não é perdição
ao sacrílego ao profano
estar de entremeio –
o ali estar, bem ao meio,
é vingar onde me ufano

senryu (c) Rauer 2024

RESUMO

A produção literária de Luiz Vilela é examinada em diversas vertentes acadêmicas, destacando-se sua maestria na construção de diálogos, na dissecação de temas do cotidiano, no estilo literário marcado pela oralidade, na complexidade da condição humana, na configuração de temáticas religiosas, eróticas, políticas e sociais, bem como no constructo dos narradores e demais elementos estruturais da narrativa. O presente estudo visa evidenciar as tensões entre o sagrado e o profano, a devoção espiritual versus os impulsos seculares, a dessacralização e a comercialização da fé, e o sincretismo religioso, todos refletindo ressonâncias bíblicas de maneira singular e desempenhando um papel basilar na arquitetura literária do romance *Perdição* (2011), de Luiz Vilela. A pesquisa também examina a recepção crítica de *Perdição*, sobrelevando o aparato teórico de estudiosos que abordam temas relacionados à religião, ao sagrado e ao profano, como Holanda Ferreira, Mircea Eliade, Kuchenbecker, Jean-Pierre Vernant, Ortega Y Gasset, Émile Durkheim, Rudolf Otto, Georges Bataille, Octavio Paz, entre outros. Esses estudiosos arrazoam os procedimentos narrativos, como Osman Lins e Norman Friedman; as interconexões entre narrativas bíblicas e literárias, abordadas por Northrop Frye; e a cultura contemporânea do luxo, discutida por Gilles Lipovetsky e Elyette Roux. A análise conclui que *Perdição* interpela de maneira incisiva o jogo tensivo entre o sacro e o profano por meio de seus personagens, espaços e narrador que adota uma perspectiva cética. A obra do escritor mineiro critica as crenças e instituições religiosas, incitando reflexões sobre a religiosidade contemporânea e a exploração econômica da fé.

Palavras-chave: Ficção Brasileira Contemporânea; Recepção Crítica; Estilo; Religião; Dessacralização.

ABSTRACT

The literary production of Luiz Vilela is examined through several academic lenses, highlighting his mastery in crafting dialogues, exploring everyday themes with a literary style rooted in orality, and delving into the complexities of the human condition. His works also explore religious, erotic political and social themes, alongside the construction of narrators and other structural elements of the narrative. This study seeks to emphasize the tensions between the sacred and the profane, spiritual devotion versus secular impulses, the desacralization and commercialization of faith, and religious syncretism, all of which reflect biblical resonances in unique ways and play a fundamental role in the literary architecture of *Perdição* (2011), by Luiz Vilela. The research also examines the critical reception of *Perdição*, highlighting the theoretical frameworks of scholars who address themes of religion, the sacred and the profane, such as Holanda Ferreira, Mircea Eliade, Kuchenbecker, Jean-Pierre Vernant, Ortega Y Gasset, Émile Durkheim, Rudolf Otto, Georges Bataille, Octavio Paz, among others. These scholars also discuss narrative techniques, such as those analyzed by Osman Lins and Norman Friedman; the interconnections between biblical and literary narratives, as explored by Northrop Frye; and the culture of contemporary luxury, examined by Gilles Lipovetsky and Elyette Roux. The analysis concludes that *Perdição* incisively criticizes the tension between the sacred and the profane through its characters, settings and skeptical narrator. Vilela's work criticizes religious beliefs and institutions, promoting reflection on contemporary religiosity and the economic exploitation of faith.

Keywords: Contemporary Brazilian Fiction; Critical Reception; Style; Religion; Desacralization.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1.1 Olhares sobre <i>Perdição</i>	12
2 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE O SAGRADO E O PROFANO	34
3.2 Visão dessacralizadora do narrador em <i>Perdição</i>	66
3.3 O espaço em <i>Perdição</i>	72
3.4 Dessacralização: a comercialização da fé em <i>Perdição</i>	91
3.5 Ressonâncias do texto bíblico.....	111
REFERÊNCIAS.....	124

INTRODUÇÃO

O presente estudo dedica-se à análise do romance *Perdição* (2011), de Luiz Vilela, visando evidenciar as tensões que emergem da interação entre religiosidade, sagrado e profano, espiritualidade e pulsões seculares, bem como os processos de dessacralização, comercialização da fé e sincretismo religioso, os quais refletem de maneira singular, ressonâncias bíblicas. Esses elementos, além de medulares na composição literária da obra, configuram-se como elementos fundamentais para a investigação conduzida nesta pesquisa.

A literatura circunscreve uma tradição robusta de obras com temática religiosa. Naturalmente, a religião é uma faceta significativa na produção da literatura brasileira ao longo dos séculos. O estilo literário do escritor brasileiro Luiz Vilela nutre esse cenário, uma vez que a maioria de suas obras esquadrinha crítica e reflexivamente a religião, enriquecendo ainda mais a interseção entre literatura e espiritualidade.

É relevante salientar que dentre os múltiplos estudos devotados à obra de Vilela, a tese *Faces do conto de Luiz Vilela*, de Rauer Ribeiro Rodrigues (2006), enfatiza que diversos são os contos de Vilela que exploram temas relacionados à religião, como ratificam as tramas de “Espetáculo de fé”, “Deus sabe o que faz”, “Tremor de terra”, “Meus oito anos”, “Meio-dia”, “Lava pés”, “O bar”, “Os tempos mudaram”, “Lindas pernas”, “Freiras em férias” “Cadela” e “A cabeça”. Nesses contos, o teor religioso é claramente manifesto, entretanto, praticamente em toda a obra de Vilela há alusões implícitas com tônica religiosa.

O objetivo desta pesquisa reside na análise do romance *Perdição* (2011) do escritor contemporâneo Luiz Vilela, explorando os horizontes da religiosidade e do profano. Nossa tese ambiciona evidenciar como a invocação de elementos cristãos, tanto do catolicismo como do neopentecostalismo, delinea o universo do profano na obra de Vilela. Nessa senda, a pesquisa foi intitulada *Reflexões sobre o sagrado e o profano em Perdição, de Luiz Vilela*.

A abordagem metodológica adotada nesta pesquisa engloba um exame estético com ênfase especial no texto como uma fonte abundante de interpretações, lacunas e possibilidades analíticas. Optamos por uma ótica que evita conceder espaço excessivo a capítulos sobre teorias e críticas literárias, privilegiando a imersão direta no romance em questão para extrair várias respostas necessárias. Todavia, reconhecendo a importância do substrato teórico nos estudos literários, ao longo do percurso analítico, entrelaçamos de maneira sinérgica teoria e análise, a fim de elucidar e iluminar a riqueza intrínseca do texto literário.

A apreciação da produção literária de Vilela revela-se multifacetada quando observada por diferentes perspectivas. À guisa de ilustração, mencionamos a exploração da relação entre a narrativa e a vida do próprio autor, proporcionando a oportunidade de descortinar as esferas pessoal e biográfica. Outro prisma consiste na compreensão da obra como um universo ficcional em si, enfocando o enredo e os elementos imaginários, sem adentrar em excesso nas interconexões com a vida do escritor. Isso posto, a escolha da abordagem não se inclina em demasia para a análise da vida do autor, mas sim para a averiguação da obra em sua dimensão ficcional.

A tese adota uma estrutura metodológica composta por três capítulos, dos quais, dois são subdivididos em subcapítulos. Essa disposição propicia uma análise mais minuciosa dos temas tratados, uma vez que cada capítulo se concentra em aspectos específicos do estudo, além de facultar uma compreensão nítida do trabalho desenvolvido.

O primeiro capítulo da tese, “Fortuna crítica sobre *Perdição*” versa a recepção crítica da obra *Perdição*. No subcapítulo 1.1, “Olhares sobre *Perdição*”, investigamos as diversas interpretações e avaliações do romance *Perdição* feitas por críticos e estudiosos ao longo do tempo. Ao considerar os ângulos de visão que o livro teve pela crítica acadêmica, buscamos compreender a presentificação da obra, destacando as principais questões discutidas, os pontos de convergência e divergência e as contribuições significativas para a compreensão da narrativa.

No segundo capítulo, intitulado “Reflexões teóricas sobre o sagrado e o profano”, direcionamos a atenção para o suporte teórico sobre religião e as complexas intersecções entre o sagrado e o profano, de modo que tratamos sobre o fenômeno religioso e a busca pelo divino, que é inerente ao ser; o papel do mito, rito e representação figurada na religião grega, estabelecendo um elo entre as religiões antigas, com foco nos gregos e no cristianismo católico; o tema do sacrifício, sublinhando suas manifestações nas religiões antigas e comparando essas práticas com os princípios do cristianismo; e a presença da nostalgia das origens e a ideia do eterno retorno, sondando como esses conceitos se entrelaçam com a temática religiosa, uma concepção única sobre o tempo e a existência. Esse alargamento de horizonte tenciona aprofundar a análise do romance *Perdição*, com o intuito de enriquecer a compreensão de como Vilela aborda a intersecção entre o religioso e o profano.

O capítulo que encerra a produção desta tese, “*Perdição*: entre o sagrado, o profano e a comercialização da fé”, é configurado por alguns subcapítulos. No primeiro, 3.1 “A dimensão religiosa na construção dos personagens”, concentramos nossa análise na influência do aspecto religioso na construção das personagens do romance *Perdição*. Examinamos a interação entre

o elemento religioso e o desenvolvimento das personalidades fictícias, investigando como crenças, valores e contextos religiosos moldam a psicologia e as ações tanto dos protagonistas quanto dos coadjuvantes. Por intermédio de uma observação cuidadosa, revelamos como o componente religioso pousa na narrativa, um elemento-chave na tessitura das identidades das personagens. Ademais, dispensamos especial atenção ao sincretismo religioso presente na obra romanesca em exame. O subitem 3.2, “Visão dessacralizadora do narrador em *Perdição*”, refere-se à verificação da perspectiva do narrador em desmitificar o caráter sagrado de elementos tradicionalmente considerados sacros. O ceticismo diante das convenções estabelecidas desafia visões idealizadas, desnudando as nuances mais humanas e imperfeitas das personagens e dos eventos. A seção 3.3, “O espaço em *Perdição*”, adentra a dimensão espacial vasculhando os espaços físicos e geográficos, desvelando a importância desses cenários na concepção das personagens e como diferentes ambientes urbanos e rurais contribuem para criar atmosferas e contextos específicos. Além disso, investigamos o papel simbólico e metafórico que o espaço exerce na obra. O subtópico 3.4, intitulado “Dessacralização: a comercialização da fé em *Perdição*”, focaliza a análise da temática da dessacralização tendo como ponto de partida a comercialização da fé, evidente na obra. Investigamos como a trama retrata e critica a mercantilização e a banalização dos aspectos religiosos, revelando como a religião pode ser instrumentalizada em prol do lucro e controle. Examinamos como determinadas personagens ou instituições dentro do enredo valem-se da fé das pessoas para ganhos materiais, desvirtuando os princípios espirituais e incitando uma visão cética em relação à religião. Por fim, no subcapítulo 3.5, “Ressonâncias do texto bíblico”, enveredamos pelas referências, alusões e paralelos com elementos da *Bíblia* a fim de aclarar de que maneira são explorados ao longo da narrativa. Pesquisamos como personagens, eventos ou simbolismos no romance podem estar interligados com a escritura sagrada, almejando compreender como o autor se apropria dessas referências para criar um diálogo intertextual.

Destarte, cada capítulo foi delineado com o escopo de aprofundar a compreensão dos elementos centrais que permeiam o romance *Perdição* de Luiz Vilela, articulando questões sobre a religiosidade, a dessacralização, as ressonâncias bíblicas, narrador, espaço. Por meio desta análise, tencionamos revelar como essas dimensões se entrelaçam na construção da narrativa e das personagens, oferecendo uma leitura crítica e abrangente que ressalta a complexidade e profundidade do texto de Luiz Vilela.

1 A FORTUNA CRÍTICA SOBRE *PERDIÇÃO*

Este capítulo apresenta a fortuna crítica da obra *Perdição*, de Luiz Vilela (2011). Para tanto, dividimos o conteúdo em um subcapítulo, onde evidenciamos as principais análises críticas do romance.

Antes de abordar o subtópico, apresentamos uma breve introdução ao enredo, ao narrador, às personagens, ao espaço e a outros aspectos do romance *Perdição*, uma vez que nossa tese se debruçará sobre esta obra.

Perdição, publicado em 2011, é um romance narrado sob a perspectiva de Ramon, um professor de português que, a convite de Carlos Barroso, torna-se jornalista em Flor do Campo, uma cidade no interior de Minas Gerais. A narrativa central acompanha a trajetória de Leonardo, também chamado de Leo, ao longo de três partes. A primeira: “O rapaz dos peixes”, retrata Leo como pescador, enfrentando seus primeiros desafios; a segunda: “Pastor das Almas”, mostra-o como pastor Pedro, envolvido em conflitos diferentes; e a terceira: “Ninguém”, sintetiza a “perdição” de Leonardo no capítulo final.

Em síntese, *Perdição* é um romance que se desdobra em torno dos personagens Leo e Ramon, cuja amizade de infância constitui um dos principais eixos da narrativa. Ambientada em uma cidade próxima a um lago envolto em lendas sobre monstros, a história segue a trajetória de Leo, inicialmente um pescador enfrentando a escassez de peixes. À medida que a trama se desenvolve, Leo é convidado a se tornar pastor da Igreja Mundial do Senhor Jesus. Sua jornada como pastor o leva ao Rio de Janeiro, onde alcança fama e riqueza, mas enfrenta graves desafios em seu casamento e na relação com sua filha, cujo trágico acidente abala sua sanidade mental. Ao retornar a Flor do Campo, Leo é internado em um sanatório, um dramático retorno às origens que ele havia outrora renegado.

1.1 Olhares sobre *Perdição*

Exposto, de forma resumida, o romance, passamos agora a examinar sua recepção pela crítica. Aclaramos que há diversas pesquisas acadêmicas sobre Luiz Vilela disponíveis no *Blog* do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida (GPLV)¹, do qual fazemos parte. Esse espaço virtual inclui, entre vários estudos de escritores contemporâneos, uma seção dedicada exclusivamente

¹ Grupo de Pesquisa Literatura e Vida, Fortuna Crítica de Luiz Vilela, disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>

ao autor. No entanto, neste subtópico, traremos apenas os textos publicados que versam especificamente sobre o romance *Perdição*.

Iniciar nossa pesquisa pela análise da fortuna crítica nos possibilita identificar, ainda que de forma geral, as principais perspectivas temáticas abordadas sobre o romance *Perdição*. Nesse levantamento, encontramos 21 (vinte e um) trabalhos dedicados à obra, classificados nas seguintes categorias: 17 (dezessete) resenhas, 1 (um) artigo em *blog*, 1 (uma) monografia de Especialização, 1 (um) artigo em Anais de evento e 1 (uma) tese de doutorado.

A descrição dos estudos publicados sobre *Perdição* foi feita organizando-os por ano de publicação, com ênfase nas resenhas lançadas logo após a publicação do livro, em dezembro de 2011. Vale destacar que a fortuna crítica sobre o romance, veiculada em outros meios de comunicação, está disponível no *blog* do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida (GPLV), que desempenha um papel importante tanto na realização de pesquisas quanto na divulgação da crítica sobre a obra de Luiz Vilela.

Em “A *Divina Perdição*, o épico bíblico de Luiz Vilela”, primeira resenha sobre *Perdição*, escrita em 2011, ano da publicação da obra narrativa, Rauer Ribeiro Rodrigues argumenta que Vilela desafia as convenções literárias ao criar um épico em uma época em que a epopeia é considerada inadequada para representar a sociedade capitalista e industrializada. Rodrigues sublinha a escolha anacrônica de uma inspiração bíblica em um período marcado pelo materialismo predominante, realçando a aparente contradição e questionando a espiritualidade na sociedade contemporânea, descrevendo a obra como uma parábola que funda as bases do Brasil pós-500 anos enquanto reflete o caótico declínio das promessas do capitalismo burguês. Ele também elogia a habilidade de Vilela em empregar referências, citações e homenagens de maneira intertextual, integrando uma ampla gama de influências sem recorrer a digressões excessivas.

A resenha põe em relevo a divisão simétrica da obra em três partes, estabelecendo uma relação com a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri: a primeira parte do épico danteano, o “Inferno”, contém trinta e quatro cantos, enquanto a segunda e a terceira, “O Purgatório” e o “Céu”, têm, cada uma, trinta e três cantos. Da mesma forma, como mencionado anteriormente, *Perdição*, composto por três partes, inclui um número de capítulos semelhante ao da *Divina Comédia*. Rodrigues aclara:

[...] a obra de Vilela inverte o caminho, iniciando no céu, embora um céu em que nem tudo são flores, percorrendo o purgatório e chegando ao inferno, onde a tragédia se abate sobre os destinos que as personagens escolheram para si mesmas. O céu, o purgatório e o inferno de *Perdição* representam o mundo, o nosso mundo, o mundo de nossos dias, no nosso tempo, resultado das nossas

escolhas, fruto das nossas decisões e da herança de nossos pais, aquela herança que não soubemos, não quisemos ou não conseguimos remoldar ao nosso feitio. (Rodrigues, 2011).

O intelectual classifica o romance como um “épico bíblico” e cita a declaração do próprio Vilela, feita em uma entrevista em 2005, na qual o autor descreve a obra como um épico de inspiração bíblica. Ele assegura que apenas uma prodigiosa capacidade de ficcionalização, como a de Vilela, poderia “[...] contrariar os manuais e realizar, com pertinência, o que parecia incabível.” (Rodrigues, 2011). Acrescenta ainda que, ao “[...] construir um épico fundamentado no intertexto bíblico, Vilela [...]” suscita a religião como “simulacro”, desvelando a face da não religiosidade e expondo, na contemporaneidade, o “Brasil do início do terceiro milênio, o homem em suas fragilidades, angústias, grandezas e mesquinhas de todos os tempos e de todos os lugares.” (Rodrigues, 2011). Ademais, Rodrigues releva características distintivas da escrita de Vilela, como a simplicidade vocabular, a precisão lexical e a clareza na construção da linguagem, além de sua proficiência na criação de diálogos autênticos que impulsionam a narrativa:

[...] a maestria do autor no domínio do diálogo mais uma vez se patenteia, tornando Luiz Vilela uma *avis rara* no cenário da literatura brasileira atual, na qual a quase totalidade dos ficcionistas formatam digressões, obscuras ou rasas, quando não ambas, em caudais no qual, se há algum diálogo, é tão só do eu consigo mesmo. (Rodrigues, 2011).

A resenha encerra propondo que *Perdição* poderia ser denominado “A Divina Perdição”, estabelecendo uma associação irônica e paradoxal com a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

Avançando nesta sondagem, na resenha crítica “De peixes e de homens” (2011), Miguel Sanches Neto aventa o diálogo como recurso central em *Perdição*, constatando que o enredo é predominantemente construído a partir das conversas do narrador, o jornalista Ramon, com amigos, conhecidos e visitantes da cidade fictícia de Flor do Campo. O crítico ressalta o talento do autor em usar as interações verbais para avançar a trama e transmitir informações de forma indireta, permitindo ao leitor conhecer as diversas versões dos personagens e, assim, produzir uma narrativa multifacetada. Para o crítico:

O romance é a história de uma busca. Da busca da verdade sobre a trajetória de um jovem que, inicialmente sem ambição, levando uma vida humilde e honrosa, totalmente ligado à natureza – é um pescador –, vê-se seduzido por um estrangeiro que o convida para ser pastor de uma nova religião. Versão contemporânea da biografia do apóstolo Pedro, este relato mostra o jovem Leonardo no começo e no final da vida. Toda a sua saga como pastor Pedro,

no Rio de Janeiro, nos chega ao narrador pela ótica alheia. (Sanches Neto, 2011).

O pesquisador direciona sua ótica para a exploração da fé exposta na obra, discorrendo que *Perdição* transcende a mera revelação dos mecanismos de especulação da fé por religiosos oportunistas, concentrando-se na predisposição das pessoas para crenças ingênuas em eventos improváveis, como episódios folclóricos, relatos de milagres, maldições de curandeiros e mitificações de pessoas. Destarte, a obra critica a tendência humana de aceitar narrativas que podem parecer fantásticas, questionando a natureza da fé e a credulidade diante de acontecimentos extraordinários. Em sua apreciação, o crítico levanta uma questão central em um tempo de mentiras e múltiplas versões: Em que acreditar? Neto sugere que, simbolicamente, restam apenas a natureza, os animais e uma amizade cada vez mais rara, ilustrado pelo destino trágico de Leo. Ao retornar à sua antiga identidade e integrar-se ao lago que sustentava sua vida, ele restaura simbolicamente um senso de autenticidade em um mundo saturado de versões e mentiras. O pescador Leo, ao se perder como pastor Pedro, retoma sua antiga personalidade no momento de sua morte, sendo comparado a uma baleia morta quando retirado das águas por parentes e amigos.

Sanches Neto (2011) finda sua análise descerrando o amadurecimento do escritor mineiro: “[...] com uma fatura realista, um uso musical da linguagem, num estilo literário da oralidade, Luiz Vilela constrói o seu romance de maturidade, em que o banal cotidiano dos personagens se manifesta como tragicomédia.” Em linhas gerais, a resenha de Neto dilata a percepção crítica de *Perdição*, ao conectar elementos narrativos, filosóficos e sociais, e arrazoar uma visão abrangente da obra.

A resenha de João Paulo (2011), “Escritor mineiro Luiz Vilela volta ao romance *Perdição*”, traz em seu bojo informações da entrevista realizada com o autor e funda uma análise da obra que ele descreve como um retrato desencantado da sociedade contemporânea, centrado na trajetória de um jovem pescador que se torna pastor evangélico. Segundo o crítico, Vilela utiliza os diálogos como principal recurso para expor as realidades social e psíquica dos personagens. João Paulo reverencia o autor por fazer das palavras e dos silêncios componentes medulares para transmitir a essência da trama:

Ele apenas põe as pessoas falando, ouvindo e se calando. As palavras e os silêncios dão conta do recado. E, para alguns poucos escritores, muito bons, a forma é o conteúdo. Em outras palavras, o jeito de narrar está tão ligado ao que é dito no enredo que o leitor se sente dentro das palavras. Luiz Vilela é mestre, seu grande instrumento é o diálogo. Ele não sente falta de nada além

de uma conversa, mesmo a mais banal, para apresentar sua visão de mundo. Não precisa de filosofia (embora seja formado em filosofia), de realismo jornalístico (mesmo tendo trabalhado muitos anos em jornais), maduro, com uma obra que conta com seis volumes de contos, três novelas e quatro romances, ele está lançando *Perdição* (Editora Record), que começa a se destacar pelo tamanho. O romance, com 400 páginas, é o mais volumoso de seus livros até agora. Mas a ética e a técnica são as mesmas: o escritor se mantém ligado em gente comum e faz do diálogo seu bisturi para revelar a realidade social e psíquica. São poucos personagens, o enredo se resume em algumas linhas, as conversas são muitas vezes vazias, o humor em alguns momentos beira o mau gosto, mas a sensação de vida real captura o leitor na primeira página. Luiz Vilela produziu um épico da banalidade. Mas atenção: trata-se do nada de que somos feitos. (Paulo, 2011).

Os apontamentos de João Paulo expõem à consideração como Vilela, apesar de sua formação em filosofia e vasta experiência no jornalismo, encontra na simplicidade das conversas cotidianas o cerne de sua concepção de mundo. Os personagens comuns, a economia narrativa e a inserção de elementos de humor, ainda que por vezes ousados, são fatores que conferem autenticidade e vitalidade à trama. A referência ao romance *Perdição* como um épico da banalidade indica que Vilela é capaz de extrair riqueza mesmo das situações aparentemente triviais.

O texto também examina o cenário fictício da cidade de Flor do Campo e sua enigmática lagoa, onde segredos e possíveis monstros se ocultam. A construção do mapa moral da cidade, enviesada por casos antigos e narrativas improváveis é avultada. Além disso, reforça que os amigos Ramon e Leo estão em um ponto decisivo de suas vidas. Ramon, o jornalista cético, sente-se satisfeito com seu trabalho como redator em um jornal local, enquanto Leo, o pescador, parece aspirar a algo além de sua vida na pesca. O crítico ainda discute a transformação do jovem Leo em pastor Pedro:

A identificação com o apóstolo, aparentemente imediata, na verdade é construída a partir da elisão de uma parte fundamental da narrativa. *Perdição* trata da primeira parte da vida do jovem – antes da “conversão” ao credo evangélico – e de seu retorno a Flor do Campo, depois de uma passagem acidentada pelo Rio de Janeiro, uma Babilônia que apenas deixa entrever seus sinais de dissipação na vida destruída que Leo traz na bagagem. Num romance onde tudo se desenrola à frente do leitor, a transformação de Leo em Pedro só é figurada pela voz dos outros e pelas especulações de todos. O rapaz dos peixes volta arrasado e não sabemos o que se passou em sua vida ou toma seu espírito marcado pela ausência de graça. (Paulo, 2011).

As simbologias da busca, da pescaria, do mergulho e da revelação são sutilmente desenhadas, em contraste com as conversas entre os amigos, permeadas por uma ironia quase rascante em relação ao provincianismo do ambiente. Ao esmiuçar *Perdição*, Paulo considera

que os diálogos entre Ramon e outros personagens proporcionam uma exposição contundente das facetas negativas da sociedade fictícia. Nessa análise, sobressaem elementos como racismo, violência, machismo, traição, maldade, ignorância e preconceito, evidenciando a gravidade das questões sociais exploradas por Vilela em sua obra. As reflexões de Paulo captam as complexidades e deficiências humanas apresentadas no romance. O humor corrosivo empregado por Ramon atua como instrumento crítico, desnudando as hipocrisias que permeiam a política até a religião, atravessando as convenções sociais. A postura cética de Ramon diante dos acontecimentos denota uma visão pessimista. O título da última parte do romance, “Ninguém”, reforça essa perspectiva desiludida, alvitando uma ausência de soluções ou redenção para os personagens e para a comunidade em geral.

Ao incorporar em sua resenha uma série de perguntas feitas durante a entrevista com Vilela, João Paulo nutre seu texto com *insights* sobre *Perdição* e sobre diversos temas literários. As indagações abordam desde a experiência de Vilela com narrativas longas até sua compreensão do papel da literatura na sociedade contemporânea. A entrevista, em sua totalidade, disponibiliza uma janela única para a mente fecunda de Vilela, submergindo no entendimento da obra. Fato incontestável: a análise das nuances da entrevista revela a interação entre as perguntas de Paulo e as respostas de Vilela, concedendo uma apreciação mais penetrante tanto da obra quanto do autor.

O foco da primeira questão da entrevista recai sobre a experiência de Vilela com narrativas longas, contrastando com sua reconhecida competência na idealização de narrativas curtas. Segundo Paulo (2011), apesar de ser conhecido por suas obras curtas, *Perdição* é uma composição extensa de dimensões épicas. O estudioso pergunta: “Como foi a experiência de escrever com um fôlego mais ampliado? Foi exigência da narrativa?” Vilela responde que a extensão desse engenho narrativo foi, de fato, uma exigência:

Perdição começou como um conto, foi crescendo e se transformou numa novela, continuou a crescer e se transformou num romance. Nesse processo, da primeira frase escrita até o ponto final no livro, mais de 10 anos se passaram. Lembro, porém, aqui, que, além dos meus seis livros de contos e das minhas três novelas, já escrevi quatro romances. Portanto, narrativas mais longas não são para mim novidade. E, se tudo sair como espero, o meu próximo romance, já em fase adiantada, deverá ter mais de 500 páginas. Mas, enfim, curtas como os contos, médias como as novelas, ou longas como os romances, o que importa é que as narrativas sejam boas. (Paulo, 2011).

O tempo se revela com precisão, lapidando a história até alcançar elevada densidade. Essa versatilidade propicia a elaboração de narrativas de variadas extensões e sua destreza em

transitar entre diferentes gêneros literários, iniciando com contos e expandindo para novelas e romances.

Paulo (2011) prossegue com a segunda indagação: “Seus diálogos, pela naturalidade e música, parecem feitos para o cinema e a dramaturgia. No entanto, o clima é absolutamente literário. O que você pensa da natureza de cada uma dessas formas de expressão?” Vilela explica:

[...] por mais que pareçam, os diálogos da literatura, do cinema e do teatro não são a mesma coisa. Já tive mais de uma dúzia de adaptações de meus contos para o cinema, o teatro e a televisão, e frequentemente alguém diz, me elogiando, que os meus diálogos são muito cinematográficos. É um elogio simpático, mas os meus diálogos são mesmo literário, pois é literatura o que eu faço, e não cinema ou teatro. (Paulo, 2011).

A atenção que o literato dedica às diferenças entre os diálogos na literatura, cinema e teatro reflete sua compreensão das distintas linguagens artísticas. Ao frisar que, apesar dos elogios recebidos pela cinematicidade de seus diálogos em adaptações para outras mídias, sua essência é intrinsecamente literária, Vilela ratifica sua devoção à arte literária. De acordo com essa declaração, para o autor, a literatura possui características únicas e intransferíveis que superam a mera transposição visual ou teatral. Ele reconhece a singularidade da linguagem literária, declarando a importância de preservar a integridade e a profundidade que somente a literatura pode facultar. Sua posição sanciona o compromisso com a expressão artística por meio das palavras escritas, reafirmando a singularidade da literatura como forma de arte.

Eis o fundamento da terceira proposição: “Em *Perdição*, o humor tem um papel fundamental. A ironia, marca na literatura brasileira desde Machado de Assis, anda em baixa, em nome de uma certa pompa. Para você, o humor é uma forma de crítica?” A seguir, a arguição de Vilela sobre o humor:

Sim, o humor é para mim uma forma de crítica, e, a meu ver, a mais poderosa forma de crítica que existe. “Castigat ridendo mores” (“rindo, fustiga os costumes”), conforme à locução latina. Mas não é só isso. Acho o humor fundamental não só na literatura, mas também na vida. Sem o humor não dá. Aproveito aqui para mandar um recadinho aos politicamente corretos: que tal botar um pouco de humor em sua vida? Comecem por rir de si próprios. E aí, então, sintam-se à vontade para rir dos outros. Rir faz bem ao corpo e ao espírito. (Paulo, 2011).

O posicionamento do autor acerca do humor espelha o seu entendimento sobre o papel que o riso desempenha, não apenas na literatura, mas também na vida cotidiana. Ao sobrelevar

o humor, ele preconiza que o poder do riso excede os limites da ficção literária, permeando toda a experiência humana.

A quarta interrogação incita ponderações e tangencia o papel da literatura em uma sociedade saturada de informações: “Qual é, para você, o papel da literatura na sociedade da informação, cada vez menos capaz de reflexão?” Vilela assim discorre:

Pela sua liberdade, pela sua complexidade e pela sua profundidade, diria que a literatura é hoje, no mundo moderno, o último reduto da inteligência humana. Sem ela, mergulharíamos nas trevas da ignorância, seja esta a ignorância iletrada ou a ignorância eletrônica ou, pior, a reunião das duas, que é o que mais se vê atualmente. (Paulo, 2011).

Na questão supracitada, é questionado o papel da literatura na sociedade contemporânea, imersa na superabundância de informações e em uma aparente redução da capacidade de reflexão. A tese do autor descortina sua visão, a função crucial da literatura como guardião do pensamento crítico em meio às transformações da era da informação.

A última colocação formulada incide sobre um tema sensível e complexo: “Religião é um problema político no Brasil ou uma manifestação da psicologia do povo?” O autor declara:

Num país em que, segundo as pesquisas mais recentes, a quase totalidade das pessoas acredita em Deus e em que, como vimos recentemente pela imprensa, há gente que diz conversar com Nossa Senhora e lota com isso uma igreja, qualquer crítica à religião me parece não apenas inútil, mas, às vezes, temerária. No meu livro, embora ele seja um romance, com histórias e personagens, e não um panfleto contra qualquer coisa, aparecem vários aspectos negativos das religiões. Espero não ser, por isso, linchado. Mas, se for, já aviso que dispenso a missa de sétimo dia. Vão, com o dinheiro, a um boteco e tomem lá, em meu nome, uma cerveja. Combinado?... (Paulo, 2011).

Vilela contextualiza a religiosidade arraigada na sociedade brasileira. A menção a pessoas que afirmam conversar com Nossa Senhora e lotar igrejas adiciona uma dimensão contemporânea à discussão, indicando a diversidade de expressões religiosas e a influência na vida cotidiana. O trecho “qualquer crítica à religião me parece não apenas inútil, mas, às vezes, temerária” ilustra a sensibilidade e a intrincada abordagem das questões religiosas no contexto brasileiro. Essa asserção permite conjecturar uma consciência das implicações sociais e emocionais envolvidas na crítica religiosa, considerando a fervorosa identificação do povo brasileiro com suas crenças.

A inserção do humor na resposta, exemplificada pelo consentimento de dispensa da missa de sétimo dia em favor de uma cerveja no boteco, confere leveza ao discurso. Encerrar a resposta de maneira descontraída pode ser interpretada como uma estratégia para atenuar o tom

crítico, sinalizando que Vilela está disposto a trazer à baila temas sérios com um toque de humor. Essa resposta externa uma postura crítica, sóbria e respeitosa do escritor sobre a religião no Brasil, um fenômeno multifacetado.

A partir da resenha de Luciene Lemos de Campos (2011), “*Perdição*, entre a rede da fama e o rio de lama”, constatamos que a autora acentua o emprego de uma linguagem simples e coloquial por Vilela, mas que designa, ao mesmo tempo, nítidos conhecimentos linguísticos, filosóficos, religiosos e literários. Ela aprecia o virtuosismo do autor em transmitir temas intrincados com uma linguagem aparentemente acessível. Menciona ainda que *Perdição* mescla comédia e tragédia, humor e ironia ácida, uma obra densa em matizes e diversidade de gêneros literários, com perícia na utilização do diálogo na arquitetura romanesca.

A referida estudiosa discute a trajetória de Leo, que se entrelaça com as histórias dos outros personagens de *Perdição* e o contexto histórico de sua cidadezinha. Assevera que o engenho narrativo referencia figuras da mitologia local e dialoga com célebres obras da literatura universal. A resenha especula a reflexão incisiva de Vilela sobre a sociedade brasileira, notabilizando a barbárie, a ausência de intervalos civilizatórios, o consumismo desenfreado e a busca incessante por fama. Isso expressa uma crítica social contundente alinhada ao contexto contemporâneo da composição. O texto crítico aponta a dimensão metafísica da obra ao fazer referência à citação de que Deus limpará toda lágrima dos olhos, que contrasta com a Babel-Babilônia da luta pela fama, assinalando o simbolismo religioso presente na obra.

Avançando em seu estudo, Campos (2011) reconhece que, apesar do enredo aparentemente simples, *Perdição* suscita reflexões sobre a arte de empregar as palavras e abordar temas como religião, humanidade, sexo, sedução e hipocrisia. Esse aspecto posiciona a obra como uma leitura que suplanta a superficialidade, oferecendo *insights* sobre questões universais. Finaliza recomendando a leitura de *Perdição* para apreciadores de literatura, um enlace narrativo que oportuniza mais do que entretenimento, uma experiência literária aprazível.

Fitamos, neste momento, a resenha de Whisner Fraga (2011), intitulada “Sobre *Perdição*, de Luiz Vilela”. Esse texto analítico apresenta pressupostos sobre a ambiguidade narrativa que pousa no romance, uma peculiaridade resultante da limitação do narrador em conhecer os eventos, geralmente, apenas por meio de relatos de terceiros. Esse aspecto advém de uma complexidade de perspectivas, o que pode dimanar em uma possibilidade de distorções da narrativa. Segundo Fraga (2011), o narrador não é onipresente, ele sabe das coisas porque alguém lhe contou, logo, ele transmite ao leitor uma mensagem que pode estar corrompida. Isso

produz um efeito intrigante: a linha entre verdade e fantasia torna-se indistinguível. Algo mais é observado, a escolha do autor em adotar a norma culta nos diálogos, independentemente do contexto social dos personagens.

[...] os diálogos são o ponto principal da obra de Luiz Vilela. Mas diálogo é algo complicado na literatura. Então, o escritor tem de fazer uma escolha: ou ele transcreve a fala das pessoas, imitando-a em seus menores detalhes como ela é ou considera a fala algo diferente da escrita e, por isso, adota a norma culta para os diálogos. Luiz Vilela escolhe a segunda opção. Assim, pode parecer estranho que um feirante utilize o pretérito mais que-perfeito, mas não é, pois, o diálogo é somente uma representação escrita do que foi dito oralmente, de uma outra maneira, mas com o mesmo significado. Como o narrador não é onipresente, a ‘transcrição’ dos diálogos não precisa ser fidedigna. E mesmo se em alguns casos ele está presente durante o diálogo, não é neste momento que ele passa para o papel o que ouviu. A força e a precisão dos diálogos estão na voz própria de cada personagem - um padre tem seus cacoetes linguísticos, um pescador idem. (Fraga, 2011).

Embora o livro contenha várias personagens secundárias e histórias paralelas, Fraga (2011) alega que a trama principal é relativamente simples e concisa: um pescador torna-se pastor, muda-se para a capital, enriquece com os fiéis, sente-se superior, mas acaba se decepcionando. Consoante ao escritor, escrever 400 páginas sobre essa narrativa parece inviável. A resenha, provocativa, enseja uma inspeção mais profunda da trama.

Uma resenha suplementar, “Ninguém sai incólume de suas páginas”, de Hildeberto Barbosa Filho (2012), veicula uma avaliação pungente da tessitura narrativa. Em poucas palavras, o crítico esboça o protagonista como um “filho pródigo às avessas” e realça o modo como os personagens são delineados por suas ações e diálogos, sem digressões desnecessárias. Barbosa Filho afirma que o romance deflagra o âmago das almas ordinárias e captura a melodia das fragilidades humanas. O estudioso presume que ninguém sai ileso ao ler as páginas de *Perdição* que, indubitavelmente, incita reflexão.

A resenha explicita que *Perdição* se desdobra em uma composição que desvela as dimensões internas dos personagens, suas vulnerabilidades, impelindo, por conseguinte, reflexões acerca da condição humana. Uma narrativa que valoriza o tecido psicológico dos personagens e a autenticidade das experiências humanas retratadas, imprimindo, entretanto, uma forte base emocional e uma conexão realista com a vida cotidiana.

Averiguamos que na resenha “Por aquelas palavras”, Francisco de Moraes Mendes (2012), evoca a imagem de um cenário que remete a tempos medievais ou bíblicos, onde criaturas mitológicas, feiticeiros, videntes e pastores coexistem. Esse ambiente serve como metáfora para contrastar figuras tradicionais e supersticiosas com as descobertas científicas e o

fluxo incessante de informações modernas, sondando a dualidade entre o antigo e o novo, o místico e o científico. Mendes também faz alusão à *Igreja Mundial do Senhor Jesus* e seu carismático líder, Mister Jones, ressaltando como essa igreja representa uma mudança das religiões tradicionais para uma mensagem alegre e amorosa. O crítico pontua que a cruz, símbolo tradicional da morte, é substituída por um coração que simboliza o amor assinalando uma inversão dos valores religiosos convencionais e engendrando uma visão mais otimista da espiritualidade.

Perdição é classificado como o quinto e mais extenso trabalho do autor, fruto de uma década de dedicação. Em seu texto, o crítico cita outras obras, como a coletânea de contos *A cabeça* e a novela *Bóris e Dóris*, situando *Perdição* dentro do *corpus* literário e evidenciando a evolução e consistência do escritor ao longo dos anos. Mendes é mais um crítico que enaltece o estilo narrativo de Vilela, caracterizando-o como despretensioso, fluido e direto, comparável a uma conversa informal de bar. Todavia, essa aparente simplicidade oculta, segundo o crítico, é uma arquitetura textual que cativa e desafia o leitor.

Utilizando uma metáfora com a água, Mendes ilustra o impacto da literatura de Vilela comparando sua prosa a uma infiltração gradual que, em vez de inundar o leitor, corrói suas certezas. Essa imagem reforça a ideia de que a literatura do autor é sutil, mas impactante, penetrando de maneira insidiosa e persistente. Na etapa seguinte de sua avaliação, Mendes acessa também a crítica social presente na narrativa, reconhecendo o personagem Ramon como uma voz libertária, todavia atravessada por preconceitos. Ele preconiza a desenvoltura de Vilela em lançar mão de expressões inteligíveis para expor uma intolerância velada, atestando seu talento em desnudar os desvios da sociedade. Além disso, releva a destreza do autor na construção dos diálogos, cujas falas simples do cotidiano possuem uma musicalidade e força expressiva incomuns. Essa técnica, que adiciona camadas de significado à linguagem, confere à narrativa um tom particularmente envolvente.

Na conclusão de seu exame, Francisco de Moraes Mendes preconiza a capacidade do escritor em elevar a palavra além de sua função meramente comunicativa, inserindo-a no domínio da literatura. Censura a superficialidade predominante na cultura contemporânea e julga a obra uma resposta literária de elevada qualidade. Para Mendes, essa literatura, desprovida de adjetivos excessivos, representa a expressão máxima da palavra, capaz de desafiar e transmutar o leitor.

Expandindo nesta seção da tese, voltamos o olhar para “Luiz Vilela pescador de almas”, de Luzdalva S. Magi². Nesse texto crítico, diversos prismas da obra *Perdição* são colocados em pauta, como enredo, crítica social, estilo literário e traços do autor. Magi investiga como o romance, que se originou de um conto, segue o estilo característico de transformar o lugar comum em matéria-prima para levar à discussão a condição humana. Ambientada em uma cidade do interior de Minas Gerais, a narrativa é permeada por segredos, mitos e pela sensação de proteção proporcionada pelas montanhas, sobressaindo a influência do ambiente no desenvolvimento da trama e dos personagens. A jornada do jovem pescador Leo, que se converte em Pedro, pastor evangélico, estampa o caminho de autoconhecimento e redenção. Outrossim, Magi vislumbra a crítica de Vilela às instituições religiosas, enfocando a fé submissa e acrítica, bem como sua coexistência com o racismo, o preconceito, as mentiras e a corrupção. A ambiguidade e o estilo livre singulares da escrita de Vilela são destacados como facetas distintivas de sua obra, permitindo ao leitor interpretar e, por vezes, redirecionar o curso narrativo. E o humor presente no engenho narrativo é descrito como uma forma de crítica resignada. A análise culmina com uma reflexão sobre a perícia de Vilela ao vasculhar os sentimentos humanos sem incorrer em panfletarismo.

“*Perdição: síntese de uma cosmovisão em evolução*”, de João Assis de Oliveira (2012), é uma resenha que revisita a ampla crítica sobre a produção literária de Vilela, asseverando que cada abordagem alveja diferentes óticas de sua trajetória artística. O romance *Perdição* é tomado como um exemplo representativo de suas tendências criativas, incluindo a figura do personagem Papudo, utilizado como uma metáfora monstruosa.

O texto de Oliveira alvitra que o narrador de *Perdição* manifesta a visão pessoal de Vilela sobre a vida, expressando tanto maravilhamento quanto descontentamento com a condição humana. Adicionalmente, versa a presença sutil do diabo nas entrelinhas da narrativa e alude à solidão inerente ao ofício do romancista e o preço que ele paga por essa realidade. Segundo a análise, o isolamento impacta a produção literária. Para a grande maioria dos autores, a solidão não é apenas uma consequência inevitável do processo criativo, mas uma escolha consciente que proporciona uma contemplação mais autêntica da existência. Esse isolamento, conforme exposto por Oliveira, exige honestidade e franqueza em sua mimese da vida, sendo justamente por meio dessa introspecção que o autor consegue capturar com precisão o âmago humano. Por esse viés, a obra é vista como uma síntese das competências do escritor, onde a

² Acessamos o texto de Luzdalva Magi por meio do *Blog Luiz Vilela*, que o disponibiliza na íntegra, na aba Fortuna Crítica de Luiz Vilela, conforme o link <https://gpluizvilela.blogspot.com/2012/05/perdicao-resenha-12.html>

ironia mordaz do narrador Ramon e a vulnerabilidade do protagonista Leo exibem uma cosmovisão das dinâmicas interpessoais.

Outro tópico que pousa na resenha é a conexão entre o escritor de *Perdição* e autores como Guimarães Rosa e Nietzsche, agregando uma significativa dimensão intertextual que eleva o *status* literário da obra. O estudo também enaltece a intrincada natureza da criação e avulta a capacidade do autor de evitar a síntese definitiva, representada pela morte, mantendo seus personagens em uma luta constante contra a inevitabilidade do fim, o que configura a narrativa como um ato de resistência e redenção.

Na resenha intitulada “O mestre dos diálogos”, Ronaldo Cagiano (2012) analisa os elementos literários e temáticos da obra de Vilela, notabilizando a produção de uma prosa simultaneamente acessível e densa, que se furta da obviedade. Essa apreciação reverencia uma escrita que comunica eficazmente sem sacrificar a envergadura. A menção à produção magistral dos diálogos é o epicentro, apontando a capacidade do autor de desenvolver personagens e avançar a trama por meio de conversas realistas e significativas. O exame acompanha os percursos de figuras como Leo, cuja desilusão e manipulação evocam críticas sociais e religiosas, além de personagens secundárias, como Gislaine e Dona Nenzinha, todas inseridas em um microcosmo social que expõe a hipocrisia e ao vazio existencial. O estudioso arrazoa que Vilela utiliza um elenco diversificado para esquadrihar temas universais e contemporâneos, com uma crítica incisiva às seitas protestantes e à manipulação religiosa, tratando com acuidade a falsidade religiosa e o “mercado da fé”. A análise conecta a jornada pessoal de Leo com questões mais amplas sobre fé e moralidade na sociedade moderna, sublinhando a obra em um contexto em que a religião pode ser usada para fins comerciais

Cagiano, alinhado a outros críticos, compara Vilela a intelectuais renomados como Graciliano Ramos e Tchecov, elogiando sua destreza em comunicar com simplicidade e robustez. A resenha acrescenta que, tal como Ramos e Tchecov, Vilela emprega uma linguagem econômica para expressar ideias complexas, demonstrando um virtuosismo frequentemente subestimado, que valoriza sua obra tanto no cenário brasileiro quanto mundial. Para Cagiano, Vilela é um mestre dos diálogos, cuja prosa, movida por um acentuado senso de responsabilidade ética e estética, supera o mero entretenimento e veicula uma contemplação crítica da condição humana e das estruturas sociais.

Alcir Pécora (2012), professor de teoria literária na UNICAMP, também disponibiliza uma avaliação crítica em sua resenha “*Perdição* expõe males da ignorância, mas não consegue evitar o banal”, alegando que, apesar de Vilela ser aclamado como um dos melhores contistas brasileiros, aferido a grandes nomes como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, sua obra

Perdição não manifesta inovação ou evolução em relação às anteriores. Pécora põe em relevo o domínio habitual do escritor sobre diálogos lacônicos, meticolosos e irônicos, mas observa que, nessa obra, esses diálogos tornam-se repetitivos, contribuindo para uma banalidade narrativa. Acrescenta que essa escolha estilística resulta em uma narrativa previsível e monótona, carente de dinamismo. Ainda assim, ele exalta a estrutura do romance, construída quase inteiramente por diálogos, um formato que considera interessante e ousado.

No que diz respeito às questões religiosas, Pécora argumenta que *Perdição* transcende a simples condenação de seitas midiáticas, oferecendo uma crítica abrangente às crenças religiosas em geral, expondo a hipocrisia e superficialidade de muitas práticas. No entanto, de acordo com o resenhista, essa crítica torna-se previsível e carece de alicerce, falhando em trazer novas reflexões ao debate. O livro, portanto, parece sucumbir ao seu próprio objetivo ao disseminar diálogos estúpidos e rasos. O uso repetido da interjeição “Hum...”, um resmungo do jornalista, é interpretado como uma crítica irônica à falta de substância nas conversas e crenças retratadas, mas essa predileção estilística acaba por enfraquecer a narrativa, tornando-a tediosa e incapaz de captar o interesse do leitor. Apesar da intenção de criticar a superficialidade e a ignorância, o romance não consegue escapar dessas armadilhas, tornando-se igualmente insípido e enfadonho, reforçando a mesma banalidade que tenciona questionar.

Em sua análise crítica, “*Perdição*: em novo romance, contista Luiz Vilela perde força”, Antônio Xerxenesky (2012), traz à baila tanto os pontos fortes quanto as fragilidades da narrativa, avultando o talento de Vilela na elaboração dos diálogos, embora critique a extensão desnecessária de certas partes do romance, que julga prescindível. O crítico sugere que a concisão, uma das forças de Vilela em seus contos, se dilui no formato mais longo do romance, levantando dúvidas sobre a adequação desse gênero para o enredo. Apesar de reconhecer o domínio técnico do autor, Xerxenesky questiona a eficácia dos diálogos na contribuição à trama, sem, contudo, explicar essas falhas. Em suma, sua análise esboça uma visão sucinta da obra, ponderando sobre suas qualidades e limitações.

Prosseguindo nesta seção, na resenha “*Perdição*, de Luiz Vilela: um épico irônico e compassivo”, Pauliane Amaral (2012) trata múltiplas facetas da obra e da trajetória do escritor, iniciando com a ênfase na relevância de uma longa carreira no cenário literário brasileiro e nos prêmios recebidos e prescrevendo a leitura de *Perdição* tanto para novos leitores quanto para os já familiarizados com seus trabalhos. A crítica menciona a dedicação de doze anos à escrita do romance, o que expande as expectativas quanto à sua qualidade. Ademais, discorre sobre a repercussão positiva da obra entre críticos e estudiosos, citando o Professor Rauer Ribeiro Rodrigues e a revista *Veja* que respaldam a sua importância literária. Amaral

também enfatiza a proficiência de Vilela na linguagem, louvando a concisão, o coloquialismo e o vigor dos diálogos, e como questões multifacetadas emergem de eventos banais, certificando a capacidade do autor em tocar a complexidade da condição humana com acuidade técnica.

A resenha averigua o enredo de *Perdição*, concentrando-se na transformação do pescador Leo em pastor, e na crítica à mercantilização da fé, descortinando o teor social e religioso da obra. O ceticismo do narrador Ramon também aprimora a análise ao contrapor o fervor religioso.

A divisão do livro em três partes, “O rapaz dos peixes”, “Pastor das almas” e “Ninguém”, uma estrutura que orienta o leitor no decurso das distintas fases da vida do protagonista, avança uma progressão temática e emocional que afere o desenvolvimento dos personagens e da evolução narrativa.

A súpula da obra divulga aspectos tácitos como ambição, ignorância, irracionalidade, taras, corrupção, sonhos e desalentos humanos, impelindo uma profundidade filosófica e existencial. A resenha pondera que, embora o tom cético e niilista predomine, subsiste um resquício de fé na humanidade, equilibrando a visão crítica com uma esperança subjacente. Na análise final, Amaral focaliza o trágico desfecho da jornada de Leo, simbolizando as limitações humanas e a aspiração de sobrepujar a imperfeição, facultando uma conclusão especulativa impactante que convida à elucubração sobre os temas mais herméticos do romance.

“*Perdição*, silêncios e nuances” é a resenha de Anna Caroline Assis Fioravante (2012) que retrata o romance como uma representação desencantada da realidade, onde o universo social é governado por falsas aparências. Isso situa a obra em um contexto de crítica social, onde os personagens sofrem devido à falta de informação ou preparo. A análise também relata a transição de Leo, de um pescador humilde a um pastor influente, seguida pela sua queda.

Em seu bojo, a resenha aborda os diferentes significados dos abraços, gestos presentes no romance, especialmente o de Mister Jones e de Moçalinda. Esses abraços são interpretados como momentos de acolhimento ou como convites à perdição, uma dimensão simbólica na narrativa.

Fioravante ratifica que a narrativa *Perdição* é entremeada por silêncios, lacunas e contradições, uma atmosfera de incerteza e ambiguidade que impele o leitor a interpretar os eventos e personagens de múltiplas maneiras. Ela levanta o papel crítico e irônico do narrador, cuja repetida interjeição “Hum...” nas conversas que ouve adiciona uma camada de complexidade à narrativa, insinuando tanto desinteresse quanto uma percepção mais sóbria da futilidade dos diálogos ao seu redor. Ao posicionar o romance como um reflexo da

modernidade, Fioravante exorta sua dimensão pela volatilidade das certezas e pela fragilidade das convicções, o que faz de *Perdição* um testemunho crítico da sociedade contemporânea.

A resenha disponibiliza uma análise crítica abrangente, focalizando a evolução do protagonista, o simbolismo, a estrutura narrativa e a proeminência contemporânea, considerando o romance como uma leitura especialmente pertinente em tempos de incertezas e mudanças.

Janaína Paula Malvezzi Torraca da Silva (2012), em “A simplicidade e a profundidade em *Perdição*, de Luiz Vilela”, aponta que a obra de Vilela contempla temas como a religião, o erotismo, a pequenez e a grandiosidade humana, além dos desafios cotidianos. Para a autora, *Perdição*, assim como outras obras contemporâneas, cativa o leitor com os reveses da condição humana.

Silva detalha o enredo de *Perdição* a partir da jornada de Leo, um pescador que ao se mudar para o Rio de Janeiro, desenvolve a habilidade de enganar as pessoas, o que resulta na destruição da sua própria vida e família. Posteriormente, ao regressar à sua cidade natal, Leo enfrenta dificuldades para se readaptar. Essa interpretação do enredo expõe como Vilela transverte uma história aparentemente simples em uma narrativa repleta de minúcias e profusão de sentidos. Eis um tributo por parte da resenhista ao engenho de Vilela em converter o cotidiano em uma narrativa envolvente. Ela considera que são os pormenores da vida dos personagens que realmente capturam a atenção do leitor e revelam profundidade na simplicidade.

Silva constata em *Perdição* um erotismo sutil, porém impactante, presente em alusões e episódios específicos, como a tentativa de sedução de Ramon pela esposa de Leo. Ela notabiliza a técnica de Vilela para criar uma atmosfera carregada de tensão sexual sem recorrer a descrições explícitas. Além disso, a estudiosa também infere que Vilela utiliza diálogos simples e breves para convocar problemas comuns e universais, o que, em sua opinião, engrandece a obra ao promover uma conversa direta entre o leitor e os personagens. Silva conclui que *Perdição* é um romance intenso que desvenda a essência da vida por intermédio de palavras veementes.

Na resenha “O Romance de um Arquiteto das Palavras”, Raquel Celita Penhalves dos Reis (2012) sinaliza a destreza de Vilela exemplificada nos diálogos densos e nas representações vívidas que retratam a vida em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. Reis nota a envergadura dos diálogos que trazem à vida fatos, lugares e lendas da cidade, permitindo que as personalidades dos personagens se revelem por meio de suas falas, silêncios, pistas falsas e elipses. Ela salienta a aptidão de Vilela em elaborar perfis multifacetados e

verossímeis, ressaltando a celeridade com que cria cenas dialogadas por meio da voz do narrador, que conta a história de Leo. A trama, inicialmente comum, evolui em meio a mistérios e versões contraditórias, envolvendo mais de cinquenta personagens. Reis verifica que Ramon, o narrador e jornalista, relata os eventos de forma objetiva, externando suas ideias, preconceitos e sonhos, enquanto Vilela utiliza sua visão irônica e compassiva para debater tabus religiosos, preconceitos raciais, posições sociais e sexismo.

Não escapa às lentes de Reis, a intolerância e as atitudes machistas e racistas de muitas personagens que professam fé em Deus. A estudiosa sustenta o parecer de que esses personagens, frequentemente humildes e sem formação escolar, fomentam temas ontológicos, dilatando a capacidade de Vilela de tatear as contradições da natureza humana. O narrador Ramon, uma figura solitária que mantém sua integridade diante das insinuações da ex-mulher de seu melhor amigo, incorpora uma faceta intrincada ao seu personagem. Reis classifica *Perdição* como um magnífico edifício ficcional construído pelo “arquiteto das palavras”, Luiz Vilela.

Aproximando-se do fim das resenhas selecionadas sobre o romance *Perdição*, trazemos o estudo de Rosana da Silva Araujo (2012), cujo texto “O Sonhador e o Solitário” cita os temas amor, erotismo e religião, bem como a estrutura narrativa e os personagens centrais. Tais temas são, para a autora, capitais para compreender a ossatura que particulariza o romance.

Partindo do fato de que o enredo de *Perdição*, narrado pelo jornalista Ramon, está centrado na ascensão e queda de Leo, a história é construída a partir de longos e intensos diálogos, uma idiossincrasia de Vilela, como assegura Araújo. Esses diálogos estampam a realidade dos moradores da cidade fictícia Flor do Campo, envolta à ambição, à angústia, ao consumismo, à religião, à política e ao individualismo.

O narrador Ramon é apresentado como um amigo de infância de Leo, mas sua narrativa é afastada, sustentada por especulações e conversas com outros moradores. Esse posicionamento, de distanciamento, além de espelhar a própria vida de Ramon, solitária, denota a dinâmica entre narrador e protagonista. Os personagens centrais, o solitário Ramon e o sonhador Leo, recebem maior atenção na resenha, esse último, descrito como inquieto, inteligente e questionador. Aos olhos do crítico, os diálogos constroem simultaneamente as histórias dessas duas figuras, explanando suas distintas visões de mundo e confirmando a presença de personagens multifacetados na obra de Vilela.

Araújo julga Ramon um personagem iconoclasta, utilizando humor irônico para provocar risos entre os demais personagens. E encerra a resenha divulgando *Perdição* como um

livro apropriado para todos os leitores devido à diversidade de temas, à leveza da escrita e à tensão dos diálogos.

Após a interpretação das projeções das resenhas críticas supracitadas, no contorno desta seção, enveredamos para as considerações de outros textos analíticos do romance *Perdição* de Luiz Vilela.

O artigo “De Luiz Vilela, *Perdição*, metonímia de Brasil”, de Rauer Ribeiro Rodrigues, expõe, inicialmente, o prestígio do romance *Perdição* ao ser brindado com o Prêmio Literário Nacional PEN Clube do Brasil 2012 de melhor narrativa de 2011, um reconhecimento que dá visibilidade à obra e justifica a atenção crítica dedicada a ela.

O pesquisador Rodrigues (2012) propõe à reflexão o papel do contexto contemporâneo em que o romance se insere, projetando temas que margeiam desde a corrupção política até as angústias cotidianas individuais. Paralelamente, o artigo apura a profundidade oculta sob a suposta simplicidade da prosa de Vilela, mencionando a influência de Heráclito, e valorizando a técnica literária que, ao amalgamar concisão e coloquialismo, produz diálogos vigorosos e verossímeis sem recorrer a truques ou pirotecnias. O crítico recomenda que, embora composto por trinta e três capítulos, o romance poderia ter sido expandido para tatear com maior profundidade alguns personagens e temas. Rodrigues também delinea com precisão a evolução do protagonista Leo que, de um humilde pescador se converte em um pastor abastado e, eventualmente, submerge em uma tragédia pessoal. A análise esquadrinha as transições socioeconômicas de Leo e suas dimensões emocionais, revelando nuances de poder, ambição e moralidade que permeiam as interações entre o protagonista e figuras políticas e religiosas. O artigo, ao perscrutar temas como mediocridade, alienação, ganância e decadência social, atesta a elaboração de um “épico de inspiração bíblica” que exhibe a realidade brasileira de forma crua e desiludida.

Faz-se imperativo aludir à crítica que Rodrigues faz em relação à predominância de diálogos no estilo narrativo de Vilela, supondo que a inclusão de outros gêneros textuais e estratégias narrativas teriam potencializado o romance. Essa projeção focaliza uma certa monotonia estilística que seria mitigada com uma maior diversidade na construção narrativa. Ao cogitar o emprego de diferentes formas e técnicas literárias, Vilela teria a oportunidade de fomentar uma experiência de leitura mais dinâmica e multifacetada, dilatando o impacto e a profundidade de sua obra.

O artigo também submete à análise, a metonímia da cidade fictícia de Flor do Campo como uma representação do Brasil, posicionando a obra como um espelho da sociedade brasileira. A cidade, nesse caso, funciona como um microcosmo, encapsulando as dinâmicas

sociais, políticas, culturais e religiosas que circundam o país. A análise crítica depreende que *Perdição* revolve a mediocridade e a alienação presentes na sociedade brasileira, abordando questões vultosas. Essa representação desencadeia uma reflexão amarga e desencantada sobre a realidade nacional, instigando o leitor a confrontar as realidades desconfortáveis e os dilemas éticos da vida cotidiana.

A análise crítica de Rodrigues traz uma visão acurada e holística da obra de Vilela. Rodrigues celebra a agudeza e o refinamento técnico do autor, mas também sugere possíveis aprimoramentos, como a expansão de certos aspectos narrativos e estilísticos. Para encerrar, ratifica *Perdição* como uma obra que propicia cogitações a partir do retrato que faz do Brasil.

Nesta senda, incluímos a monografia de Angélica Cristina Pavanello (2013), “Narrador e construção de personagens em *Perdição*, de Luiz Vilela”. Os estudos de Pavanello focam principalmente as categorias narrativas e a construção das personagens em *Perdição*. Em texto introdutório, Pavanello conjectura que há, na contemporaneidade, uma vasta diversidade de formas literárias, diversidade que acolhe as múltiplas vozes que balizam o cenário literário atual. Complementarmente, argumenta que pousam nas criações literárias contemporâneas, notória liberdade autoral com faculdades de exploração de conteúdos profusos e construções psicológicas herméticas de personagens.

Para Pavanello, Vilela é um autor contemporâneo insigne, aclamado pelos diálogos vívidos presentes em suas narrativas dinâmicas que vasculham o cotidiano. Em *Perdição*, o autor transporta o leitor para a cidade fictícia de Flor do Campo, no interior de Minas Gerais. A narrativa acompanha Leo desde uma vida comum até sua ascensão, queda e eventual catástrofe. A história é narrada sob a tutela do personagem Ramon que, por meio de relatos e interações com outros personagens, desvela o percurso de Leo. Como uma veia cava, Ramon conduz o leitor pela trama. Esse é um narrador testemunha observacional. Vilela cria um narrador jornalista. Esse fato baliza a confiabilidade amplamente reconhecida pelos leitores. Ramon abre a narrativa esboçando as características físicas e psicológicas de Leo, enquanto revela seu papel de observador e relator. Os diálogos configuram-se na narrativa como o fio condutor das interações entre Ramon e os outros personagens, como, por exemplo, Mosquito, um feirante que conhece bem os “causos” da cidade, fato que contribui para uma investigação da vida e dos passos de Leo. No que tange às personagens de *Perdição*, a obra incorpora figuras típicas de cidades interioranas, personagens planas que agem de maneira previsível. Vilela, com essas personagens, tece um ambiente realista, enquanto o narrador, Ramon, exerce papel crucial na coleta e interpretação das informações, mantendo-se isento de julgamentos pessoais.

Pavanello encerra sua monografia afirmando que Vilela, em *Perdição*, constrói uma narrativa dinâmica e próxima da realidade contemporânea por intermédio de um narrador testemunha, cujas interações e investigações permitem ao leitor acompanhar a jornada do protagonista.

Avançando nesta vereda, no artigo “*Perdição*, de Luiz Vilela: a configuração do narrador e sua visão cética”, Édila de Cássia Souza Santana (2018) elege para análise os seguintes textos dedicados ao romance: a monografia *Narrador e construção de personagens em Perdição, de Luiz Vilela* (2013), de Angélica Cristina Pavanello (2013); a resenha “*Perdição*, de Luiz Vilela: um épico irônico e compassivo (2012), de Pauliane Amaral (2012); e a resenha “*Perdição* expõe males da ignorância, mas não consegue evitar o banal”, de Alcir Pécora (2012).

Dentre os componentes aferidos no romance, Santana traz à tona o ceticismo, evidenciado a partir da presentificação do narrador testemunha, que, embora não se envolva diretamente nos eventos principais, mantém uma postura crítica e irônica ao longo da narrativa. A autora sonda como o narrador, com seus comentários e interações, adota uma postura cética, como indicado por Pavanello (2013), que nota que Ramon, apesar de manifestar suas características pessoais apenas uma vez, demonstra constantemente seu ceticismo, especialmente em suas interações com os demais personagens, onde sua ira se torna evidente.

Concentrando-se no exame da resenha de Amaral (2012), Santana avulta que o tom cético do romance deriva da abordagem de temas religiosos, com Ramon adotando uma postura crítica diante da religiosidade. Mesmo ouvindo as crenças populares, ele se distancia com cautela, utilizando seu método jornalístico para se desvencilhar das conversas quando necessário. Passagens como a conversão de Leo em pastor Pedro e sua subsequente queda, exemplificam esse ceticismo, com Ramon oferecendo uma síntese crítica e desiludida da vida do amigo. Logo, Santana considera que o ceticismo de Ramon, aliado à sua postura crítica e irônica, é um ponto fulcral do romance, refinando a trama ao desafiar os valores e crenças subjacentes presentes na história e na sociedade representada por Vilela.

Pauliane Amaral (2018), em sua tese “O romance autobiográfico de Luiz Vilela”, analisa os aspectos autobiográficos nos romances de Vilela, concentrando-se em cinco das obras do autor: “Os novos” (1971); “O inferno é aqui mesmo” (1979); “Entre amigos” (1983); “Graça” (1989) e “Perdição” (2011). Ela identifica alter-egos nos personagens que compartilham uma visão de mundo similar à do próprio autor e cujas trajetórias refletem aspectos de sua biografia.

De acordo com Amaral, os personagens Nei, Edgar, Ezequiel/Marcos, Epifânio e Ramon são identificados como alter-egos do autor. Eles são descritos como homens brancos,

cultos, de classe média, com uma perspectiva crítica e niilista do mundo. A autora argumenta que esses alter-egos refletem o distanciamento crítico do mundo e a perspectiva niilista do próprio autor-criador. Amaral considera também que a visão de mundo desses alter-egos e, por extensão das obras de Vilela, são traços de misoginia e patriarcalismo.

Amaral cita como a formação religiosa e filosófica de Vilela influenciou sua obra, mencionando a educação católica recebida em colégios religiosos e o aprofundamento em filosofia em Belo Horizonte como fatores que moldaram a abordagem cética e irônica de seus narradores, além da recorrência de intertextos bíblicos. A autora foca na incredulidade do narrador de *Perdição* em relação ao universo religioso, cogitando que Ramon pode ser um alter-ego de Vilela, similar ao narrador do romance *Graça*. A visão crítica, manifestada por ironia, humor, epifania ou riso, é atribuída às experiências cotidianas observadas ou vividas pelo autor. Assim como Epifânio, Ramon encara a religiosidade como um vício a ser combatido e compartilha uma visão de mundo cética e irônica do mundo. Outro ponto de convergência entre esses dois alter-egos é a dileção pelas palavras.

Em termos gerais, Amaral explicita que os romances de Vilela trazem uma concepção particular e crítica, marcada por elementos de sua própria biografia e experiências, criando um panorama distópico e disfórico que desafia tendências contemporâneas do gênero autobiográfico.

Em perspectiva ampla, os olhares sobre *Perdição* abrangem uma variedade de elementos que contribuem para a complexidade da obra, os quais listamos a seguir:

1. na chave comparativa, que explora a intertextualidade, como se observa no trabalho de Rauer Rodrigues (2011);
2. na reflexão sobre a simplicidade e profundidade na linguagem, uma vez que as escolhas linguísticas de Vilela contribuem para a expressão de temas complexos na narrativa, na ambiguidade narrativa, na destreza original do uso dos diálogos, e na perspectiva do humor na crítica social, conforme os estudos de Rauer Rodrigues (2011), Miguel Sanches Neto (2011), João Paulo (2011), Luciene Lemos de Campos (2011), Wisner Fraga (2011), Francisco Mendes (2012), Ronaldo Cagiano (2012), Alcir Pécora (2012), Antônio Xerxenesky (2012), Anna Caroline Fioravante (2012), Paula Silva (2012), Raquel dos Reis (2012), Rosana Araujo (2012) e Rauer Rodrigues (2012);
3. na interpretação crítica que categoriza a obra como uma expressão magistral de desencanto existencial, como, por exemplo, em João Paulo (2011);

4. na complexidade dos personagens, como em Francisco Mendes (2012), Hildeberto Barbosa Filho (2012), João Assis Oliveira (2012) e Raquel Reis (2012);
5. na habilidade de acessar a complexidade da condição humana, como em Luzdalva Magi (2012), Pauliane Amaral (2012), Paula Silva (2012), Raquel dos Reis (2012), Rosana Araújo (2012), Rauer Rodrigues (2012) e Angélica Pavanello (2013);
6. nas avaliações críticas adversas de determinadas técnicas narrativas, conforme Alcir Pécora (2012) e Antônio Xerxenesky (2012);
7. na abordagem de temas: a) religiosos, como em Alcir Pécora (2012) e Pauliane Amaral, 2018); b) eróticos, presentes em Paula Silva (2012) e Rosana Araújo (2012); c) políticos, como em Rauer Rodrigues (2012) e Pauliane Amaral (2012);
8. no ceticismo, em Édila Santana (2018);
9. na construção arquitetônica do narrador, como em Angélica Pavanello (2013) e Édila Santana (2018);
10. na presença de aspectos autobiográficos, como em Pauliane Amaral (2018).

A recepção crítica de *Perdição* salienta a relevância e a densidade da obra de Luiz Vilela. As resenhas, artigos e trabalhos acadêmicos disponíveis oferecem uma ampla gama de perspectivas sobre o romance. Este capítulo é uma peça basilar para a tese como um todo, proporcionando uma base sólida para a análise do sagrado e do profano presentes na obra em estudo.

2 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE O SAGRADO E O PROFANO

Ao adentrar o universo do romance *Perdição*, de Luiz Vilela, deparamo-nos com uma hermética teia de simbolismos que circundam as experiências religiosas dos personagens. Trilhando esta senda, o presente capítulo examina o referencial teórico que norteará a análise do livro. O contexto apresentado por Vilela revela um embate constante entre o legado cristão e as forças arquetípicas da religiosidade ancestral, desafiando concepções tradicionais e instigando uma profunda reflexão sobre o sagrado e o profano. Por esse viés, este capítulo é uma jornada investigativa nas fronteiras entre o divino e o terreno, conduzida pela escrita instigante de Vilela que nos convida a questionar as bases das crenças religiosas e a explorar as complexidades inerentes à busca humana pelo transcendental.

Para atingir esse intento, empreendemos incursões teóricas incorporando perspectivas de pensadores como Holanda Ferreira, Mircea Eliade, Émile Durkheim, Rudolf Otto, Valter Kuchenbecker, Jean-Pierre Vernant, José Ortega Y Gasset e John Bowker, que subsidiam a compreensão do papel da religião na obra *Perdição*, de Vilela.

De acordo com Ferreira (2006, p. 721), o sagrado, em sua essência, refere-se ao “que se sagrou. /relativo às coisas divinas, à religião; sacro, santo./ Venerável; santo”. O profano, por sua vez, é definido como algo “estranho à religião./ contrário ao respeito devido a coisas sagradas./não sagrado” (Ferreira, 2006, p. 656). A oposição entre sagrado e profano, consoante a Ferreira, emerge como uma bússola interpretativa fundamental na obra do autor Vilela.

Por esta senda, as reflexões de Mircea Eliade (1992), em *O Sagrado e o Profano*, compõem uma significativa base teórica, uma vez que o teórico diz que o sagrado se manifesta em contraposição ao profano: “[...] o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história.” (Eliade, 1992, p. 14).

Segundo Eliade (1992), a manifestação do sagrado é viabilizada por meio da hierofania, onde o sagrado pode se revelar em árvores, pedras ou em qualquer coisa. Esse estudioso também afirma que “manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente.” (Eliade, 1992, p.13). O pressuposto de Eliade sobre hierofania é uma valiosa chave interpretativa para analisarmos o romance de Vilela.

O sagrado, segundo Georges Bataille (2015), em sua obra *Teoria da religião*, apresenta-se como a efervescência vital que faculta ordem ao universo. É um encadeamento que,

paradoxalmente, resulta em desencadeamento, assemelhando-se à chama que destrói a madeira ao consumi-la. Queima e cega. Dessa forma, o domínio do divino é contagioso e perigoso. Bataille, ao efetuar essa analogia, sugere que a sacralidade não é apenas um ordenador, mas também um agente transformador que carrega o potencial disruptivo e incendiário, circundando a existência com sua dualidade imanente.

Primitivamente, no interior do mundo divino, os elementos fastos e puros se opunham aos elementos nefastos e impuros, e ambos apareciam igualmente afastados do profano. Mas, se considerarmos um momento dominante do pensamento refletido, o divino aparece ligado à pureza, o profano, à impureza. Assim se conclui um deslizamento a partir de um dado primeiro em que a imanência divina é perigosa, em que aquilo que é sagrado é antes de tudo nefasto e destrói por contágio aquilo de que se aproxima em que os espíritos fastos são mediadores entre o mundo profano e o desencadeamento das forças divinas – e comparados às divindades negras parecem menos sagrados. (Bataille, 2015, p. 55).

O autor destaca uma dualidade na esfera do sagrado: o negro, portanto “[...] nefasto se opõe ao sagrado branco e fasto. Na evolução dualista, o divino se torna racional e moral e rejeita o sagrado nefasto para o lado do profano.” (Bataille, 2015, p. 56).

Émile Durkheim (2008), em *As formas elementares da vida religiosa*, fundamenta sua análise na religião Totêmica, examinando as interações entre o sagrado e o profano. Com o intuito de abordar esse tema, ele expõe uma multiplicidade de crenças Totêmicas. Segundo Durkheim (2008, p. 54), “[...] todas as religiões são instrutivas, sem nenhuma espécie de exceção, pois todas exprimem o homem à sua maneira e podem assim ajudar a melhor compreender esse aspecto da nossa natureza.” Para o autor, o caráter religioso está vinculado ao sobrenatural e ao mistério do incompreensível. Quanto à definição de sagrado e de profano, Durkheim comunga com Eliade, concebendo o sagrado como um traço essencial dos fenômenos religiosos, em contraste com o profano. Na visão desse autor, não somente deuses, mas também pedras, árvores, casas, ritos e palavras são considerados sagrados, o que confere sacralidade a todas as coisas. Durkheim (2008) estabelece uma hierarquia entre o sagrado e o profano, atribuindo às entidades sagradas uma superioridade em dignidade e poder em relação às profanas.

Rudolf Otto (2007), na obra *O Sagrado*, propõe uma definição abrangente do sagrado, incorporando tanto elementos racionais quanto irracionais. No contexto racional, Otto (2007) define com clareza que a divindade é caracterizada como espírito, razão, vontade, intenção, onipotência: “[...] se chamamos de *racional* um objeto que pode ser pensado com essa clareza conceitual deve-se caracterizar como racional a essência da divindade descrita nesses

atributos.” (Otto, 2007, p. 33). Todavia, o autor enfatiza que, embora os atributos racionais ocupem uma posição proeminente, eles estão longe de esgotar as concepções de divindade, uma vez que se referem e são válidos restritamente no âmbito irracional.

Numinoso é o termo que Otto emprega para designar o sagrado, representando a dimensão irracional que não pode ser esclarecida: “[...] somente poderá ser indicado pela reação especial de sentimento desencadeado na ‘psique’.” (Otto, 2007, p. 44). Ao trazer para a tese as considerações de Rudolfo Otto, objetivamos as reflexões concernentes ao sagrado para proporcionar mais uma perspectiva em relação ao assunto.

Em muitas civilizações antigas, a religião ocupava o centro das sociedades, entretanto, nos dias atuais, a ciência compartilha essa centralidade. A despeito dessa mudança de prioridades, persiste a preocupação humana com o divino. Parece existir no homem, como declara Valter Kuchenbecker (1998), em *O Homem e o Sagrado*, uma consciência natural que o orienta nessa direção.

A preocupação com o divino manifesta-se de várias formas, nas mais diversas culturas. O ser humano sente necessidade de estabelecer uma conexão com o ser superior, e é por meio do fenômeno religioso que ele busca alcançar tal intento. Quando se distancia desse propósito, esse homem adentra o espaço do profano. Para Kuchenbecker (1988, p. 16), “na verdade, todas as pessoas têm um deus, no sentido de que todas colocam alguma coisa em primeiro lugar na vida: dinheiro, poder, prestígio, o ego, a carreira, o amor, algo que consideramos poder supremo em nossa vida.” De acordo com a proposição desse estudioso, todas as pessoas elegem algo que consideram demasiadamente importante em suas vidas, algo que ocupa um lugar central.

O termo “deus”, que aparece citado por Kuchenbecker, não se refere, necessariamente, a uma divindade religiosa, mas sim a algo significativo para alguém. No âmbito deste estudo, elucidativamente, fixamos o olhar para a divindade religiosa. Na literatura, a dinâmica entre o sagrado e profano aparece em diversas situações.

Por exemplo, a busca pelo sagrado permeia a narrativa de *Perdição*. Leo, Mosquito e Ramon, cada um à sua maneira, confrontam suas crenças e anseios espirituais. Um exemplo marcante ocorre quando Leo decide seguir os pastores missionários, mas sua decisão não reflete uma busca genuína pelo sagrado. Essa busca é mascarada, Leo vê na religião uma oportunidade para comercializar a fé, destacando as complexidades e contradições da relação entre o divino e o humano, o sagrado mistura-se ao pragmatismo e ao interesse material.

Compreender o ser humano é um empreendimento labiríntico, uma vez que envolve diversos aspectos, tais como físicos, psicológicos, sociais e espirituais. A fim de alcançar uma compreensão multidimensional, há que se considerar a interação desses vários fatores que

moldam a experiência humana e, em certo sentido, elucidam as condutas e os modos de relacionamentos entre os pares.

Expandindo esta questão, Kuchenbecker (1998) salienta que 95% dos problemas dos pacientes tratados por Karl Gustav Jung têm sua raiz na religião e nas crenças individuais. Isso nos leva a refletir o poder de influência da religião na identidade, nos pensamentos e, conseqüentemente, nos comportamentos humanos.

A religião, segundo Kuchenbecker (1998), é um fenômeno intrínseco à trajetória da humanidade. Essencialmente universal, individual, cultural e social, ela emerge como um elemento inseparável da natureza humana, integrando-se à sua essência. Nessa perspectiva, a religiosidade transcende fronteiras temporais e geográficas, caracterizando-se como uma expressão inalienável da condição humana ao longo da história.

Explorando a palavra religião sob a ótica cristã, remontando ao relato da *Bíblia Sagrada*, Deus é o criador de todas as coisas, incluindo o homem como obra-prima da sua criação. A narrativa bíblica descreve uma criação perfeita subsistindo em plena comunhão com o criador. O propósito inicial da criação era estabelecer uma existência marcada pela paz, perfeição, harmonia e felicidade. O homem, concebido como ser livre, estava destinado a desfrutar plenamente da vida. Nesse cenário, a necessidade de uma prática religiosa não se fazia presente, pois a humanidade vivia em harmonia com o criador, experimentando uma existência pacífica e jubilosa. Esse ideal sublime de comunhão e felicidade era o propósito maravilhoso do Criador. Todavia, o ser humano gozava de livre arbítrio para quaisquer deliberações, inclusive para aquilo que pudesse prejudicá-lo, uma vez que a verdadeira liberdade implica em autonomia. Assim sendo, mesmo após o alerta de Deus, o homem optou por conhecer o mal, transgredindo uma ordem superior expressa. A partir desse momento, o mundo foi transformado. O mal, o ódio, o sofrimento e a dor, juntamente com todas as ramificações dessa transgressão, passaram a integrar a rotina humana. A comunhão previamente estabelecida com o Criador é rompida, resultando no afastamento do ser supremo e acarretando conseqüências para a humanidade.

Após desobedecer ao Criador e perceber os desastrosos resultados de sua escolha, o ser humano busca, de maneiras diversas, restabelecer a conexão com o seu Deus. Surgem, assim, as mais variadas expressões religiosas da humanidade, tais como: judaísmo, budismo, islamismo, cristianismo, xintoísmo, confucionismo e taoísmo, representando as principais religiões do mundo. Cada uma dessas grandes tradições religiosas dá origem a denominações e ramificações que se difundem globalmente, assumindo formas de seitas, filosofias, doutrinas ou heresias.

É oportuno mencionar que a narrativa em estudo também explora as origens da religião, proporcionando um vislumbre da narrativa bíblica e das diversas expressões religiosas, uma pluralidade de crenças ao redor do mundo que surgem como tentativas humanas de reconectar-se ao divino, como propõe Kuchenbecker. É, portanto, a própria natureza humana que impulsiona a procura por uma intimidade com o divino. O retorno de Leo à cidade após sua jornada pelo Rio de Janeiro simboliza uma transformação influenciada por elementos religiosos, destacando a complexidade da relação entre o sagrado e o profano na vida do personagem.

No que concerne pontualmente à religião, em certo sentido, esse vocábulo engloba sistemas diversos de crenças, práticas ritualísticas e valores morais que tencionam compreender e estabelecer laços com o transcendental. Mas é possível inferir que, além de abordar questões espirituais, amiúde, desempenha um papel crucial na formação de identidades individuais e coletivas, influenciando comportamentos éticos e sociais. Vale ressaltar, todavia, que os significados associados à religião variam amplamente entre culturas e contextos históricos ao longo do tempo.

Etimologicamente, o termo religião surge na história da humanidade por intermédio de autores clássicos, como Cícero, Lactâncio e o próprio Agostinho. Sobre esse termo, Kuchenbecker (1998, p. 18) diz que “[...] nas palavras *re-legere*, que significa reler, *re-ligare*, que significa religar, e *re-eligere*, que significa reeleger. Todos os conceitos nos dão a ideia de voltar a uma situação anterior, ou seja, ligar novamente a criatura com o Criador.” O autor enfatiza que é precisamente essa tentativa de reconexão com o ser superior, mediante um conjunto de crenças, normas, ritos ou costumes, que dá origem às diversas religiões e, conseqüentemente, ao fenômeno religioso propriamente dito.

As considerações de Jean-Pierre Vernant e Ortega Y Gasset em relação à religião avultam a complexidade e a não homogeneidade das práticas religiosas. Jean-Pierre Vernant assegura que “Nenhuma religião é simples, homogênea, unívoca. Mesmo nos séculos VI e V antes da nossa era, quando o culto cívico, tal como o evocamos, dominava toda a vida religiosa das cidades, não deixavam de existir ao lado dele, em suas franjas, correntes marginais [...]” (Vernant, 2006, p. 10). Em consonância com os conceitos de Vernant, o filósofo e ensaísta Ortega Y Gasset (1978) versa o caráter difuso e atmosférico da religião grega. As cerimônias na religião antiga eram fundamentalmente cultos, diferindo substancialmente do Cristianismo, que se efetivava na fé.

De acordo com Ortega Y Gasset, com os gregos temos as revelações do transmundo. Nelas, a busca por Deus não se dá necessariamente por meio da solidão, interpretada pelo viés

de uma crise de fé capaz de desencadear uma jornada espiritual, mas “por-se fora de si”, “deixar-se absorver por uma extra-realidade, por *outro* mundo melhor que de súbito, no estado excepcional e visionário, se faz presente, logra sua epifania.” (Ortega Y Gasset, 1978, p.71). Nesse sentido, torna-se imprescindível compreender como as civilizações primárias percebiam as questões religiosas e como o cristianismo absorveu essas práticas.

A religião não era concebida como algo separado da vida cotidiana, tampouco estava sujeita às cristalizações e rigores dogmáticos de uma teologia estabelecida por grupos específicos de sacerdotes ou líderes religiosos. O ato religioso fundamental, nessa conjuntura, não se resume à prece individual, à oração, mas sim à grande cerimônia coletiva que incorpora elementos como dança, canto e procissão como componentes essenciais do ritual. O carnaval, cerimônia de escopo dionisíaco na Grécia Antiga, uma prática coletiva em homenagem ao deus do vinho e do teatro, é único evento que perdura no Ocidente e retém vestígios das festividades orgiásticas do passado. Mas, em linhas gerais, a bacanal carnavalesca atrofiou, tendo sido extirpada por Deus. O sentido festivo da vida morreu com a religião cristã.

Explorando mais profundamente a dinâmica que envolve a interação entre a humanidade e a religião, reportamo-nos a Souza (2012) que especula se as religiões são apenas criações históricas e culturais ou se o homem é naturalmente religioso.

Em outros termos: o *homo religiosus* receberia essa denominação não por ser inerentemente voltado para o sagrado, mas porque o sagrado está enraizado em sua cultura, na percepção de mundo de seu grupo social e, por isso, em seu comportamento. O pensamento histórico-religioso laico segue majoritariamente essa segunda opção. (Souza, 2012).

Na nossa perspectiva, divergindo do pressuposto de Souza (2012), consideramos que tais possibilidades não são excludentes. À medida em que são criadas religiões, elas se tornam inerentes ao homem e evoluem como objetos culturais profundamente ligadas à construção social, com orientações comportamentais. Os seres humanos tornam-se seres religiosos e experimentam a religiosidade arquetipicamente. Mircea Eliade esclarece esse fenômeno: “Segue-se daí que toda construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia. A Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência” (Eliade, 1992, p. 28). Vale ressaltar, ainda, que “[...] a essência dessas religiões primitivas pode ser vislumbrada, ou talvez até percebida, como um sussurro distante, por meio dos mitos que sobrevivem pelo mundo afora, mas não podem ser recuperadas com segurança.” (Bowker, 2003, p. 7).

No escopo desta elucubração, é propício trazer à luz a natureza do deísmo plural. Em relação ao politeísmo, no caso, o grego, Vernant (1992) elucida que o divino não implica onipotência, onisciência, infinitude ou absoluto. Cada divindade desempenha funções distintas e detém tipos específicos de poderes. Nessa conjuntura, observa-se uma sociedade hierarquizada em que os deuses se completam e, ao mesmo tempo, se limitam reciprocamente. Ao contrário do deus único, extramundano, cuja transcendência o distancia completamente de sua criação que por sua vez deriva e depende exclusivamente dele, esses deuses nasceram no mundo.

Desse ângulo, Vernant (1992, p. 12) salienta que a fé no monoteísmo carece de uma revelação imediata, fundamentando-se no sobrenatural. Ao contrário, o politeísmo grego não repousa em uma revelação, mas se sustenta por meio da adesão e do exercício contínuo. No contexto grego, a palavra mito carrega a conotação de narrativa, histórias contadas e recontadas ao longo de sucessivas gerações. O culto não requer justificativa além de sua própria existência. Os deuses gregos são potências investidas de um estatuto superior, apesar de compartilharem a mesma origem dos seres humanos. Constituem uma “raça” que personifica não o absoluto ou o infinito, mas a plenitude dos valores que enaltecem a existência nesta terra: beleza, força, juventude eterna e o esplendor perene da vida, conforme Vernant (1992).

Jean-Pierre Vernant (1992) explica que mito, rito e representação figurada são os três modos de expressão da experiência religiosa grega. A religião grega, conforme mencionado, envolvia a adesão a um amplo repertório de narrativas, conhecidas desde a infância, apresentando variadas versões e suscetíveis a interpretações múltiplas. Essas narrativas constituíam um agrupamento de crenças, cuja negação equivaleria a não falar grego.

Em linhas gerais, os sacrifícios nas religiões, rituais simbólicos, foram realizados ao longo da história de formas múltiplas como expressões de devoção, anseio por proteção divina ou expiação de pecados. O intelectual Bowker (2003) elucida que os sacrifícios não apenas visavam solicitar favores divinos, mas, com maior frequência, buscavam assegurar proteção contra perigos, por meio da apresentação de oferendas. Essa prática efetivava-se em decorrência da natureza dos deuses gregos, divindades ciumentas e imprevisíveis. A eficácia do ritual estava ligada à sua execução, demandando a cuidadosa escolha da vítima, a seleção adequada do método de sacrifício e o uso correto de todos os epítetos pelos quais o deus era cultuado. Os ritos eram realizados em todos os principais oráculos, locais sagrados onde os devotos podiam consultar uma divindade em qualquer circunstância, apesar da notória ambiguidade das respostas obtidas.

Nos rituais dionisíacos, os gregos participavam de festas selvagens, onde a comunhão assumia formas marcadas pela excentricidade. Durante tais celebrações, os devotos se fantasiavam de sátiros, representando bodes e mênades, envolvendo-se em práticas rituais intensas. Uma das características mais peculiares dessas cerimônias era o sacrifício de um animal escolhido como a suposta encarnação do deus da vinha e da embriaguez. Esse aspecto do ritual, marcado pela teatralidade e simbolismo, destacava-se como uma expressão intensa da devoção e participação direta na experiência sagrada dionisíaca.

Dirigindo a atenção para o cristianismo, sobressaem dois elementos singulares, o vinho e a hóstia, presentes nos ritos das festas de Dionísio. Ambos desempenham um papel central na tradição cristã, simbolizando de maneira profunda o sacrifício redentor de Jesus Cristo pela humanidade. O vinho representando o sangue de Cristo, e a hóstia, o seu corpo. Embora pouco explorada pelos pesquisadores das religiões, a ideia de sacrifício emerge de maneira evidente, a configuração final, entretanto, é distinta dos rituais dionisíacos. O excerto a seguir é explicativo:

Nômade e sem casa, [Jesus] fez promessas de alegria aos pobres, tratou as mulheres com especial sensibilidade, comeu e conversou com os párias, tais como prostitutas e coletores de impostos. Garantiu a quem o ouvisse que os pecados lhes seriam perdoados se, arrependidos, recorressem a Deus; não era preciso fazer purificação ritual nem oferecer sacrifícios no Templo. (Bowker, 2003, p. 333-334).

A revolução que propunha Jesus não se dirigia diretamente contra o Império Romano, mas sim contra a vida cotidiana. Os sacrifícios, práticas realizadas com intenções explícitas, foram abolidos. Paulo de Tarso, de acordo com Bowker, desempenhou um papel fulcral ao conferir uma perspectiva mais democrática aos ensinamentos dos primeiros apóstolos, ainda vinculados à lei mosaica, solidificando a ideia do “cordeiro de Deus”:

A nova vida ‘em Cristo’, espiritualmente unida ao Senhor, seria vivida em comunhão (companheirismo) com outros cristãos, em uma comunidade considerada como o ‘Corpo de Cristo’, divulgando a palavra de Cristo no mundo. [...] Depois do sacrifício de Cristo, não era preciso sacrificar animais. Essa vitória-através-da-morte representa a mudança definitiva, semelhante a comprar a liberdade para um escravo (redenção). (Bowker, 2003, p. 338).

Soma-se a isso o requisito da conversão pelo Batismo, o renascer, e a remissão de todos os pecados. Conforme explicado por Ortega Y Gasset (1978, p. 60), entre os gregos, a religião assumia um caráter estatal ao ser consagrada pelo povo. Os deuses eram primeiramente do Estado e da coletividade, antes de serem divindades para o indivíduo. Destaca-se a necessidade

de o Estado transformar um movimento místico em instituição para que esse se torne efetivamente uma religião.

O anseio pelas origens é de natureza religiosa. O ser humano almeja um reencontro idealizando a perfeição dos primórdios, o que funda o retorno periódico no tempo. A nostalgia do paraíso no contexto cristão integra-se a esse processo, mesmo diante das notáveis distinções religiosas e ideológicas em relação ao cristianismo. A aspiração por viver na presença divina em um mundo perfeito reflete o anseio por uma condição paradisíaca, resultando na incessante repetição de um conjunto limitado de gestos e comportamentos.

Para Eliade (1992), o homem religioso, notadamente nas sociedades primitivas, encontrava-se cativo ao mito do eterno retorno. O retorno periódico ao tempo sagrado das origens não designa uma recusa do mundo real nem uma evasão para o domínio dos sonhos e do imaginário, mas sim uma obsessão ontológica, característica essencial do ser humano em sociedades primitivas e arcaicas, simultaneamente marcadas pela busca do sagrado. No âmbito existencial, tal fenômeno corresponde à convicção de poder recomeçar periodicamente a vida, encarando tal recomeço com uma perspectiva otimista. Como se depreende, isso reflete a ideia de renovação e positividade ao navegar pelas vicissitudes da vida.

O diálogo entre o cristianismo e as religiões arcaicas, como por exemplo o politeísmo da Grécia clássica, alcança o mito Dionisíaco que se projeta arquetipicamente, gerando uma tensão intrigante: aquilo que se apresenta como sagrado no contexto do cristianismo, por vezes, assume uma faceta de dessacralização sob o aspecto do mito. Dionísio personifica o mito, o sagrado, com sua insurgência arquetípica, mantendo-se presente na contemporaneidade. Neste bojo, julgamos curioso concatenar as peculiaridades de Dionísio e Apolo. Esse último ensina e ordena com graça, porém de maneira severa. Já Dionísio, em contraposição, triunfa por meio de sua divina loucura.

As concepções formadas com base nos mitos da Grécia proporcionam um olhar mais apurado sobre a formação do cristianismo, enquanto os pressupostos fundamentais do judaísmo contradizem a concepção de tempo cíclico presente nas religiões mais antigas e míticas. Jeová se revela em um “Tempo histórico”, irrevogável, diferenciando-se do “Tempo cósmico” associado aos deuses de outras tradições religiosas. Essa distinção indica não apenas a singularidade da cosmovisão judaica, mas também releva a centralidade do elemento histórico na compreensão da divindade, um traço distintivo em relação às narrativas míticas de outras culturas.

O cristianismo avança na valorização do “Tempo histórico” ao conceber Deus encarnado, assumindo uma existência humana. Essa encarnação divina outorga à História uma

dimensão passível de santificação. No calendário sagrado cristão, os mesmos eventos são repetidos indefinidamente, mas foram fatos ocorridos na História e não na origem do tempo. Essa perspectiva enriquece a compreensão da espiritualidade cristã e realça a singularidade da relação entre o divino e o curso histórico, sublinhando a sacralidade atinente aos acontecimentos que moldaram a fé cristã.

Não se trata de despojar o cristianismo da sua natureza religiosa. Para o cristão, o tempo é reiniciado com Cristo, pois a encarnação estabelece uma nova ordenação do homem no “Cosmos”. “A História se revela como uma nova dimensão da presença de Deus no mundo, volta a ser a História sagrada, tal como foi concebida dentro de uma perspectiva mítica nas religiões primitivas e arcaicas.” (Eliade, 1992, p. 58).

A importância deste capítulo reside, primeiramente, na articulação de diferentes perspectivas teóricas. Eliade contribui com a noção de hierofania e da manifestação do sagrado no cotidiano, o que é relevante para entender a fusão entre o divino e o terreno em *Perdição*. A inclusão de Bataille acrescenta uma visão sobre o sagrado como uma força transformadora e perigosa, o que dialoga com os dilemas morais e espirituais dos personagens. Durkheim, por sua vez, reforça a ideia de que elementos comuns, como objetos e práticas, podem ser sacralizados, o que é crucial para compreender o sincretismo e a comercialização da fé na obra. Finalmente, Otto aprofunda a dualidade do sagrado, abordando tanto seu aspecto racional quanto irracional, oferecendo uma visão abrangente que complementa as interpretações anteriores.

Dessa forma, ao explorar a interseção entre o sagrado e o profano, percebemos que, ao longo da história, o ser humano constantemente busca restabelecer sua conexão com o divino, seja por meio de rituais complexos, sacrifícios simbólicos, ou mesmo de uma vida dedicada à fé e à espiritualidade. Essa busca, como ilustrada no romance *Perdição*, reflete a tensão entre o ideal religioso e as realidades terrenas, mostrando que, mesmo no pragmatismo da vida contemporânea, a preocupação com o divino permanece uma força central na experiência humana. A partir dessas reflexões teóricas, a tese avança para uma análise mais detalhada das estratégias narrativas e dos simbolismos que permeiam a obra, mostrando como esses conceitos universais são reinterpretados no romance.

3 PERDIÇÃO: ENTRE O SAGRADO, O PROFANO E A COMERCIALIZAÇÃO DA FÉ.

Neste capítulo, investigamos o universo ficcional da obra *Perdição*, de Luiz Vilela, a partir das elucubrações sobre o sagrado e o profano. Esclarecemos que a visão dicotômica presente no romance não apenas fornece suporte para a compreensão do papel da religião na obra do escritor mineiro, mas também lança luz sobre a rica tapeçaria de significados que se desdobram quando explorarmos os limites tênues entre essas esferas. A abstrusa interação entre o divino e o terreno pode ser examinada por meio de uma lente capaz de dilatar as dimensões mais profundas das experiências humanas, experiências que desafiam as convenções e elucidam a intrincada interseção entre a realidade e a transcendência.

A partir de pesquisa acurada em estudos acadêmicos, tais como teses, dissertações, artigos em periódicos, livros, capítulos de livros, bem como matérias jornalísticas existentes a respeito da obra de Vilela, constatamos, dentre as múltiplas vertentes que abroham, a presença da temática religiosa em praticamente toda a produção literária do escritor. À guisa de ilustração, o primeiro capítulo da nossa tese, intitulado “A fortuna crítica sobre *Perdição*”, anuncia a tônica discursiva relacionada à religião.

Dentre os estudos³, mencionamos a tese intitulada “Fases do conto de Luiz Vilela”, de Rauer Ribeiro Rodrigues (2006), que sublinha a presença do teor religioso em diversos contos de Vilela. O pesquisador chega a afirmar que o uso do tempo da exemplaridade bíblica é *topos* recorrente na obra do autor.

No que diz respeito à produção romanesca do escritor, o romance *Graça* tem ocupado um lugar proeminente nas discussões acadêmicas, especialmente no que concerne à exploração do erotismo, do sacro e do religioso. A obra é frequentemente analisada sob a perspectiva da interseção entre o humano e o espiritual, tematizando as tensões que emergem dessa confluência. Ademais, a obra suscita debates sobre as representações do sagrado. No tocante ao erotismo, em *Graça* ele não se limita ao plano físico, mas dialoga com questões mais profundas. O romance, destarte, em uma posição de relevo nas discussões literárias, é reconhecido por sua densa articulação temática e pela profundidade com que toca as fronteiras entre o erotismo, o sacro e o religioso.

³ No *Blog Grupo de Pesquisa Luiz Vilela* estão disponíveis os estudos desenvolvidos a respeito do escritor mineiro: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>

Citamos, a seguir, algumas pesquisas relacionadas ao romance em questão. A monografia de Sandra Gimenes Carneiro (2003) – UFMS - examina a construção temporal em *Graça*, evidenciando como o erotismo é articulado ao longo da narrativa por meio de um jogo temporal. A dissertação de Isaias Farias, intitulada “O erotismo no romance *Graça*, de Luiz Vilela” (2011), – UFMS - analisa a obra sob o viés do erotismo, destacando que o encontro sexual entre Graça e Epifânio é o ponto central da narrativa e ressaltando a coexistência do erotismo com elementos religiosos. Por outro lado, na dissertação “O mundo como *GRAÇA* e representação – epifania, polifonia e niilismo em Luiz Vilela” (2011), - UFMS - Ronaldo Franjotti explora as implicações e ocorrências da epifania no romance. De acordo com Franjotti (2011, p. 67), o “[...] uso da palavra graça para nomear uma das protagonistas, e a própria obra, é epifania, reveladora de como o sacro e o profano se misturariam nessa narrativa.”

Os estudos supracitados oferecem uma amostra do que já foi explorado acerca da presença do sagrado e do profano nas obras vilelianas. Entrementes, ressaltamos que não há nenhum estudo acadêmico que se concentre especificamente na dimensão religiosa e profana do romance *Perdição*, conforme propomos nesta tese, o que reforça o caráter inédito de nossa pesquisa acadêmica.

Retomemos a diegese de *Perdição* para dar continuidade à presente análise. A trama do romance gira em torno dos personagens Leonardo e Ramon. A narrativa, conduzida por Ramon, amigo de Leo e jornalista de um pequeno jornal diário da cidade Flor do Campo, acompanha a trajetória do protagonista, que, inicialmente pescador em luta contra a escassez de peixes, é convidado por um grupo de missionários a se tornar pastor da Igreja Mundial do Senhor Jesus, liderada pelo enigmático Mister Jones. Ao aceitar o convite e assumir o cargo de pastor, Leo muda-se para o Rio de Janeiro, onde alcança fama e riqueza. Contudo, nessa nova condição, sujeita-se à manipulação. No casamento, Leo enfrenta desafios e, infelizmente, abala-se com o grave acidente de sua filha. Desgastado, Leo retorna a Flor do Campo, onde é internado em um sanatório, simbolizando, um dramático regresso às origens que havia renegado. O desfecho da narrativa finda com o desaparecimento de Leo nas águas do lago e, dias depois, seu corpo é encontrado boiando na superfície, selando um fim trágico à sua vida.

A maioria das obras de Vilela tem como *part-pris* a visão cristã advinda da Igreja Romana. Não obstante, em *Perdição*, o autor expande sua abordagem ao eleger a teologia da prosperidade como elemento central, conferindo-lhe destaque como uma temática protagonista que atravessa a narrativa. Essa escolha é provocativa e traz à tona reflexões sobre a convergência entre o exercício da fé e desafios éticos inerentes à doutrina religiosa.

A tensão entre o sagrado e o profano presentifica-se nas experiências e nos dilemas dos personagens de *Perdição*, especialmente em Leo, o protagonista. Os questionamentos de Leo tornam-se o mote para a sua jornada, cujo percurso é marcado por encontros com pastores missionários. Ao nos aprofundarmos nas camadas de simbolismo do romance, buscando alcançar os elementos em análise, recorreremos às definições conceituais, como no segundo capítulo, “Reflexões teóricas sobre o sagrado e o profano” que permeiam o embate entre o divino e o terreno.

3.1 A dimensão religiosa na construção dos personagens

Neste estágio da investigação, direcionamos nosso olhar analítico para as singularidades e problemáticas intrínsecas das personagens. O romance *Perdição* apresenta um arcabouço de personagens imersos em um contexto de religiosidade, com a maioria fundamentando suas crenças em experiências e valores culturais diversos. Como previamente evidenciado nesta tese, a religião é um tema recorrente nas obras de Vilela, no entanto, com *Perdição*, o autor dá um passo significativo ao incorporar manifestações de várias doutrinas na narrativa, resultando em um sincretismo religioso. Desse modo, ao sondar a obra, é possível identificar elementos que refletem a diversidade e o entrelaçamento de influências religiosas.

Em termos da multiplicidade de expressões espirituais, o antropólogo Sergio Ferretti (2014), em *Sincretismo e Hibridismo na cultura popular*, pontua que o sincretismo desempenha um papel preponderante na estrutura religiosa no Brasil. O amálgama de elementos provenientes de diversas tradições religiosas está amplamente presente na sociedade brasileira e pode ser demonstrado no estudo de distintas expressões religiosas. A problemática do encontro e da fusão entre diferentes crenças está especialmente associada às religiões de origens africanas, ao catolicismo popular, ao espiritismo, às religiões da Nova Era, aos pentecostalismos, entre outras manifestações religiosas.

Mircea Eliade, na obra *História das crenças e das ideias religiosas De Gautama ao triunfo do cristianismo*, aborda o sincretismo religioso e suas implicações nas crenças e práticas antigas:

A promessa da salvação constitui a novidade e a principal característica das religiões helenísticas. Trata-se certamente, e em primeiro lugar, da salvação individual, mas os cultos dinásticos colimavam um objeto análogo. As divindades que se julgavam terem conhecido a morte e a ressurreição estavam mais próximas do homem que os deuses políades. Seu culto comportava uma iniciação mais ou menos elaborada (catequese, ritos e ensinamentos

esotéricos), depois da qual o neófito era admitido no conventículo. O pertencimento a uma sociedade de mistérios não impedia de modo algum a iniciação em outras confrarias secretas. (Eliade, 2011, p. 245).

Eliade (2011) observa que em todas as correntes espirituais da época a esperança da salvação desenvolveu-se sob o signo do sincretismo. O sincretismo religioso foi a nota dominante na formação das religiões hitita, grega e romana, na religião de Israel, no budismo mahayana e no taoísmo, ainda que “[...] o que caracteriza o sincretismo na época helenística e romana é sua abertura e surpreendente criatividade.” (Eliade, 2011, p. 245).

Ao examinarmos os personagens de *Perdição* pelo prisma de suas crenças, apreendemos as dimensões mais íntimas e profundas de suas trajetórias e perspectivas. Para analisar o sincretismo presente nas crenças desses personagens, consideramos como cada um reflete uma fusão ou adaptação de diferentes tradições religiosas.

O catolicismo é representado no engenho narrativo pelos personagens como Dona Nenzinha, Padres Oscar e Átila, Joãozico e Leo, antes de sua transformação em pastor. Esses personagens encarnam figuras tradicionais do catolicismo, porém, sua fé não está isenta de influências externas. A maneira como eles praticam e defendem suas crenças pode ser interpretada como uma expressão de um catolicismo popular sincrético, que, em determinados momentos, se mistura com práticas ou superstições de outras religiões.

De fato, o catolicismo originalmente absorveu influências de outras crenças. Muitas festividades católicas foram sobrepostas a celebrações pagãs. A título de ilustração, a festa de São João, integra elementos católicos com antigos rituais pagãos associados ao solstício de verão. Da mesma forma, ao ser adotado, o cristianismo incorporou diversos rituais e festividades pagãs, como a festa de Natal, cuja data coincide com celebrações pagãs do solstício de inverno.

Os personagens Mister Jones e Pastor Pedro representam as figuras neopentecostais na narrativa. No Brasil, as igrejas neopentecostais incorporam elementos de diversas tradições, incluindo o espiritismo e o misticismo, adaptando sua teologia para atender às necessidades emocionais e econômicas dos fiéis. Em *Perdição*, Mister Jones e Pastor Pedro utilizam esse sincretismo para atrair seguidores em um cenário competitivo de crenças, com uma ênfase no poder pessoal e na prosperidade que reflete tanto a influência norte-americana quanto tradições locais de cura e misticismo.

Muitos rituais neopentecostais, especialmente em igrejas como a Igreja Universal do Reino de Deus, empregam práticas que remetem às tradições afro-brasileiras, como rituais de purificação, exorcismos e curas espirituais. Esses rituais se assemelham aos procedimentos de

descarrego que são comuns em religiões como o candomblé e a umbanda. Embora os neopentecostais condenem explicitamente as religiões afro-brasileiras, eles incorporam práticas similares em suas crenças sobre possessão espiritual e libertação.

O ocultismo e o misticismo encontram representação nos personagens Luzia Cega, Beiço, Lazinho Chulé e Mosquito, que estão ligados a práticas esotéricas ou marginais. Essas figuras simbolizam sistemas de crenças híbridos, nos quais o ocultismo e o misticismo frequentemente mesclam símbolos e rituais de diferentes tradições espirituais. Em *Perdição*, essa dimensão surge como uma crítica ao uso dessas práticas com fins pessoais, evidenciando como essas crenças podem ser manipuladas para objetivos individuais, distanciando-se de seu caráter espiritual mais profundo.

Ari, do *Disk Peixes*, é o personagem que encarna o sincrético moderno e uma postura agnóstica. Ao definir Deus como uma “energia cósmica universal”, ele exemplifica a reinterpretação das crenças religiosas sob a ótica da ciência e do espiritualismo contemporâneo. Esse sincretismo reflete uma tendência agnóstica ou alinhada ao pensamento da Nova Era, em que a espiritualidade é abordada de maneira mais individualista e desvinculada das instituições religiosas tradicionais.

Cabo Cruz personifica o espiritismo, mais precisamente o kardecismo. No Brasil, o espiritismo é um dos exemplos mais claros de sincretismo ao combinar elementos cristãos, como crenças na reencarnação e na comunicação com os mortos. Cabo Cruz, como representante dessa tradição, reflete essa fusão de crenças.

Essa matéria, relativa ao sincretismo que se materializa nas páginas de *Perdição* por meio de personagens multifacetados, será considerada com mais detalhes no decorrer deste subtópico.

Desdobrando este estudo, importa salientar que o romance *Perdição* é dividido em três partes: “O rapaz dos peixes”, “Pastor das Almas” e “Ninguém”. A ossatura narrativa contorna o relato da história do pescador Leo pelo narrador jornalista Ramon. No início da narrativa, Ramon tem 27 anos e Leo, 25. Ramon discorre acerca das lembranças da adolescência, em específico os momentos significativos compartilhados com o personagem central. As recordações se desenrolam no cenário de um lago, onde os dois amigos praticavam pesca quando eram adolescentes. Nesse ponto introdutório, o narrador também apresenta um outro personagem, o pai de Leo, um lenhador que possuía uma caminhonete, veículo frequentemente utilizado para transportá-los até o lago.

Os embates suscitados pela religião constituem o núcleo de ação dramática da narrativa. Os personagens delineiam os conflitos que os permeiam. Leo, aos 18 anos de idade, inaugura

sua banca na feira, recebendo a alcunha de “o rapaz dos peixes”. Reside em uma pequena casa e faz uso de uma Kombi para as suas atividades na feira. Apesar de demonstrar uma aversão aos estudos, tendo concluído apenas o ensino fundamental, é descrito pelo narrador como uma pessoa inteligente. É casado com Gislaine, uma mulher de notável beleza, e tem uma filha, Kelly, com apenas três anos de idade.

O título do romance, *Perdição*, por si só, divulga o trajeto que será percorrido pelo protagonista, Leo, guiando-o pelas veredas da religião até o inevitável trágico destino. O ponto inaugural desse processo revela-se quando o pescador decide abandonar sua profissão para abraçar o manto de pastor. Sua jornada tem início a partir dessa determinante escolha. Embora a pesca representasse uma atividade familiar e vital para seu sustento, Leo começa a questionar profundamente sua existência e propósito. Esses questionamentos tornam-se mais contundentes quando ele recebe o convite para ser pastor, sentindo que há algo mais vultoso que ele precisa empreender.

A construção do personagem Leo é uma faceta para refletirmos sobre a evolução do conceito de herói ao longo da história da literatura. Esse conceito passou por transformações significativas, desde os heroicos mitológicos até os protagonistas dos tempos modernos. Em *Perdição*, Leo, enquanto protagonista herói⁴, é apresentado com motivações e ações moralmente ambíguas, sendo retratado de maneira realista e complexa. Ao optar por se tornar pastor, ele enfrenta as consequências de suas escolhas, desafiando as convenções tradicionais do herói virtuoso.

Miguel de Cervantes, em sua obra-prima *Dom Quixote*, desafia toda concepção previamente estabelecida sobre o herói ao trazer para a cena Dom Quixote, o “cavaleiro da Triste Figura”, um personagem deslocado em um mundo que não mais compartilha de suas crenças idealistas. O ideal desse cavaleiro é lutar pela sua própria pátria, pela amada e pela sua fé. Porém, em sua época, é interpretado de forma mecanicista, sem espaço para as respostas espirituais que suas expectativas exigem. Conforme Martin Cezar Feijó (1984, p. 69), esse é “[...] o herói do romance moderno: tem fé num mundo sem fé e luta contra o que não existe mais. Um herói deslocado.” Esse tipo de deslocamento ressoa de maneira notável com a experiência do herói em *Perdição*, onde a fé em um mundo desprovido de fé conduz a confrontos com moinhos de vento metafóricos.

Outro ponto que nos leva a ponderar sobre o herói épico em *Perdição* é a própria declaração de Vilela, que, em entrevista, afirma que o romance é um “[...] épico de inspiração

⁴ O conceito de herói não tem conotação triunfalista, mas indicação de feição de protagonismo.

bíblica [...]” (Vilela, 2005, s.p.). Entendemos o épico aqui, para além da intertextualidade com a Sagrada Escritura, como uma narrativa que contém a grandiosidade dos heróis da epopeia. A esse respeito, Pauliane Amaral (2018, p. 270) pontua:

[...] a fatura épica está na história de decadência de um homem que espelha a história de um povo e cria uma síntese do Brasil interiorano desde o fim dos anos 1950 até o início dos anos 2000. Essa abrangência temporal da narrativa é conquistada através de diversas anacronias, como na que acompanha a história da construção da Praça da Quimera e da escultura encomendada pelo então prefeito a um artista plástico chamado Jean. A história da visita do escultor Jean a Flor do Campo constrói uma gênese da configuração política da cidade.

Em *Perdição*, o teor épico se desenvolve através de uma trama narrativa que, embora desvie das regras estruturais clássicas da epopeia, é capaz de refletir “[...] a história de um povo e criar uma síntese do Brasil.” (Amaral, 2018, p.270).

A apreciação do romance indica diversos aspectos que se alinham com a epopeia. A guisa de demonstração, Rauer Ribeiro Rodrigues (2011), ao resenhar *Perdição*, observa que a estrutura do romance faz uma clara alusão à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que é dividida em três partes: “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”. Rodrigues (2011) aponta uma simetria acentuada entre a obra de Dante e de Vilela, uma vez que *Perdição* é composta por três partes: “O rapaz dos peixes”, “Pastor das Almas” e “Ninguém”, e cada um dos capítulos conta com exatos 11 subcapítulos, uma clara referência aos 33 cantos que compõem as três partes do exímio poema narrativo de Dante.

Em eminência o protagonista Leo, faz-se meritório sobrelevar a complexidade que ladeia cada personagem de ficção, uma configuração esquemática que Antonio Candido versa em *A personagem de ficção* (1970). Em consonância com esse intelectual, no “[...] mundo fictício as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.” (Candido, 1970, p. 67). Logo, voltar-se para o estudo do personagem, significa adentrar na intrincada complexidade humana.

No universo ficcional de Vilela, cada personagem exerce função singular, apresenta contornos bem definidos e contribui de maneira significativa para o desdobramento do enredo. Vejamos, a seguir, especificidades dos personagens de *Perdição*.

Mister Jones, caracterizado como uma figura enigmática e imponente, desempenha papel específico na trama ao personificar uma força antagônica. Leo o descreve como um homem carismático, gordo, branco, muito grande, com “[...] quase dois metros [...]” (Vilela,

2011, p. 50), aparentando ter 40 anos, mas sem nenhum fio de cabelo na cabeça. Ramon, intrigado, expressa seu interesse nos detalhes do traje de Mister Jones, e Leo prontamente relata: “Ele estava de terno, terno branco, coisa cara. E a gravata, vermelha, vermelho-clara.” (Vilela, 2011, p. 51).

Mister Jones é chefe da Igreja Mundial do Senhor Jesus, fidedigno ao neopentecostalismo, e manifesta o seu ímpeto de aniquilar o catolicismo. Segundo Silva e Rosa (2017, p. 236), o neopentecostalismo tem como característica basilar a ênfase na batalha espiritual e na teologia da prosperidade, “[...] do ponto de vista teológico, essas igrejas caracterizam-se por dar ênfase a guerra espiritual contra o Diabo e seus representantes na terra, por difundir a crença de que o cristão deve ser próspero, saudável, feliz e vitorioso em seus empreendimentos terrenos.” Leo é seduzido pela teologia da prosperidade a ponto de ingressar na seita religiosa de Mister Jones e passar por mudanças significativas.

Uma outra personagem é Luzia Cega, cujo nome reflete uma dualidade entre luz e escuridão, visão e cegueira, incorporando elementos que transcendem a mera representação da vidente que é. Sua fisionomia austera adiciona uma camada de mistério à sua figura. Muitos acreditam que ela tem a capacidade de se comunicar com os mortos. Luzia Cega compartilha sua moradia com Toquinho, uma anã: “A Toquinho é quem cuida dela. E tem um gato, um gato preto, de olhos verdes, que fica quase o tempo todo no colo dela, da Luzia. ‘Ela também é preta?’, eu perguntei. ‘Não’, ele disse. Ela é mulata; mulata, alta e magra.” (Vilela, 2011, p. 67).

A personagem é retratada como uma figura enigmática, capaz de suscitar tanto fascínio quanto temor. A sua cegueira é um elemento que contribui para a construção dessa imagem mística, insinuando que ela detém um conhecimento para além do alcance da visão comum. Essa personagem desempenha um papel medular na vida do protagonista devido à sua habilidade de clarividência. Embora Leo seja católico, revela-se cético em relação às capacidades de Luzia Cega. Entretanto, ele busca orientação para decidir se deve ou não seguir o caminho pastoral. A conduta de Leo, ao simultaneamente abraçar o catolicismo e procurar conselhos de uma vidente, acaba por fortalecer a dinâmica do sincretismo religioso em sua jornada.

O nome da personagem, Luzia Cega, captura de maneira eloquente uma possível antítese subjacente. A dualidade implícita entre “Luzia”, evocando a ideia de luz, e “Cega”, indicando a ausência de visão e escuridão, confere uma riqueza conceitual à sua designação. Essa denominação também pode ser interpretada como uma expressão paradoxal, marcando a coexistência complexa entre luz e escuridão, visão e cegueira. Surge, neste momento, a seguinte indagação: o que constituiria essa iluminação, visão? Talvez a resposta esteja ao acertar ao

predizer que ser pastor não seria algo auspicioso, “[...] ‘o chamado não é de Deus’, ela disse. ‘Então de quem é?’, eu perguntei. Ela ficou um minuto em silêncio. Aí ela disse: ‘Ele está escondendo, eu não consigo ver... Um espírito do bem não faz isso.’ ‘Então é um espírito do mal?’, eu perguntei. ‘Não é do bem, é do mal’, eu disse.” (Vilela, 2011, p. 68).

A parte obscura consiste na astúcia de Luzia Cega em cobrar dinheiro para encontrar o corpo de Leo. Mesmo sendo uma personagem secundária, é intrigante, inicialmente apresentada como uma figura aparentemente benevolente, sua reviravolta inesperada em relação ao aspecto financeiro adiciona uma camada de profundidade à sua caracterização. Por esse viés, ao discutir as personagens de Vilela, à luz das ideias de Antônio Candido, inferimos como a construção dessas figuras obedece a uma lógica interna, contribuindo para a eficácia da narrativa e estabelecendo uma relação mais envolvente e significativa com o leitor.

Ainda no que diz respeito à configuração das personagens, também dialogamos com a classificação proposta por Edward Morgan Forster (1998, p. 91), que distingue as personagens romanescas em duas categorias fundamentais: as personagens “desenhadas ou planas” e as personagens “modeladas ou redondas”. As primeiras são construídas em torno de uma ideia ou qualidade simples e, na sua forma mais pura, não apresentam alterações ao longo da narrativa, não surpreendendo o leitor. Em contraste, as personagens redondas são complexas, caracterizadas por múltiplos aspectos e tendências, e têm o potencial de surpreender o leitor. *Perdição* apresenta ambas as categorias em sua configuração de personagens.

Ariosvaldo Conceição dos Olivais Pereira, ou Ari, é um personagem cuja caracterização inicial parece ser plana, um tanto unidimensional, embora surpreenda o leitor ao revelar que, mesmo trabalhando para uma empresa chamada “Disk Peixe”, não gosta de peixe: “Um sujeito pela aparência um pouco mais novo que eu, de roupa esporte, mas vestido com apuro, bigodinho grosso e bem aparado, sorriso de dentes bem-feitos – pastinha preta na mão” (Vilela, 2011, p. 73). Ari é dessa forma descrito por Ramon. O episódio em que esse personagem visita o jornal visa a divulgação da instalação de uma filial da rede da Disk Peixe. A construção desse personagem revela o sincretismo religioso. No decorrer da conversa com Ramon, ao ser questionado sobre sua religião, Ari responde afirmando ter várias:

‘Várias...’

‘Isso. Para mim, Senhor Ramon, toda religião é boa; mas eu fui reparando que nenhuma é completa, sabe? Sempre faltava alguma coisa. E aí o que eu fiz?’

‘O que você fez?’

‘Eu peguei o pedaço de uma, o pedaço de outra, fui costurando, e fiz minha própria religião. Foi isso o que eu fiz. O senhor acha que eu estou certo ou errado?’

Eu ergui os ombros, sem responder. (Vilela, 2011, p. 77).

Ari concebe Deus como uma “[...] energia cósmica universal [...]” (Vilela, 2011, p. 76). Nesse sentido, Deus não é percebido como uma entidade pessoal com atributos humanos, mas sim como uma força ou energia que sustenta toda a existência. Essa energia cósmica universal pode ser interpretada como a fonte da vida, da consciência e da ordem do universo. A concepção de Deus, conforme expressa por Ari, sugere que Deus não está separado do mundo, mas é parte dele.

Mosquito também emerge como um personagem secundário de notável destaque na trama, desempenhando um papel de suporte crucial ao interagir de maneira significativa com diversos personagens, sobretudo com o narrador e o protagonista. Sua principal função reside na provisão de informações adicionais ao narrador, um aspecto particularmente desvendado quando Ramon, ao retornar de uma viagem a trabalho em Belo Horizonte, percebe “[...] a novidade: ausência da banca de Leo.” (Vilela, 2011, p. 96). Mosquito, ágil e perspicaz, informa prontamente que Leo havia se deslocado para o Rio de Janeiro. Esse personagem, vizinho de Leo na feira, é conhecido por sua banca de pimenta e atende pelo apelido de Preto e miúdo, caracterizado por uma fisionomia que lembrava Rui Barbosa, “[...] um Rui Barbosa preto. E sua memória era tão prodigiosa quanto, segundo contam, a do tribuno baiano. Embora, ouvindo-o, não se pudesse às vezes ter certeza de onde terminava a memória e começava a imaginação, tão prodigiosa quanto aquela era esta.” (Vilela, 2011, p. 96).

De acordo com Pauliane Amaral (2018, p. 274), “[...] ao indicar Mosquito como sua principal fonte de informações, Ramon não deixa dúvidas de que a feira é um importante veículo extraoficial de notícias.” Devido ao intenso trânsito de pessoas pela feira, Mosquito acaba por estar a par de todos os eventos que ocorrem na cidade. Mesmo quando o narrador presume que trará uma novidade a Mosquito, o mesmo já está previamente informado sobre o ocorrido:

‘Mosquito’, eu disse, ‘eu tenho uma boa notícia para te dar.’ (Vilela, 2011, p. 253).

Contei para ele da visita do Leo.

‘Ele me disse que, para ele, todo aquele negócio da igreja era mentira. Mas ele está arrependido.’ (Vilela, 2011, p. 256).

‘Você está por fora...’, ele disse.

‘Droga, cara; droga... Você não sabia?’

‘Não, não sabia’; eu não sabia de nada.’

‘Foi ele que te contou isso?’, eu perguntei.
 ‘Não, não foi ele’, Mosquito respondeu.
 ‘O Leo chegou até a ser preso’, continuou Mosquito; ‘ele chegou até a comer uma cana...’ (Vilela, 2011, p. 257).

[...] ‘ele estava lá, engaiolado, quando apareceram dois caras e tiraram ele de lá. Eles disseram que o Mister Jones é que tinha mandado.’ (Vilela, 2011, p. 262).

‘Os caras: um de costeletas e óculos escuro; o outro de barbicha e brinquinho na orelha.’ (Vilela, 2011, p. 263).
 ‘[...] foram com o Leo para o alto de um morro, um lugar lá onde não havia viva alma: era só mato e uma estradinha de chão. O Leo pensou: ‘O que será que eles vão fazer comigo?’ (Vilela, 2011, p. 263).

A narração, em certa medida, é compartilhada com esse personagem que aparenta possuir uma fonte de informações mais ampla do que o próprio narrador. Em um dado momento, ele afirma o seguinte sobre Ramon: “[...] nunca sabe de nada, tudo eu tenho de te contar [...]” (Vilela, 2011, p. 355). Dada a sua imaginação aguçada, por vezes Mosquito parece ter uma certa onisciência:

Quem ouvisse, como eu aquela hora ouvia, a narração de Mosquito poderia questionar: como que ele, não tendo participado dos acontecimentos, nem mesmo deles sido testemunha, podia narrá-los com tal vivacidade e tamanha riqueza de detalhes? Bom: que cada um pensasse o que quisesse. A mim, como amigo de Mosquito, só me cabia ouvi-lo, e era isso o que eu vinha fazendo e continuaria a fazer até o fim da narração. (Vilela, 2011, p. 265).

Ramon indaga: “Foi o Leo que te contou tudo isso?”, e Mosquito responde: “Foi cara, foi o Leo, o Leo é que me contou. Eu fiquei tão impressionado, que parecia que eu estava lá também vendo tudo aquilo acontecer.” (Vilela, 2011, p. 267). Mosquito tende a ser um personagem redondo, suas múltiplas histórias e imaginação aguçada contribuem para a riqueza da narrativa. Tomamos conhecimento da crença do personagem Mosquito por intervenção de uma outra personagem, Manquinha. Na feira, ao avistar o pastor Pedro, ajoelha-se e pede sua bênção, evento que Mosquito testemunha. O personagem enfrenta um problema pessoal, uma ferida em seu órgão genital, para o qual buscou diversas tentativas de solução: “[...] já tomei tudo enquanto é garrafada, já fui a benzedeira, a pai de Santo, a... Nada adiantou. Então, na hora eu pensei: por que eu não peço uma bênção ao Leo? Ao pastor Pedro, que é como o Leo agora se chama, né?” (Vilela, 2011, p. 267). Essa abordagem sincretista adotada por Mosquito revela sua tentativa inicial de recorrer a métodos tradicionais para curar o seu problema de saúde. Posteriormente, ao mencionar a busca por uma benzedeira, ele recorre a práticas de cura

embasadas em rituais e orações, geralmente associadas a crenças populares. A procura por um pai de santo, líder espiritual em religiões de matriz africana como a umbanda ou o candomblé, também é reveladora. Por fim, Mosquito opta por buscar a bênção do pastor Pedro, representante do cristianismo, mais uma investida em seu percurso por soluções para a sua condição.

Algo mais convém ser salientado, em *Perdição*, uma técnica bastante empregada são as digressões, nas quais o narrador se distancia temporariamente da narrativa principal. Essas interrupções introduzem diversas personagens e temas variados, ampliando o universo diegético da obra. Em muitos desses desvios narrativos, Mosquito desempenha um papel fulcral, colaborando eficazmente com o narrador. Para os estudiosos Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de Narratologia*:

De facto, fala-se em digressão sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados; por isso a digressão corresponde, em princípios, a uma suspensão momentânea da velocidade narrativa adotada. (Reis; Lopes, 2007, p.108).

Em uma dessas digressões, Mosquito apresenta o personagem conhecido como Cabo Cruz, ou popularmente chamado Cabo Cruz-Credo, transferido de uma cidade de Goiás para Flor do Campo. Cabo Cruz é descrito como uma figura controversa e polêmica na cidade, reconhecido por suas ações violentas, incluindo relatos de “matar” pessoas. Tornou-se freguês de Mosquito após relatar que sofria de hemorroidas. Em seus diálogos, compartilharam a informação de que pimenta-malagueta era um excelente remédio:

‘É, sim’, eu disse; ‘foi ela que curou o meu pai.’ (Vilela, 2011, p. 175).

‘O Cabo pegava pimenta de graça na banca de Mosquito por causa da fama de matador. Até hoje; até hoje eu estou tratando da hemorroida do Cabo Cruz. Todo mês ele vem aqui, todo mês ele vem aqui e descola um vidrinho de malagueta.’ (Vilela, 2011, p. 179).

No que tange à convicção religiosa do Cabo Cruz, “O Cabo é espírita, kardecista; ele frequenta um centro lá perto de casa, da Luz Divina.” (Vilela, 2011, p. 183). Essa informação torna-se irônica diante da sua postura notoriamente violenta. Mosquito questiona Ramon como o centro espírita aceita a presença de alguém com o perfil do Cabo. A resposta irônica de Ramon ressalta: “Deve ser porque ele já despachou muita gente para o Plano Espiritual...” (Vilela, 2011, p. 183). Ramon continua “[...] baixa um irmão da luz: ‘Você me deu três tiros...’

O Cabo: ‘Desculpe; eu ia dar só um, mas...’” (Vilela, 2011, p. 183). Mosquito diz a Ramon que o Cabo Cruz é chefe de uma rede de prostituição envolvendo menores de idade, um local frequentado por pessoas influentes como advogados e médicos. Essa revelação é seguida pela perplexidade de Mosquito ao relatar que a Câmara dos Vereadores concedeu ao Cabo Cruz o título de cidadão honorário com a seguinte justificativa: “Cabo Cruz é uma espécie de anjo da guarda de Flor do Campo, disse o alcaide em sua saudação, quando da entrega do título. É, anjo da guarda...” (Vilela, 2011, p. 186). Essa ironia é acentuada com a reflexão de Mosquito sobre o Cabo ser, na verdade, um “anjo da guarda”. A caracterização do Cabo Cruz como um personagem plano não surpreende o leitor, pois a narrativa sugere uma permanente deformação do caráter.

Em uma outra digressão, enquanto Ramon e Mosquito dialogam a respeito de Leo, Mosquito interrompe a conversa para falar sobre Beijo. A pergunta do narrador sobre quem é Beijo tem a seguinte resposta: “‘O Beijo de Égua. Você não conhece?’ ‘Não tive o prazer...’ ‘É um feiticeiro.’” (Vilela, 2011, p. 98). A conversa acerca de Beijo é iniciada por ele acreditar que na próxima encarnação as pessoas vão voltar transformadas em barata. Mosquito comenta: “Imaginou a fedentina que vai ser?” (Vilela, 2011, p. 98). Mas Ramon o tranquiliza: “‘Mas se todo mundo vai virar barata’, eu disse, ‘então não vai ter mais ninguém para sentir a fedentina.’ ‘Uai, sô: é mesmo, hem? E eu que não tinha pensado nisso?’” (Vilela, 2011, p. 98). Esse pensamento faz com que Mosquito tenha um sono mais tranquilo.

Seguindo com as manifestações de Mosquito, agora ele traz para a cena Zé Beleza. Ao contar a seguinte história, Mosquito sugere que Ramon se acomode, e esse, prontamente, senta-se, acendendo um cigarro em preparação para ouvir:

‘Quem me contou isso foi meu pai. O Zé... Diz que as pombas-de-bando estavam acabando com a lavoura de sorgo dele. Aí, um dia, está ele lá no boteco que é hoje o boteco do Chiclete, está ele lá com um amigo, quando Beijo’.

‘Hum.’

‘O Zé não conhecia o Beijo. Aí, na hora que ele, o Zé, estava saindo – depois de ter tomado umas tantas e já estar meio trolado –, ele virou para o Beijo e falou assim: ‘Ô tição, quanto que você quer pra ficar lá no meio da minha lavoura de sorgo? Você só tem de pôr um chapéu rasgado na cabeça e abrir os braços.’

Eu ri. (Vilela, 2011, p. 99).

O tema preconceito é recorrente na narrativa. Após ser alvo de insultos relacionados à sua cor, Beijo, dono de habilidades sobrenaturais, e seguindo os padrões de um autêntico feiticeiro, decide agir. Dirige-se à fazenda do Zé e, chegando ao chiqueiro dos porcos, realiza

um ato simbólico, cospe: “Uma cospida de Feiticeiro..., [...] os porcos do Zé começaram a morrer.” (Vilela, 2011, p. 100).

Representante do ocultismo, o personagem utiliza a magia como meio de revidar o preconceito que sofreu. Essa figura imprime a relevância de reconhecer que muitas culturas abraçam tradições e práticas vinculadas à magia e à feitiçaria, consideradas sagradas ou espirituais. Tais práticas carregam significado e importância particulares em contextos culturais específicos. Somado aos seus poderes mágicos, Beijo de Égua mantém um urubu como animal de estimação. A interação cúmplice entre seres humanos e animais é observada por Amaral em uma das críticas ao romance (2018, p. 286):

Entre as diversas narrativas secundárias inseridas na narrativa principal que evocam temas recorrentes na obra de Luiz Vilela estão as histórias de Beijo de Égua, um feiticeiro que tem como bicho de estimação um urubu chamado Valdivino, e Osmundo, um homem que curou sua depressão após se afeiçoar por uma aranha. A relação desses dois homens com animais incomuns que se transformam em bichos de estimação remete ao *topos* da compaixão pelos animais. A cumplicidade entre homens solitários e animais considerados peçonhentos é vista também na relação entre o protagonista do conto “Zoiuda” e a lagartixa que nomeia a narrativa. A afeição dessas personagens por animais incomuns quase sempre é acompanhada da incompreensão daqueles que observam a relação entre homem e bicho. Sobre Beijo e Valdivino, Mosquito diz: ‘A gente toma afeição por tudo, né? Até por urubu.’ (Vilela, 2011, p. 107). Na relação entre Osmundo e a aranha, o estranhamento se revela na esposa e na nova empregada, conforme conta Mosquito:
E teve uma coisa engraçada: entrou uma empregada nova lá aqueles dias, e aí, o dia que ela foi ao quarto do Osmundo fazer a limpeza, à hora que ela ia passar a vassoura no teto, o Osmundo gritou: ‘Não! Aí, não! Aí não passa, não!’ ‘Tem uma aranha ali, ó’, disse a empregada. ‘É por causa dela mesmo’, disse o Osmundo. A empregada não entendeu nada, né?’ (Vilela, 2011, p. 107).

Possivelmente, outro modo de manifestação do sagrado em *Perdição* esteja na representação do amor pelos animais, reconhecendo sua importância nas relações humanas. Na obra de Vilela, os animais são considerados seres especiais e significativos.

O sagrado é um conceito arraigado na cultura e na experiência humana, e as crenças acerca de animais sagrados manifestam uma ampla diversidade de interpretações. A reverência a certos animais considerados como sagrados derivam de características especiais, simbolismos, associações mitológicas ou conexões com divindades, exemplificando a relação entre a humanidade e o reino animal.

Seja dito de passagem que na Índia, a vaca é venerada como um símbolo sagrado no hinduísmo, representando fertilidade, abundância e pureza. Da mesma forma, na mitologia egípcia, o gato era considerado sagrado, associado à deusa Bastet, retratando proteção, graça e

poder. Os indígenas compartilham uma profunda reverência pelos animais, reconhecendo sua importância para o equilíbrio ecológico e espiritual. Em *Perdição*, considerar os animais como sagrados alinha-se com o conceito de Eliade (1992), no qual o sagrado é a fonte primordial de significado.

Joãozico, irmão de Leo, é um personagem secundário no enredo, de moralidade ambígua. Com referência às características físicas, apresenta-se como uma figura baixa, atarracada, cabelos crespos, nariz proeminente e sobrancelhas cerradas. Apesar da estreita amizade entre Ramon e Leo, Ramon não mantinha uma proximidade significativa com Joãozico. Mais velho que Ramon e Leo, ele raramente frequentava o lago, apenas quando precisava ajudar o pai nos afazeres, o que fazia com expressão de desgosto. Notavelmente, parece não estimar o contato com a natureza. Certo dia, encontra Ramon no banco: “Eu tinha ido fazer um pagamento. Ele – que chegou logo em seguida e ficou atrás de mim, na fila –, fazer uma retirada na poupança.” (Vilela, 2011, p. 188). Joãozico precisava comprar material escolar, tendo cinco filhos, mas apenas quatro deles frequentavam a escola. Católico fervoroso, prioriza a formação cristã de seus filhos, seguindo rigorosamente os ensinamentos da religião católica. Ao compartilhar suas dificuldades, expõe a enfermidade de sua esposa, mencionando “[...] um problema na perna – uma úlcera varicosa [...]” (Vilela, 2011, p. 188).

No decorrer da conversa, Joãozico pergunta a Ramon se tem notícias de Leo, ao que Ramon responde que faz um tempo que não recebe notícias, desde que ele retornou ao Rio de Janeiro. Joãozico então comunica: “Nós também, lá em casa.” (Vilela, 2011, p. 191). Expressando sua preocupação com Leo, Ramon sugere que esse deveria estar bem. No entanto, Joãozico revela sua indignação em relação à escolha religiosa de Leo, “[...] se é que a gente pode chamar isso de religião...” (Vilela, 2011, p. 192). Ele continua expressando descontentamento com a opção religiosa do irmão, apontando a tradição católica da família: “Todos nós, desde os nossos avós, somos católicos – somos e sempre fomos. Não teve nenhum até hoje que se extraviasse, que tomasse o caminho do erro. E aí vem o Leonardo e...” (Vilela, 2011, p. 192). E prossegue manifestando o seu desgosto:

‘E então eu te pergunto: uma família que foi assim, uma família de católicos, uma família que foi abençoada pelo papa, uma família assim pode tolerar que um de seus membros tome o caminho do erro?’ (Vilela, 2011, p. 194).

‘Essas religiões’, ele continuou, em tom inflamatório, ‘essas religiões – se, como eu disse, se pode chamar a elas de religião...’

‘Seitas’, eu disse, para dizer alguma coisa.

‘[...] Seitas, é essa a palavra que eu estava procurando: seitas! Mas há uma outra, uma outra palavra, que vem junto...’ (Vilela, 2011, p. 194).

A liberdade religiosa, como um direito fundamental, confere a cada indivíduo a prerrogativa de escolher e praticar sua fé de acordo com suas convicções pessoais. Esse direito não apenas assegura a autonomia espiritual, mas também promove a coexistência pacífica em sociedades plurais. Contudo, a narrativa de Vilela introduz uma dimensão labiríntica diante da tensão entre o catolicismo representado por Padre Átila e Joãozico e o neopentecostalismo, declarada pela crítica desses à escolha religiosa de Leo. A seguinte citação do padre endossa a opinião de Joãozico e ratifica uma conduta austera: “‘Espúrias!’”, ele repetiu alto e, agora, com uma expressão de gratidão a mim. ‘Isso mesmo: seitas espúrias. Foi essa a expressão que o Padre Átila usou um dia desses, numa conversa comigo.’” (Vilela, 2011, p. 194).

A manifestação de Padre Átila, que denuncia as seitas como ilegítimas, revela uma postura intolerante, preconceituosa e preocupada com o avanço dessas crenças. A tensão entre o catolicismo e o neopentecostalismo, como supracitado, é agravada pela competição por fiéis, conforme apontado por Joãozico que expressa o desejo de manter a hegemonia religiosa do catolicismo. Segundo Joãozico, Padre Átila estaria preocupado com o mau exemplo de Leo e “[...] com o avanço dessas seitas. ‘Não’, o Padre Átila disse, ‘nós não podemos assistir a isso de braços cruzados. Nós, os católicos temos de fazer alguma coisa para deter o avanço dessas seitas espúrias.’ Foi essa hora que ele disse isso, ‘seitas espúrias.’” (Vilela, 2011, p. 196).

Vilela, ao acionar essa questão, insufla os efeitos destrutivos da intolerância religiosa na tessitura narrativa. Ademais, Joãozico emerge como uma figura contraditória, manifestando hipocrisia ao agir de maneira inconsistente com os princípios religiosos que professa. Isso é claro não apenas em sua intolerância religiosa, mas também em sua atitude ambígua quando se trata de Gislaine, esposa de Leo, e em sua intervenção ardilosa para internar Leo no sanatório sem o consentimento do protagonista. Por esse viés, a narrativa explora as complexidades da liberdade religiosa e, simultaneamente, tece uma crítica à intolerância, à hipocrisia e às ações questionáveis no que diz respeito às convicções religiosas, ampliando a discussão sobre as tensões inter-religiosas e suas ramificações na trama.

Ao prosseguir com este exame, fitamos a personagem Toquinho, que sofre preconceito por parte de alguns personagens, incluindo o protagonista Leo. A seguir, destacamos a cena em que Toquinho, a anã, é descrita por Leo como alguém que jamais sorriu na vida:

‘Mas também... Sorrir de quê, né? Uma anã... Quer coisa mais triste? Se ainda fosse homem...’

Eu não disse nada.

‘Se fosse homem, podia trabalhar num circo; mas mulher... Eu nunca vi anã trabalhando em circo; você já?’

‘Não.’

Eu nunca vi. E ela ainda usa sapatos de salto alto. Você pode com uma coisa dessas? Anã com sapatos de salto alto. Toc toc toc... Pode?...

Eu ri.

‘Sei que... Eu não gosto dessa raça. Além disso, eu ouvi dizer que todo anão é traiçoeiro.’

‘Traiçoeiro?’, eu perguntei. ‘Por quê?’

‘Sei lá por quê. Eu ouvi dizer. Todo anão é traiçoeiro. Decerto é porque eles não são bem gente, né? Quer dizer: anão é meio gente e meio alguma coisa que não é gente.’

Eu mexi a cabeça, em desaprovação. (Vilela, 2011, p. 148).

A visão de Leo sobre a anã é claramente preconceituosa, permeada por estereótipos negativos associados às pessoas com nanismo. De maneira discriminatória e insensível, ele expressa suas opiniões, atribuindo a Toquinho características pejorativas e tristes exclusivamente devido à sua condição física. Leo manifesta desdém e desprezo pela anã, afirmando que ela nunca sorriu em sua vida e profere comentários desrespeitosos sobre sua aparência e o uso de sapatos de salto alto. Sua postura revela ausência de empatia e compreensão em relação às vivências e emoções de Toquinho, baseando suas conclusões em estereótipos e generalizações preconceituosas acerca de pessoas com nanismo.

Durante uma conversa com Ramon, Leo rememora alguns colegas de infância e, de forma preconceituosa, cita o anão Pirulito, “[...] lá da zona dizem que ele é o maior chupador de cacete [...]” (Vilela, 2011, p. 149). Em seguida, é mencionada de forma pejorativa a Irmã Ju, sua antiga professora a quem ele odiava: “Irmã Ju? Ela também chupava cacete?” “Não, rapaz; a Irmã Ju, a Irmã Ju lá da escola...” “Ela gostava de chupar pirulito.” (Vilela, 2011, p. 149). Ela é descrita pelo narrador como burra, ignorante e mentirosa. Na trama, essa personagem é assediada por Tomé em sala de aula. Tomé mostra para ela o pênis, debaixo da carteira, em posição de ataque:

‘Aquilo bagunçou a cabeça da irmã. E o do Tomé era anormal; era por isso que ele vivia mostrando.’ ‘Ele chamava o troço de ‘impávido colosso’...’ (Vilela, 2011, p. 150).

‘Mas aí, aí ele disse que prensou a irmã lá no canto da sala, de frente para parede – essa hora já não tinha ninguém lá na escola – prensou e... Diz que a irmã gritava: ‘Me mata! Me mata!’ (Vilela, 2011, p. 151).

‘Ele podia ter matado; faria um benefício à humanidade.’ (Vilela, 2011, p. 151).

‘Se já morreu, espero que esteja ardendo no fogo do inferno e que ele continue a arder por toda a eternidade.’ (Vilela, 2011, p. 151).

A Irmã Ju é violada, ridicularizada em sua crença. Embora a figura religiosa seja tipicamente associada à sacralidade, o narrador a despoja desse atributo, possivelmente como um meio de questionar a rigidez dos valores tradicionais e a hipocrisia dentro das instituições religiosas. Esse processo de dessacralização torna-se evidente nas descrições de sua humanidade e fraquezas, indicando que ela também é vulnerável às tentações e dilemas morais.

Em contraste à Irmã Ju, o narrador apresenta as atitudes e escolhas controversas de Tomé. Sua carreira de ator pornográfico é marcante e notável. O nome em inglês, “Big Thomas”, sugere grandiosidade em sua atividade profissional. Isso pode ser interpretado como uma maneira de realçar a liberdade de Tomé em trilhar seus próprios caminhos, mesmo que considerados socialmente inaceitáveis, contrapondo-se à imagem mais reprimida e tradicional da freira. O que despoja Irmã Ju de sua sacralidade na perspectiva do narrador é, paradoxalmente, exaltado quando se trata de Tomé:

‘Diz que ele ganha uma nota preta.’
 ‘Será que vale a pena?’
 ‘Vale a pena o quê?’, eu perguntei.
 ‘Ganhar a vida assim.’ (Vilela, 2011, p. 152).

Existe jeito melhor?
 ‘Ganha a vida com o pecado, eu quero dizer.’
 ‘Cada uma ganha a vida como pode.’ (Vilela, 2011, p. 153).

Essa personagem não pode ser considerada redonda. Apesar de uma alteração de percurso, ela não se revela surpreendente, caracterizando-se, portanto, como uma personagem plana.

No tocante à personagem Gislaine, consorte de Leo, personagem complexa, passa por transformação significativa ao longo da diegese. A narrativa denota que a alteração em seu estatuto social está correlacionada a uma transformação em sua personalidade e predileções, abandonando o arquétipo de mulher batalhadora para abraçar a imagem de uma mulher mais preocupada com o supérfluo e aparências, como frequentar boutiques e mudar a coloração dos cabelos. Essa representação pode inadvertidamente reforçar estereótipos de que mulheres, ao obterem uma condição social mais elevada, tornam-se fúteis e concentradas apenas em aspectos superficiais de suas vidas.

Por meio de Gislaine sabe-se muito sobre Leo: o encontro entre Gislaine e Ramon durante o desfile cívico de 7 de setembro é o momento em que ela revela uma mudança significativa em sua vida, informa que se separou e não reside mais no Rio de Janeiro. Ela também demonstra que o término não foi amigável ao se referir a Leo como “o canalha do

Pastor Pedro”, indicando uma situação controversa e problemática relacionada à pessoa do Pastor Pedro. Após a separação, Gislaine passa a demonstrar interesse por Ramon e tenta seduzi-lo em diversas ocasiões, buscando uma nova relação ao procurá-lo. “Mandei-a entrar. Ela entrou e sentou-se: sapatos de salto alto, decote, saia curtíssima (se é que aquilo ainda podia ser chamado de saia), batom, brincos de argola grande (ah, brincos de argola grande, minha perdição!)” (Vilela, 2011, p. 209), mas o moço permanece leal ao seu amigo.

Pousa na trama, nessa ocasião, uma alusão ao viés erótico. Segundo Georges Bataille (1987), o termo erotismo é aplicado sempre que um ser humano adota um comportamento que destoa dos padrões habituais de conduta e julgamento. O erotismo desvenda o avesso de uma fachada, cuja aparência correta jamais é contradita. Neste lado oculto, revelam-se sentimentos, partes do corpo e modos de ser que comumente suscitam constrangimento. No decurso da suposta relação entre Ramon e Gislaine, o erotismo pode ser compreendido como uma expressão do desejo que transcende as normas sociais e morais estabelecidas. Quando Gislaine visita Ramon, ocorre uma quebra das convenções sociais típicas de relacionamentos, especialmente por ela estar recém-separada de Leo, que é melhor amigo de Ramon.

Gislaine, nessa altura do romance, encontra-se em uma situação financeira precária após retornar a Flor do Campo. Parece que sua fonte de recursos provém de um bordel:

‘Eu me cuido, Ramon’, ela disse, num tom concentrado, “eu tenho que estar sempre bonita.’

Eu balancei a cabeça, entendendo o que ela queria dizer com aquilo. (Vilela, 2011, 335).

‘Acontece que eu não tive escolha, entendeu? Quem nasceu pobre e tem uma filhinha paraplégica para cuidar...’ (Vilela, 2011, p. 336).

O bordel, um estabelecimento conhecido por oferecer serviços de prostituição, tornou-se para Gislaine, após a separação e o trágico acidente da sua filha, uma fonte de sustento financeiro. Sua declaração de não ter alternativas indica que a falta de opções mais favoráveis a conduziu a essa decisão, visando prover os cuidados necessários à filha que enfrenta uma condição especial de paraplegia.

Mais uma personagem, Dona Nenzinha, entra em cena. Ela é a proprietária da pensão em que Leo se hospedou após seu retorno a Flor do Campo. Notabiliza-se por sua profunda devoção à fé católica. Dona Nenzinha é apresentada graças a uma extensa conversa entre ela e o narrador. Ramon visita a pensão para comunicar que conseguiu um emprego de motorista para Leo, porém, esse não se encontra presente. Durante a espera por Leo, Ramon dialoga com a dona da pensão, descobrindo que a saúde de Leo não está bem e, por essa razão, ele talvez

recuse a oferta de emprego. Ao longo desse diálogo, distintas facetas religiosas são delineadas, revelando contradições entre a fé católica de Dona Nenzinha, que ensina amor, compaixão e respeito ao próximo, e suas atitudes preconceituosas. Para ela, a culpa da enfermidade de Leo recai sobre a esposa. Eis a declaração de Nenzinha: “Para mim, a culpa de tudo é da mulher dele, aquela desclassificada, aquela sirigaita. Parece que aquela mulher tem fogo no rabo. Ela fica aí, se oferecendo ao primeiro que aparece.” (Vilela, 2011, p. 300).

Dona Nenzinha ainda atribui a Gislaine a responsabilidade pelo acidente que vitimou a filha. Ramon, porém, discorda das palavras da senhora da pensão, ironizando ao afirmar que a língua de uma mulher pode destruir um homem mas pode também afetar outras mulheres. Ao mesmo tempo em que desclassifica Gislaine, a personagem demonstra preocupação com as visões de Leo. Ela reza para que o serviço de Leo seja bem-sucedido. Movida por uma profunda convicção religiosa, acredita possuir uma conexão especial com Deus, argumentando que ele nunca deixou de atendê-la, um sinal de apreço divino. As graças alcançadas são registradas em um caderninho de capa vermelha, em suas palavras “da cor do Sagrado Coração”. A personagem afirma ser tão querida por Deus a ponto de considerar isso um pecado. Diz que adora Deus, que é louca por ele, declarando-se sua maior fã na Terra. Tem tanta intimidade com Deus a ponto de permitir-se dar uns puxões de orelha em Deus, um aspecto que é aceito com leveza pelo interlocutor, reconhecendo a necessidade ocasional de repreensões divinas: “Pois faz a senhora muito bem”, eu disse; “esse senhor de vez em quando precisa mesmo de uns puxões de orelha.” (Vilela, 2011, p. 307). Essa postura da personagem caracteriza um antropomorfismo divino, pois atribui a Deus características humanas, como emoções, pensamentos e ações:

Eu disse: ‘Senhor, precisava castigar a Mariana assim? Precisava? Ela é uma pessoa boa, católica, cumpridora de seus deveres; apenas andou perdendo um pouco a cabeça, mas quem não perde. [...] Não terá o Senhor mesmo, agora, perdido a sua? Por que castigar assim, com tanta severidade, uma pessoa boa? Onde está a sua misericórdia? Onde está a sua magnanimidade?’

‘O que ele respondeu?’

‘Não, Senhor’, Dona Nenzinha continuou, sem me dar ouvidos, ‘guarde a sua ira para quem a merece, guarde a sua impiedade e lance sobre essa criatura o bálsamo de seu perdão...’

‘E ele atendeu...’

‘Eu não disse que ele nunca deixou de me atender? [...] No dia seguinte mesmo a coisa já foi melhorando para essa amiga minha, a Mariana; e poucos dias depois ela me contou que tudo tinha entrado nos eixos novamente e que ela estava muito feliz.’ (Vilela, 2011, p. 309).

Ao atender ao pedido, a personagem revela um lado vulnerável de Deus, demonstrando a capacidade divina de sentir compaixão e arrependimento diante das situações humanas. Dona Nenzinha, intrigada, questiona Padre Átila se era errado gostar tanto de Deus. O padre, ao responder, recorre às palavras de Santo Agostinho, frisando que a única atitude errada seria não gostar de Deus, citando a frase do santo: “‘Ama e faze o que quiseres’”. “Santo esperto, hem, Dona Nenzinha?” (Vilela, 2011, p. 309). Dona Nenzinha, encantada, considera congruente a frase. O narrador acrescenta uma observação sagaz sobre a condição humana do santo: “Santo Agostinho foi um grande santo. É, antes, um pecador. Farreou bastante, aprontou todas, e aí...” (Vilela, 2011, p. 310). Após o conselho de Padre Átila sobre o amor, ela passa a nutrir um amor ainda maior por Deus.

Retomando a discussão sobre a ambiguidade moral, observamos a coexistência dos traços religiosos de Dona Nenzinha com seus preconceitos. Um exemplo ilustrativo ocorre quando ela relata que algumas pessoas acreditam que Nossa Senhora é preta. Ramon a provoca questionando essa ideia, ao que ela recusa a aceitar, justificando que a cor escura se deve ao barro do fundo do rio onde a imagem foi encontrada. Ela expressa seu desconforto com a ideia de uma Nossa Senhora preta, questionando a razoabilidade da situação: “Nossa Senhora preta... Onde já se viu? Tem cabimento uma coisa dessa?” (Vilela, 2011, p. 321). É importante salientar que essa postura não reflete um preconceito direto contra pessoas pretas. Pelo contrário, Dona Nenzinha pondera sobre a tristeza que uma criança preta enfrentaria ao carregar tal cor ao longo da vida, ressaltando uma preocupação genuína diante das adversidades que podem surgir.

Nossa Senhora é frequentemente retratada como branca, seja nas representações das Graças, das Dores, do Amparo ou da Boa Morte. Na voz da personagem, certo é que se percebe uma perpetuação do sagrado sob a ótica dos ideais da supremacia branca. Ramon, por sua vez, adota um tom sarcástico ao sugerir que uma pesquisa em documentos antigos revelou que Jesus era preto. A personagem reage com incredulidade e recusa, expressando sua preocupação com a possibilidade dessa revelação, afirmando: “É mentira, isso é mentira. Não pode ser. De jeito nenhum. Que seria de nós? A humanidade estaria perdida.” (Vilela, 2011, p. 322). A voz do narrador introduz o debate sobre a diversidade no diálogo inter-religioso e intercultural. Reconhecer e valorizar as experiências diversas, religiosas e culturais, é essencial para superar preconceitos e promover uma compreensão mais inclusiva.

Ao indagar o Padre Átila, Dona Nenzinha afirma que não há fundamento para Jesus ser representado como uma figura de pele preta. O padre, por sua vez, responde sugerindo que Jesus poderia ter uma pele de tonalidade mais escura devido à exposição constante ao sol durante suas jornadas pelas estradas. Todavia, ele enfatiza que nascer preto é uma questão

distinta. Através desse diálogo, torna-se evidente o preconceito e a intolerância associados à representação racial de figuras religiosas, tanto na postura de Dona Nenzinha quanto na de Padre Átila. Essa discussão ressalta a importância de abordar a diversidade de ângulos e promover um diálogo intercultural mais inclusivo e respeitoso.

Em suma, a análise desses personagens de *Perdição* nos permite reconhecer o sincretismo que permeia a obra e a diversidade religiosa que molda cada figura delineada por Vilela. Cada personagem traz em si um conjunto de peculiaridades, seja em sua relação com o catolicismo popular, o neopentecostalismo, o espiritismo ou o ocultismo, o que enriquece a narrativa e confere uma profundidade singular ao romance. Essa confluência de crenças e práticas espirituais, somada às motivações pessoais e conflitos internos de cada personagem, desenha um panorama complexo e multifacetado, no qual o sincretismo religioso não é apenas pano de fundo, mas força motriz que impulsiona as trajetórias individuais, contribuindo para a construção de um mosaico literário de rara densidade.

3.2 Visão dessacralizadora do narrador em *Perdição*

Perdição desdobra-se orquestrada por um narrador em primeira pessoa, um narrador-testemunha, que relata os eventos com um tom de incredulidade. Não há, necessariamente, uma participação efetiva desse narrador no que concerne à problematização experienciada por Leo, mas o mesmo oferece uma visão extrínseca de um personagem que decide narrar a experiência do outro como uma forma de alívio pessoal, provavelmente pela morte do amigo. O ato de narrar, em *Perdição*, configura-se como um gesto afetivo de recordação para aquele que sempre foi seu mais íntimo amigo.

Ao incorporar elementos da realidade em sua tessitura, a narrativa não apenas transforma a aceção desses elementos, mas os recria, reinventando a realidade. E mais, esses elementos não são destituídos de significados. Logo, o mundo novo construído na narrativa outorga uma nova significação aos elementos. Não se trata de uma mera distorção da realidade em si, mas sim de uma reinvenção, uma vez que não é realidade, mas a sua representação.

Nesse cosmos, um ser é investido do poder de governar um conjunto de conexões que se entrelaçam, dando forma à totalidade da narrativa. Esse detentor da palavra arquiteta um universo onde a vida pulsa de forma autônoma. Ações, eventos e cenas são dispostos de tal forma que geram esse novo mundo mediante uma sinergia entre suas partes. Esse ser é reconhecido por um nome específico, o narrador. O narrador do romance em estudo atende pelo

nome de Ramon, um hábil jornalista solteiro, abstêmio do matrimônio, devotado à leitura e à amizade com Leo. É ele que, ao construir a narrativa, transforma as palavras que a compõe, conferindo-lhes uma outra significação. Por conseguinte, as palavras assumem uma aura de singularidade, tornando-se raras e insólitas ao se fundirem em um contexto semântico que as transforma em uma representação peculiar da realidade.

Assim sendo, na obra *Perdição*, as cenas são organizadas por um narrador que exerce total controle sobre o processo narrativo. A voz desse arquiteto romanesco permeia todo o enredo, dirigindo a introdução das personagens e orientando o olhar do leitor sobre as relações urdidadas no romance. Este narrador assume o papel de mestre da palavra, sendo o artífice da construção narrativa e o detentor das faces das personagens reveladas ao leitor. A ele é dada a autoridade para conceber a narrativa e dessacralizá-la com o seu ceticismo⁵. A visão descrente em relação à religião e à espiritualidade molda a forma como a diegese é elaborada, influenciando a apresentação dos eventos ao leitor.

Assim sendo, a narrativa é como um canto que envolve e cativa o leitor, levando-o consigo na cadência dessa melodia. O narrador presentifica-se como o maestro dessa sinfonia, conduzindo o leitor na contemplação de um universo renovado por intermédio de seus horizontes delineados. A totalidade da narrativa seria intangível sem a habilidade do narrador de detectar e valorizar elementos que se configuram como ingredientes basilares desse cenário. É, portanto, pela capacidade do narrador de promover uma transformação estética tão profunda, que os ingredientes iniciais se tornam praticamente irreconhecíveis. Nesse processo criativo, os ingredientes carecem de significação, sim, de uma nova significação, uma que se alinhe ao conjunto proposto pelo detentor da palavra. Para Norman Friedman, acerca do narrador, muitos questionamentos são possíveis:

1) Quem fala ao leitor? (Autor na primeira pessoa ou na terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta [...]; 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (Palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre os estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (Próximo, distante ou alternando?) (Friedman, 2002, p. 171-172).

⁵ O pesquisador Rauer Rodrigues (2013) desenvolve estudo profundo sobre a visão cética presente na obra de Luiz Vilela.

O narrador no romance é uma peça primordial. Ele orienta o leitor com maestria. Transforma a realidade, dá a ela novas formas e cores, tecendo uma rica tapeçaria. Dessa forma, a narrativa abrolha, impulsionada pela sensibilidade do narrador em urdir a realidade, apreendê-la e, por fim, moldá-la de maneira única.

Em *Perdição*, segundo a terminologia de Friedman, deparamo-nos com um narrador classificado como narrador-testemunha, ou “eu como testemunha”: “Narrador testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa.” (Friedman, 2002, p. 176). Ramon, sendo um narrador testemunha conforme a perspectiva de Friedman (2002), possui a capacidade de resumir sua narrativa em qualquer ponto específico, assim como apresentar uma cena. A distância entre o leitor e a história pode ser tanto larga como curta, ou ambas. As cenas são geralmente apresentadas de forma direta, como a testemunha as vê.

O ceticismo do narrador em *Perdição* desempenha um papel crucial na estrutura narrativa. Sua visão incrédula não apenas modela a apresentação dos eventos, mas também exerce influência sobre a atmosfera global da narrativa. O narrador-testemunha, ao relatar os acontecimentos de maneira incrédula, cria uma perspectiva única que desafia as expectativas tradicionais do leitor. Isso confere à narrativa uma sensação de desconstrução e questionamento, desafiando as convenções e proporcionando uma experiência literária distintamente cética. Ramon adota uma postura crítica em relação às crenças e às instituições religiosas que permeiam a narrativa. Esse ceticismo é evidente nas descrições e comentários sobre os personagens, suas ações e motivações. Essa atitude do narrador implica na caracterização das personagens e no desenvolvimento da diegese. Ao se distanciar das crenças religiosas e espirituais, o narrador fornece uma lente crítica que impacta a maneira como as personagens são percebidas. Aquelas que abraçam crenças espirituais contrastantes com as do narrador tornam-se alvos de sua ironia. A linguagem escolhida pelo narrador reflete vividamente seu ceticismo, sendo carregada de ironia, sarcasmo e uma abordagem franca em relação aos temas espirituais.

A singularidade do narrador é realçada quando contraposta às crenças representadas na obra. Personagens que mantêm visões espirituais divergentes propiciam uma dinâmica intrigante, nutrindo conflitos e diálogos provocativos.

Diversas abordagens religiosas oferecem distintas formas de se relacionar com o sagrado. O narrador, por sua vez, elege o ateísmo, acreditando na ausência de um ser superior, na inexistência de Deus. Percebemos essa posição do narrador Ramon em vários momentos da

narrativa, como na conversa em que Leo pede sua opinião sobre ingressar na igreja. Ramon expressa sua descrença na experiência religiosa, contestando as razões apresentadas por Leo e interpretando a voz misteriosa que este ouve como uma mera interpretação subjetiva, recusando-se a considerar a possibilidade de uma intervenção divina:

‘O que você acha de eu entrar para essa igreja?’
 ‘Acho que você não deve’, eu disse.
 ‘Por quê?’
 ‘Porque é uma fria.’ (Vilela, 2011, p. 63).

[...]
 ‘Porque você quer ir?’, eu perguntei.
 ‘Não é bem que eu queira’, ele respondeu. ‘É que... É como se fosse uma voz, entende?’
 ‘Voz?’
 ‘Uma voz me chamando.’
 ‘Hum.’
 ‘Talvez seja a voz de Deus...’
 ‘Deus não chama ninguém, rapaz; Deus é mudo. Mudo e surdo. Ele não chama ninguém nem ouve ninguém.’ (Vilela, 2011, p. 63).

O emprego de expressões como "uma fria" denuncia a inclinação de Ramon para o uso de ironia e sarcasmo ao abordar questões religiosas. Essa linguagem denota uma atitude irreverente em relação às crenças convencionais, enfatizando a visão cética do narrador. A declaração direta de que "Deus não chama ninguém" e "Deus é mudo. Mudo e surdo", reflete a posição de Ramon de maneira inequívoca. Sua descrença na existência de Deus é apresentada de forma assertiva e enfática, desafiando diretamente a noção de uma divindade que se comunica com os indivíduos. A sugestão de que a voz ouvida por Leo possa ser uma manifestação de Deus é prontamente rejeitada por Ramon. Ele opta por uma interpretação mais racional e naturalista, negando a possibilidade de intervenção divina e questionando a validade das experiências espirituais.

Há um contraste entre as visões de Ramon e Leo em relação ao divino. Ramon, com sua visão descrente, ironiza e menospreza a figura de Deus, retratando-o como um ser incapaz de intervir na vida das pessoas, ou que "Deus está muito velho. As últimas notícias são as de que ele já está fazendo cocô na calça." (Vilela, 2011, p. 64). Por outro lado, a postura de Leo diante do divino é diferente. Ele teme o desconhecido e aconselha Ramon com gravidade: "[...] Não brinque com essas coisas, Ramon." (Vilela, 2011, p. 64). A atitude de Leo revela um respeito pelo mistério e uma abordagem mais reverente em relação ao divino. Essa divergência de

perspectivas não apenas ressalta diferentes visões religiosas, mas também distintas posturas emocionais dos personagens diante do sagrado.

Esta passagem ratifica o posicionamento cético e provocativo do narrador, em se tratando de questões religiosas e espirituais:

‘O príncipe das trevas é mais esperto do que a gente pensa; ninguém pode se considerar a salvo de seu domínio...’
 ‘Mas eu não estou me considerando a salvo’, eu disse; ‘ao contrário: eu estou confessando que eu já estou possuído pelo demo.’
 ‘A gente precisa acreditar em alguma coisa, Ramon; você não acredita em nada...’
 ‘Acredito’, eu disse; ‘acredito, sim. Quem disse que não acredito?’
 ‘Então me diga: em que você acredita?’
 ‘Eu acredito na mula sem cabeça.’
 ‘[...] eu acredito que a humanidade só vai realmente progredir o dia em que o último deus for enforcado na tripa do último homem que nele crê.’
 ‘[...] mesmo que esse dia chegasse, a humanidade não progrediria nada; talvez até piorasse.’
 ‘Ele me olhou por uns segundos, com um olhar vago, como se... como se eu não houvesse dito nada ou que o que eu havia dito não tivesse nenhuma importância. (Vilela, 2011, p. 132-132).’

A resposta de Ramon sobre estar "possuído pelo demo" é uma expressão clara de sua postura incrédula e irreverente. Ele não apenas repudia as noções convencionais de religião, mas também goza com a ideia de possessão demoníaca.

Nessa negação, o antagonista de Deus logra um certo prestígio. A crença de Ramon na "mula sem cabeça" e sua afirmação de que a humanidade só progredirá quando o último deus for enforcado na tripa do último homem são declarações que transcendem o âmbito do ateísmo tradicional. Tais concepções alternativas fomentam profundas reflexões. Ramon alvitra que mesmo com a eliminação de todas as divindades, a humanidade não progredirá e possivelmente até piorará. Isso intensifica o tom sarcástico e a descrença nas instituições religiosas, questionando a capacidade da humanidade de prosperar mediante a eliminação das crenças divinas. A reação de Leo, expressa por meio de um olhar vago, destaca a desconexão entre as perspectivas de Ramon e suas próprias crenças. Essa falta de compreensão mútua pode simbolizar a dificuldade de comunicação entre visões de mundo tão contrastantes.

O narrador subestima a relevância atribuída a eventos ou símbolos religiosos, oferecendo explicações céticas ou racionais para elementos considerados sagrados ou milagrosos por alguns personagens:

‘É isso o que Mister Jones quer: transformar nós todos em guerreiros do bem.’

‘Mas se nós todos nos transformamos em guerreiros do bem, contra quem nós vamos lutar?’

‘Bom’, ele disse, dando uma tossida, ‘se isso acontecer, se, como você disse, nós todos nos transformamos em guerreiros do bem, aí não haverá mais necessidade de luta, né? Aí... Aí será o Reino do Senhor aqui na Terra. Não é isso o que nós queremos?’

‘Você’, eu disse.

‘Venha a nós o vosso reino’: não é isso o que nós pedimos todos os dias em nossas orações?’

‘Vocês. Eu não rezo.’

‘Mas vai rezar...’, ele disse, com um sorriso, um sorriso de pastor, ‘mas vai rezar, eu tenho certeza...’

‘Hum...’

‘O Senhor tudo pode; quem é mais forte que o Senhor?...’

‘O Super-Homem.’ (Vilela, 2011, p. 142).

A proposta de transformar todos em “guerreiros do bem” suscita a reflexão sobre a uniformidade na crença. Ramon questiona a lógica subjacente a essa mudança, expressando uma crítica à imposição de uma única visão religiosa sobre todos. Sua indagação sobre contra quem os “Guerreiros do bem” lutariam, caso todos compartilhassem esse ideal, gera uma crítica à dualidade inerente à concepção tradicional de bem e mal. A resposta de Ramon, indicando que ele não reza e sugerindo que o Super-Homem é mais poderoso que o Senhor, assevera o seu ceticismo religioso. O tom sarcástico, especialmente ao mencionar o “sorriso de pastor”, é ultrajante. Mas, alusão ao trecho da oração do Pai Nosso, “Venha a nós o vosso reino”, ressalta a familiaridade de Ramon com elementos religiosos, apesar de sua incredulidade.

Esses personagens, no que concerne à religiosidade, contrastam. O emprego de intertextos bíblicos sobleva, simultaneamente, tanto aspectos da crença quanto da descrença de ambos.

O texto “*non credo*”, escrito por Ramon, de maneira contundente sanciona seu parecer espiritual. A perspicácia na escolha do título, *non credo* (não creio), estampa o que Ramon não crê:

Não creio em Deus nem que alguém criou o céu e a terra. Não creio que Jesus Cristo é filho de Deus. Não creio no espírito santo. Não creio, pois não sou doido nem idiota que alguém nasceu de mulher virgem e depois de morto ressuscitou. Não creio na Igreja Católica, nem em qualquer outra igreja. Não creio em santo, nem em pecado, nem na ressurreição da carne, nem na vida eterna. Amém. (Vilela, 2011, p. 143).

Ramon nega várias doutrinas e dogmas religiosos, delatando de forma nítida sua descrença em Deus, na criação divina, na virgindade de Maria, na ressurreição de Jesus, e em elementos-chave do cristianismo. Sua justificativa é articulada como a de alguém que não é

"doido nem idiota". Ramon busca desvincular a ideia de que a descrença é a privação de discernimento ou sanidade mental. Ao declarar sua falta de fé na Igreja Católica e em qualquer outra instituição religiosa, ele amplia sua incredulidade para além dos princípios teológicos, estendendo-se à rejeição de estruturas organizacionais. Trata-se de uma aversão a toda e qualquer doutrina. A lista de elementos em que ele não crê, como pecado, ressurreição da carne e vida eterna, aborda diretamente conceitos fundamentais nas religiões abraâmicas. O uso irônico da palavra "Amém" ao final do texto é notável. Tradicionalmente empregada como expressão de concordância ou aceitação em orações, aqui ela é utilizada de maneira contrária, reforçando a recusa de Ramon em aceitar as crenças religiosas. O texto reflete a postura individualista de Ramon em relação à espiritualidade. Ele não apenas rejeita a fé, mas também enfatiza sua independência de pensamento ao proferir que seu ceticismo é resultado de uma escolha consciente.

Por esse viés, é pertinente considerar as reflexões de Eliade (1992, p. 18), que esclarece a não existência profana em estado puro. Independentemente do grau de dessacralização que o mundo possa ter atingido, o homem que opta por uma vida profana não consegue abolir completamente os comportamentos religiosos. Até a existência mais dessacralizada conserva vestígios de uma valoração religiosa do mundo. Talvez, para Ramon, o ato religioso seja justamente a não crença. O ceticismo do narrador instiga o leitor a refletir sobre suas próprias crenças e a considerar diferentes pontos sobre espiritualidade e religião. É capital notar que o ceticismo do narrador não necessariamente invalida ou menospreza as crenças religiosas dos personagens na trama. Todavia, o seu ceticismo promove a dessacralização de elementos religiosos como símbolos, rituais e crenças considerados sagrados, que são subvertidos ou ironizados, desafiando as noções tradicionais de sacralidade. Essa dessacralização contribui para a construção de significados alternativos na narrativa, incitando as normas estabelecidas e proporcionando uma interpretação singular dos elementos religiosos presentes na história.

3.3 O espaço em *Perdição*

O romance de Vilela contempla maiormente o espaço citadino, situando a narrativa na cidade ficcional Flor do Campo. Nesse entorno, são expostos diversos locais, como a residência da família de Leo, a praça, o jornal onde Ramon trabalha, a feira, o hotel, a casa da personagem Luzia Cega, a pensão da dona Nenzinha e a cidade do Rio de Janeiro. Entrementes, contrastando

com esse panorama urbano, o romance também contempla o espaço campesino, representado pelo lago.

Na obra em análise, o espaço não se restringe ao plano físico, é um elemento simbólico que potencializa e molda as concepções religiosas, atuando como um catalisador para o desenvolvimento dessa temática e reforçando a dissidência entre o sagrado e o profano. A maneira como os personagens interagem com o ambiente ao seu redor revela as dimensões religiosas e a complexidade da experiência humana, o que atribui ao espaço um papel basilar no enlace narrativo que acomoda a história no desdobramento das questões existenciais trazidas à baila.

No campo da teoria literária sobre o espaço, é fato que há uma vasta fortuna crítica voltada para o estudo desse mote. No entanto, os pressupostos de Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, que se destacam por sua relevância, podem contribuir para um diálogo mais aprofundado sobre o tipo de espaço presente no romance *Perdição*.

Neste exame, dois ambientes destacam-se como fundamentais: o espaço de Flor do Campo e do Rio de Janeiro. No primeiro, despontam o lago, a praça, o hotel, o Jornal, a feira e a casa da vidente, todos apresentados com as suas peculiaridades, fator determinante, visto que há uma “organicidade” que se harmoniza com os demais elementos. Alguns desses ambientes evocam questões de ordem religiosa, onde os anseios do personagem central são projetados, anunciando, recorrentemente, o estado conturbado em que se encontra.

Os espaços na narrativa em estudo surgem de maneira alternada, uma vez que algumas cenas são delineadas pela compreensão do narrador, enquanto outras, pelas próprias personagens. Por meio da presentificação do espaço, observamos situações de sofrimento, talvez em busca de uma identidade, conforme aponta Lins (1976). Esse intelectual arrazoa que espaço e ambientação são aspectos distintos. Para o leitor reconhecer determinado espaço, é necessário utilizar sua experiência de mundo, permitindo identificar, sem grandes dificuldades, elementos como uma cidade, uma praça, uma igreja ou uma casa. Já em relação à ambientação, o procedimento não se dá do mesmo modo, exigindo do leitor um determinado nível de conhecimento da arte narrativa para identificá-la.

A caracterização do personagem, para Lins (1976), é uma técnica empregada pelo ficcionista para conferir existência ao personagem. O personagem ocupa o plano da história, enquanto a caracterização opera no plano do discurso. O personagem é o objeto em si, a caracterização, a sua execução. Nessa distinção, emerge a noção de espaço e ambientação. “Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*.” (Lins, 1976, p. 77).

Leonardo era um rapaz simples, que vivia da pesca. Leonardo – ou Leo, como quase todos o chamavam – era meu amigo. Quando meninos, muitas vezes fomos, juntos, ao lago que fica a alguns quilômetros da cidade, numa região que, na época, era de acesso difícil e perigoso. Íamos com seu pai, um lenhador, numa velha caminhonete. (Vilela, 2011, p. 9).

O protagonista é um homem comum, cuja profissão é a pesca. Ele cultivava uma amizade estreita com o narrador, que, nessa citação, relembra um episódio da infância. O lago, supracitado, é de grande importância para o personagem principal. A aplicação do conceito de ambientação é propícia ao permitir a observação dessa interligação entre o narrador, o personagem e o ambiente. “A ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens, repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados.” (Lins, 1976, p.79).

Osman Lins categoriza a ambientação em três tipos: a *franca*, caracterizada pela introdução direta do narrador, ainda que possa haver uma leve mediação pela presença de um ou mais personagens; a ambientação *reflexa*, típica das narrativas em terceira pessoa, onde o foco se concentra no personagem, mesmo que ele não esteja diretamente em ação; e a ambientação *dissimulada*, na qual o foco principal recai sobre o personagem em ação, sendo identificado por “[...] um enlace entre o espaço e a ação.” (Lins, 1976, p.83). Podemos afirmar que em Vilela ocorre tanto a ambientação *franca* quanto a *dissimulada*.

Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infindos. [...] o simples emprego de um tempo verbal em vez de outro, a eliminação de um ponto ou uma vírgula, uma casuarina e não uma acácia no quintal, por que em tal instante três pássaros voando e não cinco, cada escolha se opera sobre alternativas inúmeras (a obra literária é uma aposta vencida contra o infinito e o caos), de modo que as explicações, as justificativas, não têm fim por assim dizer, tal o emaranhado de motivos em que se apoiam – ou mergulham. (Lins, 1976, p.96).

Em conformidade com a análise crítica de Lins, abrem-se inúmeras possibilidades de leitura de uma obra literária. Contudo, o eixo central desta análise incide sobre a interação entre o religioso e o profano. É por essa senda que se direciona o olhar para o texto vileliano. Buscamos investigar o ato de escrita sugerido pela voz do narrador, da personagem e pela categoria do espaço, na expectativa de desvelar o cerne da cosmovisão vileliana.

Ao abordar o espaço e a ambientação, Lins discorre sobre funções que acredita desvendar “[...] totalmente a razão de ser de um determinado cenário e dos recursos mediante os quais ele se ergue do texto.” (Lins, 1976, p. 97). Sob essa ótica, ele afirma que “Se há o

espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se, por vezes, ao psicológico como na cena.” (Lins, 1976, p. 99). Os espaços presentes no romance corroboram para evidenciar as ações dos personagens. Quando Mister Jones convida Leo a tornar-se pastor, utilizando o discurso religioso como trunfo de ascensão, ele persuade Leo com um argumento contundente: “[...] há dois mil anos um outro homem – simples também e também pescador como você –, um homem chamado Pedro, foi convidado por um certo Jesus Cristo a pregar a palavra de Deus.” (Vilela, 2011, p. 45). Elucidativamente, o espaço impacta a tomada de decisão de Leo. De acordo com Osman Lins, há

[...] casos em que o espaço *propicia a ação* e os casos em que, mais decisivamente, provoca-a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte da sua vida – vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem. (Lins, 1976, p.100).

Em linhas gerais, segundo o estudioso, o espaço desempenha papéis distintos na narrativa, podendo ser apenas um pano de fundo para a ação, ou um elemento que provoca e direciona os atos. Em certos relatos o espaço atua como um catalisador da ação quando a personagem se vê sujeita a fatores externos. Nesses casos, age como um libertador de energias ocultas, surpreendendo até mesmo a própria personagem.

A trama de *Perdição* desdobra-se em espaços profundamente imbuídos de simbolismos, servindo como palco para a evolução do protagonista. Esses espaços, interligados, desempenham papel fundamental na construção da obra, propagando as múltiplas facetas da jornada do herói.

Nesse bojo, o lago, no enredo em exame, é o primeiro espaço citado, carregado de significado para a vida e as crenças dos habitantes de Flor do Campo. Leo é pescador, mas curiosamente não sabe nadar, o que desperta a atenção de Ramon. Tal incapacidade parece ser fruto das histórias que ambos ouviam na infância sobre monstros que habitavam o lago, narrativas que assombravam a imaginação e eram transmitidas de geração em geração. O temor dessas criaturas, como Moçalinda, Papudo e Cobra-Gigante, não apenas moldou a percepção da comunidade sobre o lago, mas também impregnou a cultura e as tradições da cidade. Esses mitos, personificados pelos monstros, permaneceram vivos na memória coletiva. “Um de seus registros mais antigos, da década de 30 ainda, em forma pictórica, se encontra até hoje na parede interna do principal e mais antigo bar da cidade, o Bar Central. É uma pintura de grandes

proporções, *O Lago Negro*, e foi feita por Jerominho, um pintor nosso, primitivo, de há muito falecido.” (Vilela, 2011, p. 20).

Com o tempo, essas lendas expandem-se além do lago, alcançando outros espaços, como a praça. Esse espaço público exerce papel preponderante na trama, simbolizando as tensões entre modernidade, a tradição e o imaginário coletivo de Flor do Campo. Concebida originalmente como um símbolo de progresso e desenvolvimento urbano, a praça é um palco de profundas mudanças que revelam os conflitos culturais e morais da comunidade.

A instalação da escultura de Jean na praça marca um ponto de inflexão na narrativa. Jean, um artista de São Paulo e amigo da esposa do então prefeito, Venâncio Coelho, decide representar três figuras do folclore da cidade: Moçalinda, a Cobra-Gigante, e o Papudo, unindo-os em uma quimera que mistura esses monstros lendários. O lago, espaço original dessas criaturas e símbolo de mistério e perigo, é vinculado à praça por meio da escultura, trazendo para o centro urbano o que outrora pertencia ao domínio do desconhecido e do oculto.

A escultura, com suas formas sugestivas e alusões ao erotismo, provoca forte resistência da população, que enxerga nos monstros não apenas uma ameaça estética, mas também uma provocação moral. A tentativa de incorporar essas figuras míticas ao espaço público é percebida como uma afronta à moralidade e à ordem estabelecida. Essa oposição culmina no vandalismo da obra, destruída por aqueles que acreditam ser inadmissível a presença de algo tão transgressor em um espaço central como a praça.

A figura do Padre Oscar exerce um papel decisivo no desenrolar desse conflito. Como líder religioso e guardião da moral cristã na cidade, ele condena veementemente a escultura, criticando sobretudo suas conotações eróticas. Para o padre, as “protuberâncias mamárias” da figura são um “convite ao pecado”, e ele vê a obra como uma ameaça à ordem divina e às “leis de Deus e da natureza”. Sua postura ecoa o temor da população de que a escultura seja um emblema de corrupção moral e decadência espiritual.

Não obstante, a postura do Padre Oscar em relação à escultura revela uma camada mais profunda do enredo: a hipocrisia moral e religiosa que permeia a cidade. Embora publicamente se apresente como o defensor da moralidade, ele acaba envolvido em um escândalo: “Padre Oscar, que- ah, sim, coitado, não muito tempo depois disso, foi pego com a boca na botija ou mais precisamente com a boca na protuberância mamária de uma moça num dos cantos escuros da igreja.” (Vilela, 2011, p. 39). Esse episódio desmascara a discrepância entre o discurso repressivo da igreja e os desejos ocultos dos próprios líderes religiosos, revelando que os impulsos que eles tanto condenam não podem ser completamente reprimidos.

Após a destruição da escultura, a praça passa por uma transformação substancial, sendo convertida em um parque infantil. Essa mudança significa a tentativa da cidade de “purificar” o espaço, afastando-o de qualquer vestígio de transgressão ou erotismo. O parque infantil representa uma forma de controle, uma estratégia para substituir o caos e o desconhecido, representados pelos monstros, por algo seguro e moralmente aceitável. Contudo, essa reformulação não apaga a memória conflituosa que a praça carrega. Torna-se um espaço de lembrança do fracasso da cidade em lidar com o novo e o diferente, marcando a tensão contínua entre a modernidade, representada por Jean, e os valores tradicionais, defendidos por figuras como Padre Oscar.

Cogitando sobre o lago, inicialmente, é um símbolo de harmonia e juventude, marcando os primeiros anos da amizade entre o narrador e Leo, e estabelecendo uma conexão com a natureza. Esse local, associado à alegria e tranquilidade, exerce um papel relevante na sobrevivência do protagonista. A amplitude e abertura do ambiente traduzem liberdade e possibilidades. Todavia, a reconfiguração do lago, marcada pela escassez de peixes, espelha não apenas conversão no ambiente, mas também na evolução de Leo: “‘Os peixes já estão acabando’. ‘Não é mais como antes’, ele disse; ‘não é mais como nosso tempo de menino. Você lembra como era?’ ‘Claro’, eu disse. ‘Eu venho notando isso, de ano para ano. Os peixes estão só diminuindo. Se continuar assim...’” (Vilela, 2011. p. 64). Conforme a definição de espaço propiciador segundo Lins (1976), a rarefação de peixes contribui para que o espaço propicie o aceite de Leo ao pastorado. Essa transição desencadeia a perda da pureza e da simplicidade que definiam a juventude de Leo, prenunciando uma reviravolta na narrativa.

Considerando essa ótica, o lago, desempenhando um papel capital na tessitura narrativa, como uma espécie de portal, é o espaço que abre e fecha a trama.

Ao ponderarmos sobre o espaço, constatamos que, consoante Mircea Eliade (1992, p. 17), existem espaços sagrados e não sagrados. O espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso, sendo uma orientação fundamental que se instaura a partir de um ponto fixo. Está nisto a preocupação do Centro do Mundo: “Para viver no mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano.” (Eliade, 1992, p. 17). A reflexão de Eliade sobre o espaço sagrado sugere que o lago frequentado pelo pescador Leo pode ser considerado um espaço sagrado dentro da narrativa, onde o personagem se encontra em contato com a natureza e em harmonia consigo mesmo.

Quanto às singularidades dos espaços nos engenhos narrativos, Lins aborda o espaço caracterizador, definido da seguinte forma: “[...] é em geral restrito – um quarto, uma casa –, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da

personagem.” (Lins, 1976, p. 98). Frequentemente, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever as atitudes do personagem, uma vez que essas ações já foram indicadas pelo ambiente que ele ocupa. O Hotel Rex, por exemplo, é um espaço caracterizador notável, pois apresenta o personagem Mister Jones em um contexto de glamour ao se encontrar no mais renomado hotel da cidade. É nesse quadro que Mister Jones introduz sua religião a Leo e o convida a assumir o pastorado. Vale ressaltar que o hotel ao mesmo tempo em que assinala o poder de Mister Jones, também exerce uma influência sedutora sobre o protagonista.

Outro espaço que também desempenha o papel caracterizador é a casa dos pais de Leo, descortinando aspectos importantes sobre o personagem e sua condição social. A narrativa expõe a casa de forma detalhada: “[...] ficava numa vila. Jardim na frente, quintal no fundo, era uma casinha simpática.” (Vilela, 2011, p. 12). Essa descrição evoca uma ambientação acolhedora e familiar, ao mesmo tempo em que sobreleva a simplicidade e a humildade da residência. Esses elementos contribuem para a caracterização de Leo, exibindo não apenas suas condições materiais, mas também fornecendo pistas sobre sua origem e estilo de vida. Como se infere, o espaço da casa age como um reflexo da situação socioeconômica de Leo, afetando sua interação com o mundo ao seu redor.

À semelhança de como o Hotel Rex expõe aspectos de Mister Jones, a residência dos pais de Leo é um espaço caracterizador, antecipando e moldando as atitudes e comportamentos do personagem. Essa caracterização enfatiza sua identidade e sua posição social.

Nessa conjuntura, a célula do Jornal também desponta como um elemento central na narrativa, funcionando tanto como uma fonte de informação quanto como reflexo das mudanças nas vidas dos personagens e na própria cidade de Flor do Campo. O Jornal é um dos locais que Leo frequenta com assiduidade, em busca de conselhos de seu amigo Ramon: “[...] o que você acha em eu entrar para igreja?” (Vilela, 2011, p. 63). Esse questionamento recebe uma resposta negativa de Ramon, o que atesta a intrincada teia das relações humanas e posiciona o Jornal como um espaço onde diferentes perspectivas são discutidas. Ali, diversas visões sobre os acontecimentos na vida de Leo são reveladas. A transição de “Pescador Leonardo” para “Pastor Pedro” sobressai no ambiente do Jornal, onde as visitas constantes ao amigo jornalista mantêm o leitor informado sobre sua nova rotina no ofício.

Em *Perdição*, a maioria dos capítulos inicia-se com a delimitação temporal, seguida pela contextualização espacial. Eis um exemplo nesta citação: “No mês de dezembro Leo reaparece no Jornal, agora como Pastor Pedro, ‘O pescador Leonardo’ não existe mais.” (Vilela, 2011, p. 129). As demarcações temporais e espaciais são primordiais para a compreensão da

metamorfose do personagem, a ponto de Ramon já não o reconhecer. Essa evolução do ser fictício desdobra-se progressivamente nesse horizonte narrativo.

O Jornal é como um elo entre diferentes momentos da narrativa, conectando passado, presente e futuro da cidade e de seus personagens, gerando uma sensação de continuidade. Ari, por exemplo, utiliza o jornal para divulgar a instalação de uma filial da rede Disk Peixe. Após uma exposição extensa sobre os benefícios do consumo de peixe, Ari finalmente esclarece o motivo da sua visita ao jornal: “Imagine, senhor Ramon, imagine: eu ia esquecendo o principal. É que dia 13 de setembro, uma segunda-feira, uma filial da Disk-Peixe abre suas portas nesta amável e acolhedora cidade [...]” (Vilela, 2011, p. 92). A modernidade chega a Flor do Campo como indicado por Amaral (2018, p. 262): “Se a história da construção da Praça da Quimera fala sobre o passado da cidade, a visita de Ari, do Disk-Peixes, trata do futuro da cidade e sinaliza o fim da profissão de Leo.”

O espaço das previsões na vida de Leo sobrevém como um componente intrigante na diegese, adicionando profusão à jornada do protagonista. A vidente, Luzia Cega, reside em uma ruazinha atrás do cemitério, lugar bucólico. O ar místico e apartado contribui para o enigma que permeia as predições de Luzia Cega. Apesar de cega, ela é dotada de uma visão peculiar que transcende os limites da percepção convencional. Suas premonições provocam dúvidas profundas na mente de Leo.

Embora tanto Ramon quanto Leo inicialmente rejeitem a crença em videntes, Leo acaba recorrendo às previsões de Luzia Cega ao considerar o convite ao pastorado. Em conformidade com as previsões da vidente, o futuro de Leo como pastor seria uma catástrofe. Apesar disso, ele mantém seu ceticismo, não acreditando plenamente nas previsões de Luzia Cega. Entretanto, ao considerar a decisão, deixa transparecer uma fissura em suas convicções, manifestando a vulnerabilidade que pode existir até mesmo nas mentes mais céticas. Algum tempo depois, ao retornar a Flor do Campo, Leo informa a Luzia Cega sobre sua felicidade no Rio de Janeiro, ignorando o conselho dela de desistir do cargo de pastor. Reforça dizendo que nunca esteve tão bem na vida: “[...] o Senhor Jesus, que é o melhor escudo, a melhor proteção contra os males desta vida. Por que eu voltaria para aqui? Ela ficou algum tempo em silêncio e então disse: ‘Depois não diga que eu não avisei.’ Já viu? Mulher atrevida... É cega, mas é atrevida, sô...” (Vilela, 2011, p. 154). Leo é soberbo ao afirmar a Ramon que nasceu para vencer, subestimando o conselho da vidente.

Avançamos agora para outro espaço emblemático na ossatura narrativa: a feira. É válido sublinhar que a feira, enquanto cenário de trocas, permite uma analogia simbólica entre a venda de peixes e a pregação religiosa do protagonista. Inicialmente, Leo vendia peixes ao lado de

Mosquito, que comercializava pimenta. Ambos operavam em um contexto material, oferecendo produtos que satisfaziam as necessidades físicas das pessoas: o peixe como alimento e a pimenta como tempero. Na feira, Leo estava imerso nos intercâmbios econômicos, onde os produtos eram negociados com base em seu valor e utilidade imediata. Como pescador, Leo desempenhava uma função clara e prática: ele vendia peixes, algo tangível, necessário e de valor imediato. Nesse diapasão, a feira representava a vida cotidiana, onde o trabalho é recompensado de forma direta e as interações giram em torno das necessidades diárias das pessoas. Leo ocupava uma posição definida na economia comunitária, e seu papel social era amplamente reconhecido. Entretanto, ao regressar à feira como pastor, o espaço adquire uma nova dimensão de significado, de uma mera área de trocas materiais, para um palco onde ele busca disseminar sua fé e promover uma ideia: a promessa de salvação e milagres, algo intangível, ao contrário dos peixes, que não pode ser entregue de forma concreta.

A feira converte-se em um espaço de dualidade e escrutínio. Ao vender sua religião, Leo transita da lógica das trocas concretas e palpáveis para um campo de promessas espirituais, cujo produto oferecido – cura, milagres e salvação – não é garantido, como demonstrado pelo fracasso em curar sua filha, tema que será explorado no subcapítulo “Dessacralização: a comercialização da fé em *Perdição*”. Esse fracasso delata a fragilidade do novo papel de Leo e a transfiguração do espaço da feira, anteriormente associado a transações seguras, em um ambiente de incertezas. Enquanto anteriormente as pessoas saíam da feira com peixe em mãos, agora é possível que saíam com expectativas frustradas.

O outro espaço urbano em *Perdição* é o Rio de Janeiro. Leo, acompanhado de sua esposa e filha, muda-se para esse grande centro, uma oposição à simplicidade e à espiritualidade dos ambientes anteriores, como a cidade interiorana. Essa variação geográfica denota uma reorientação na trajetória de Leo. O Rio de Janeiro é descrito como “[...] uma cidade cheia de tentações e de perigos...”, onde, de acordo com Mosquito, foi “[...] atender ao chamado de Deus [...]” (Vilela, 2011, p. 113). O Rio de Janeiro configura-se, portanto, como o espaço do profano, da perdição. É nessa cidade que Leo confronta uma série de problemas e vivencia a decadência, o que ilustra a disparidade entre suas expectativas e a realidade do Rio de Janeiro.

Após a queda do estilo de vida de requinte que desfrutava no Rio de Janeiro, Leo regressa a Flor do Campo, onde se depara com dificuldades financeiras. A pensão de Dona Nenzinha desempenha um papel crucial na subsistência do nosso herói. O acolhimento na pensão está intimamente vinculado à afetuosa relação entre Leo e Dona Nenzinha. Essa conexão, que remonta ao tempo em que Leo selecionava os melhores peixes para ela, é a manifestação de uma troca de cuidados e apreço mútuo.

O contraste entre a vida precedente de Leo no Rio de Janeiro e sua estadia em Flor do Campo é acentuado pela descrição do quarto em que se hospeda, absorto em melancolia. O espaço físico, com janelas cerradas, tomado pela escuridão, traduz o estado de espírito do protagonista. A tristeza e a apreensão sentidas desencadeiam tormentos psicológicos. Na pensão, Leo permanece recluso em seu quarto, saindo apenas à noite. Esse comportamento, um enclausuramento voluntário, denota que o quarto se estabelece como um refúgio e, simultaneamente, como um espaço de confronto com suas inquietações. Desestabilizado emocionalmente, Leo acredita avistar uma multidão de aleijados à espreita fora da pensão, alucinações ou delírios que intensificam a impressão de que ele se encontra em um ambiente perturbador e ameaçador. Em síntese, a pensão é retratada como um refúgio, mas também como o cenário onde Leo se defronta com os seus medos e angústias. Essa descrição contribui para a construção da atmosfera emocional e psicológica do protagonista.

Nesse ínterim, o comportamento alterado de Leo impacta negativamente os negócios de Dona Nenzinha, afastando os hóspedes e prejudicando a reputação do estabelecimento. Diante dessa circunstância, a proprietária da pensão decide buscar auxílio com Joãozico, irmão de Leo, que prontamente toma a iniciativa de contatar o diretor do sanatório para solucionar o problema. Assim, Leo é internado no sanatório sem o seu consentimento, sendo levado durante a noite, apesar de seus protestos e tentativas de fuga.

A internação de Leo, no início do mês de junho, marca uma transição substancial em sua vida. Enquanto na pensão ele se isolava voluntariamente em seu quarto, no sanatório esse isolamento adquire uma dimensão institucional, com restrições impostas pela clínica. Essa transição de espaço introduz novos desafios na jornada de Leo, conferindo dinamismo à narrativa. A passagem da relativa segurança da pensão para o recinto desconhecido e potencialmente ameaçador do sanatório acentua a tensão da história. A visita de seus dois melhores amigos ocorre alguns dias após a internação de Leo: “Então, passados os dez dias, eu, numa tarde de sábado, fria e de céu nublado, no horário permitido às visitas, fui visitá-lo, acompanhado de Mosquito, que também queria vê-lo e havia combinado comigo de ir junto.” (Vilela, 2011, p. 347).

O ambiente suscita a preocupação de Ramon e Mosquito, que expressam solidariedade e apoio a Leo, ao mesmo tempo em que buscam entender as razões por trás de sua internação. Durante o trajeto até o sanatório, os personagens envolvem-se em reflexões sobre a saúde mental, estigma social e relações familiares. A revelação de que Leo teria sido internado espontaneamente é recebida com incredulidade, como exposto: “A primeira informação que tive foi a de que ele se internara por conta própria espontaneamente. Não acreditei. Leo? [...]”

que detestava todo tipo de gaiola?” (Vilela, 2011, p. 346). A conversa entre Ramon e Mosquito também anuncia o medo e a desconfiança em relação ao sanatório, transparecendo a complexidade emocional e as dúvidas que circundam a situação de Leo.

A imaginação fértil de Mosquito, como de praxe, manifesta-se durante a caminhada silenciosa, com Mosquito mais taciturno do que o habitual. “Caminhamos algum tempo calados, Mosquito mais que de costume. [...] ‘Ramon, será que eles não pegam a gente?’ ‘Pegar?’, eu perguntei. ‘Pegar como?’ Ele fez, com os dedos das mãos, uma gradinha. ‘Prender?’, eu perguntei. [...] Eu ri; estava ali o motivo de tanto silêncio...” (Vilela, 2011, p. 347). Mosquito expressa a noção de que o sanatório é frequentemente associado à internação de pessoas rotuladas de maneira negativa, como “pinguços”, “viados”, “crioulos” e “drogados”. Essa declaração relaciona a instituição a estereótipos negativos e preconceitos direcionados a grupos marginalizados. Ele realça a presença de enfermeiros robustos que se concentram em quatro categorias específicas: “‘São três os tipos que eles gostam de pegar: pinguço, viado e crioulo’. ‘Ah, e drogado; drogado também, o caso do Leo. Quatro tipos.’” (Vilela, 2011, p. 348). A interpretação de Mosquito delinea um espaço percebido como extremamente hostil e carregado de preconceitos.

‘Estou indo lá porque é o Leo, o nosso amigo; eu não podia deixar de ir. Também por você estar indo junto, eles têm medo de jornalista. Pode contar o que viu lá e fica ruim para eles.’

‘Um senhor, magrinho, de cabelos brancos, com camiseta, calção e tênis, veio correndo em sentido contrário ao nosso e por nós passou, lépido e fagueiro.’ Conhece? Mosquito perguntou, ‘Não’, eu respondi. ‘Ouvii falar da máquina de dar choque que eles têm lá?’ (Vilela, 2011, p. 349).

[...]

‘Diz que eles amarram o cara numa mesa de ferro – amarram com umas pulseiras de couro cru – aí dão o choque, até o cara desmaiar de dor. Diz que a hora que eles tiram o cara da mesa está uma nojeira de bosta e mijo.’ (Vilela, 2011, p. 350).

‘Ah, Mosquito’ ..., eu disse.

‘É, rapaz; é, uai. É assim. Senão, eu não estava te contando. Eu sei, já me contaram; é gente que esteve lá. Diz que o choque é feito na cadeira elétrica.’ ‘Ninguém foge de lá. Eu ouvi contar – lá em cima, no alto da Serrinha, escondida nas árvores, tem uma câmara que filma tudo embaixo, no sanatório. Aí, se o cara tenta fugir, a câmara mostra, e eles pegam o cara na hora.’ (Vilela, 2011, p. 351).

A tensão em torno do sanatório aumenta diante da perspectiva de que as pessoas podem ser encarceradas, tratadas de forma desumana e submetidas a eletrochoques. A imagem do sanatório como uma instituição de vigilância constante, onde os indivíduos se sentem

impossibilitados de escapar, funda uma aura de insegurança e opressão. Embora situado fora da cidade, sua proximidade, a ponto de ser acessível a pé, denuncia que não está tão distante da sociedade quanto se poderia pensar inicialmente: “Ele ficava ao pé da serra, a única que tínhamos – a Serrinha, como era conhecida na região. E, assim, a pé, fomos, Mosquito e eu.” (Vilela, 2011, p. 347). Essa descrição corrobora a visão do sanatório como um espaço marginalizado e isolado, contribuindo para o estigma associado aos pacientes internados. O local, retratado como decadente, situado ao pé da serra, evoca reflexões sobre abusos de poder, crueldade e violação dos direitos humanos.

Ao chegarem à instituição, Ramon e Mosquito deparam-se com um edifício de tonalidade esverdeada desbotada, remontando à década de 40. “Tinha sido reformado algumas vezes, e suas instalações ampliadas. Haviam também colocado, mais recentemente, uma cerca de tela, que rodeava o terreno em toda sua extensão, havendo entre ela e o prédio uma grama rala e umas poucas árvores, de pequeno porte.” (Vilela, 2011, p. 357). Com o portão aberto, eles seguem pela alameda em direção ao prédio. Mosquito, preocupado, receia ser perseguido pelos enfermeiros:

Mosquito olhou para trás.
 ‘O que foi?’, eu perguntei.
 ‘A gente nunca sabe, né? Eu estou olhando a distância que eu vou ter de correr se algum dos enfermeiros quiser me pegar.’
 Eu dei uma risada.
 ‘Você está rindo, mas a coisa é séria. Você não é crioulo, né?’
 ‘Não. Nem pinguço, nem viado. Nem drogado.’ (Vilela, 2011, p. 358).

Mosquito interpela Ramon sobre sua ascendência étnica, se ele é “crioulo”, preconizando uma possível preocupação étnica ou racial em relação à própria identidade de Mosquito. A resposta de Ramon, negando ser “crioulo”, “pinguço”, “viado” ou “drogado”, enuncia sua recusa em se submeter aos estereótipos associados a essas categorias.

Ao adentrarem o sanatório, Ramon e Mosquito encontram-se com uma secretária no saguão, que os orienta para uma próxima porta: “No saguão, me informei com uma secretária e ela nos indicou uma porta, ao lado da qual estava uma enfermeira, de branco, bonitinha e gentil, a quem nos identificamos. Ela pediu que esperássemos um pouco ali e se afastou. Voltou logo, deu um sorriso e abriu para nós a porta.” (Vilela, 2011, p. 358). Esse procedimento de identificação, protocolo padrão para visitantes, veicula a organização e formalidade da instituição. O sorriso da enfermeira ao abrir a porta é uma abordagem amigável e acolhedora.

Dentro do sanatório, Ramon e Mosquito procuram por Leo e o avistam vindo pelo corredor. Cumprimentam-se e compartilham risadas descontraídas sobre o uniforme azul que ele veste.

‘Tudo azul’, eu brinquei, por causa do uniforme.
Ele deu um ligeiro sorriso.
‘É melhor este uniforme do que aquele outro, de listas...’, disse.
Nós três rimos. (Vilela, 2011, p. 358).

Sentaram-se “[...] num banco de madeira, no pátio: Leo no meio, eu à direita dele e Mosquito à esquerda.” (Vilela, 2011, p. 359). Essa disposição, com Leo no centro, Ramon à sua direita e Mosquito à sua esquerda, remete de maneira sutil à clássica cena da Última Ceia, onde Jesus Cristo se encontra no centro, cercado por seus discípulos. Tal arranjo enfatiza a centralidade de Leo na narrativa e a sua importância para ambos os amigos. Em seguida, eles tentam iniciar uma conversa sobre o tratamento de Leo:

‘E o tratamento, está sendo bom?’, perguntei, tentando iniciar uma conversa.
Ele sacudiu a cabeça, sorrindo novamente. Depois olhou para o chão.
‘Você sabe quando sai?’, perguntei.
‘Mais quinze dias’, Leo respondeu; ‘mais duas semanas. Depende...’
‘Depende?...’
‘Do médico.’
‘É o Doutor Ângelo?’, Mosquito perguntou.
‘É.’
‘Ele é bom?’, perguntei, e olhei de esguelha para Mosquito.
‘É, ele é bom’, Leo respondeu. ‘É bom médico.’
‘E choque?’, perguntou Mosquito.
‘Que?’, Leo perguntou.
‘Você toma muito remédio?’, perguntei.
‘De manhã, de tarde e de noite.’ (Vilela, 2011, p. 359).

Ao inquirir sobre o destino de Leo após sua saída, o protagonista responde que irá para a casa da avó, evitando discutir quaisquer questões referentes à pensão. Mosquito então levanta uma pergunta sobre os enfermeiros, referindo-se especificamente aos “parrudos”, o que provoca uma certa confusão entre os amigos:

“Você vai para onde, quando sair?”, eu perguntei.
‘Minha avó’, ele respondeu, sem maiores explicações.
‘E a pensão?’, perguntei ainda, tentando descobrir alguma coisa.
Ele fez um não com a cabeça, mas nada disse.
‘E os enfermeiros?’, perguntou Mosquito.
Leo procurou ao redor, [...] e apontou para um rapaz de branco [...]
‘Aquele magrinho?’, estranhou Mosquito. ‘Ele é enfermeiro?’
‘Ele tem jeito de gay’, disse Mosquito.
‘Ele é’, disse Leo.

‘[...] disse Mosquito, confuso’. ‘E os outros?’
 ‘Outros?...’, perguntou Leo.
 ‘Os outros enfermeiros: os parrudos.’
 ‘Parrudos?...’
 Leo olhou para mim – agora era ele que não estava entendendo nada... (Vilela, 2011, p. 361).
 ‘Imaginações mosquitianas’, eu disse.
 ‘Não tem algum enfermeiro parrudo aqui?’, insistiu Mosquito.
 ‘O mais forte é Ribeiro’, disse Leo; mas hoje ele não veio, acho que é folga dele.’
 ‘Ainda bem’, disse Mosquito.
 Leo deu um ligeiro sorriso, sem entender e sem perguntar.
 ‘Mas no geral, então, você está se sentindo bem?’ eu perguntei.
 ‘Estou.’
 ‘Foi você que quis vir?’, eu perguntei, numa nova tentativa de saber o que havia acontecido.
 Ele olhou para mim com ar de quem não entendera a pergunta.
 ‘Foi você que se internou, espontaneamente?’, perguntei, de modo mais direto.
 ‘Eu não me lembro bem, Ramon; esses remédios... A gente fica...’
 Ele se calou. Notei que estava meio cansado e desinteressado da conversa.
 Olhei para o relógio, e depois para Mosquito.
 ‘Vamos, Mosquito? É hora.’ (Vilela, 2011, p. 362).

Mosquito, inicialmente, constrói uma imagem negativa do sanatório, baseada em estereótipos e preconceitos sobre instituições de tratamento psiquiátrico. Contudo, ele verifica uma divergência ao perceber que a clínica não é tão hostil quanto imaginava. Há, por conseguinte, uma discrepância entre as expectativas de Mosquito e a realidade do sanatório. A reação de Mosquito, ao constatar que o sanatório não corresponde às suas ideias antecipadas, é uma possível desconstrução dos estigmas associados à saúde mental e às instituições psiquiátricas. Essa dissemelhança entre a realidade e as expectativas incipientes desafia os estereótipos e promove uma reflexão sobre a diversidade de experiências dentro desses ambientes.

Levantei-me. Mosquito também. E então Leo.
 ‘Obrigada pela visita’, ele disse, olhando para nós.
 ‘Algum recado’, perguntei, oferecendo meus préstimos.
 ‘Ele disse que não; nenhum recado.’
 Mosquito e eu deixamos o sanatório e ganhamos o caminho de volta para a cidade.
 Andamos algum tempo em silêncio.
 ‘Não gostei’, disse então Mosquito.
 ‘Não gostou do quê?’, perguntei. ‘Você viu que é tudo bem diferente do que você pensava, não é?’
 ‘Não, rapaz, não é isso; eu nem estava pensando nisso.’
 ‘O que é então?’
 ‘Ele explicou. ‘Eu não gostei do jeito que Leo está.’
 ‘Mas ele disse que está bem’, eu lembrei. ‘Ele disse mais de uma vez.’
 ‘Disse; mas não está.’

[...] ‘Aquele não é o Leo... O Leo não é assim...’ (Vilela, 2011, p. 363).

A observação de Mosquito de que Leo não é o mesmo, apesar de estar em tratamento, adiciona uma camada de mistério à alteração no comportamento do protagonista. Inferem que o sanatório pode não ter produzido os resultados esperados ou que há nuances não compreendidas na condição de Leo.

A experiência de Mosquito salienta a relevância de questionar preconceitos e estereótipos relacionados à saúde mental, proporcionando uma reflexão que conduz à reavaliação de crenças pessoais e ao reconhecimento da diversidade de experiências em ambientes de tratamento psiquiátrico. Sua reação oferece não apenas *insights* sobre suas próprias atitudes, mas também concorre para o desenvolvimento do personagem Leo. A impressão de que Leo não é o mesmo pode indicar uma alteração mais profunda que ultrapassa as aparências externas, um aspecto que Ramon, “o amigo” não percebe.

‘Então você acha que o Leo vai ficar bom? [...]’
 ‘Eu acho que sim’, eu disse.
 ‘Leo é um dos poucos amigos de verdade que eu tenho’, ele disse. ‘A gente sempre foi amigo.’
 ‘Eu também’, eu disse. ‘Desde menino.’
 ‘A gente como dizem, é amigo até debaixo d’água.’
 Eu balancei a cabeça.
 ‘Eu acho que eu nunca mais vou ter um amigo como o Leo...’
 Parou um pouco e disse:
 ‘Diabo! Até parece que a gente está falando de alguém que já morreu!’ (Vilela, 2011, p. 364).
 ‘É mesmo’, eu disse, e nós rimos.
 ‘Vida longa para o Leo!’, ele disse, apontando o dedo para o alto. (Vilela, 2011, p. 365).

As declarações de ambos os personagens destacam a duradoura e profunda amizade que mantêm com Leo. A referência a serem “amigos até debaixo d’água”, prenuncia uma amizade sólida e inabalável, resistente a desafios e adversidades. Mosquito delata uma preocupação adicional ao afirmar que nunca mais terá um amigo como Leo. Essa declaração é uma prolepse de eventos futuros relacionados a Leo.

Considerando a vida confortável que Leo desfrutava como pastor no Rio de Janeiro, o sanatório denota uma queda abrupta dessa estabilidade. A modificação espacial salienta uma adversidade em sua vida, agravada pelo distanciamento de sua filha.

À medida que o personagem Leo se modifica, o espaço do lago também se altera. A abertura de uma nova estrada facilitou o acesso ao lago, resultando em um aumento no número

de frequentadores, que agora incluem pescadores, nadadores e até mesmo aqueles que utilizam lanchas a motor, como o *Jet ski*. Essa alteração no acesso ressignifica a aura do ambiente. “Não é mais como antes”, ele disse; “não é mais como no nosso tempo de menino. Você lembra como era?” (Vilela, 2011, p. 65). A natureza intocável do lago não existe mais, restando apenas a nostalgia em relação ao passado, quando o lago era tranquilo. Esse contraste entre o passado e o presente reflete uma ponderação sobre as transformações sociais e culturais que impactaram o local ao longo dos anos. Há uma crítica à mercantilização do espaço, evidenciada pela presença de uma turma de garotos ricos praticando *Jet ski*. A chegada de atividades de lazer mais modernas afeta negativamente a tranquilidade do lago e seu equilíbrio ambiental.

Leo concebe o lago sob uma perspectiva distinta. O que outrora parecia grande e vultoso para ele, agora é pequeno e irrelevante. Ao ser perguntado se sente saudades do lago, Leo responde: “Não, não, não é saudade. Eu estava aqui pensando: pobre laguinho... Eu achava que ele era grande, que aquilo era um mundão de água... Coitado... Ele agora ficou tão pequeno, tão insignificante...” (Vilela, 2011, p. 165). A mudança de ambiente exerce influência no julgamento do personagem em relação ao espaço. “Lá no Rio, Ramon, lá eu abro a janela e tenho à frente todo o oceano... Já pensou?” (Vilela, 2011, p. 165). Com a realidade da vida no Rio de Janeiro, ele contempla a vastidão do oceano diante de si. Essa variação espacial está em consonância com as aspirações atuais do personagem, que busca horizontes mais amplos e desafios que atravessam o ambiente mais restrito do lago.

Perdição outorga múltiplos momentos de caráter premonitório em sua diegese, a saber, a proximidade entre a casa da vidente e o cemitério estabelece uma conexão direta com o sobrenatural. O cemitério, como território liminar entre vida e morte, amplifica a sensação de que o enredo caminha imperativamente para um desfecho trágico, enquanto a figura da vidente ratifica esse aspecto premonitório. A apatia de Léo e a escassez de peixes, que sinaliza a ausência de vida, também carregam esse sentido antecipatório. O desejo de Leo, expresso na frase: “[...] o dia em que eu morrer, eu quero que vocês me joguem lá no meio [do lago], para eu servir de comida aos peixes.” (Vilela, 2011, p. 12), traduz o lago não apenas simbolicamente, mas como um local almejado por ele para seu descanso final. Em outra passagem, Ramon surpreende ao perguntar: “Quanto tempo será que uma pessoa leva para morrer afogada?” (Vilela, 2011, p. 18). Essa inesperada indagação sobre o afogamento prefigura um evento trágico, considerando que Leo não sabia nadar. O vento, por sua vez, opera como metáfora e presságio, anunciando a chegada de algo inevitável, um prenúncio:

Mas de repente ele ficou sério e em silêncio.

‘O que foi?’, eu perguntei.
 ‘Você viu?’
 ‘Viu o que?’
 ‘O vento que deu agora?’
 ‘Vento?’
 ‘É o vento da morte.’
 ‘Vento da morte?...’, eu disse, rindo.
 ‘Não ria’, ele disse, ‘é coisa séria.’
 ‘Bom, mas... Quem vai morrer? Você? Eu? Preciso saber...’
 ‘O vento veio lá do lago’, ele continuou, como que falando para si mesmo.
 ‘Do lago?’, eu perguntei. ‘Nessa distância?’
 ‘Eu conheço’, ele respondeu, ‘eu conheço o vento do lago.’
 Bati no ombro dele: ‘Você está impressionado demais com essas coisas, Leo...’
 ‘Acho que eu estou mesmo...’, ele disse, rindo meio sem-graça.
 ‘Relaxe, rapaz...’
 ‘Você tem razão... Eu preciso mesmo relaxar...’
 ‘Olhou então para o alto, vasculhando o céu – aquele céu embaçado e cinzento de agosto.’ (Vilela, 2011, p. 70-71).

Essa passagem ilustra a inquietação de Leo em relação ao vento, que ele, supersticioso, denomina “vento da morte”, atribuindo à natureza presságios de eventos futuros, como a morte. Em contraponto, o narrador, cético, adota uma postura mais tranquila e realista, oferecendo a Leo um alívio momentâneo. Essa dualidade estampa que cada indivíduo interpreta o mundo com base em suas crenças, experiências e personalidade, resultando em percepções distintas diante do desconhecido. Além do vento, o céu turvo cinzento de agosto exhibe o estado de espírito de Leo, reforçando a atmosfera sombria. A menção ao mês de agosto é recorrente na diegese de *Perdição*. Quando os pastores, perdidos, pedem informações a Leo, é uma sexta-feira de agosto, ao final da tarde, evento que marca o início de tudo. Outro momento marcante é quando Gislaine indaga se algo que começou em uma sexta-feira de agosto poderia, de fato, prosperar.

Tradicionalmente, agosto é considerado um mês de azar em culturas como a portuguesa e a brasileira, conhecido popularmente como o “mês do desgosto”. Esse estigma está enraizado em lendas e ditados populares que associam o período a tragédias e infortúnios. A sexta-feira, em particular, incorpora um forte sinal de mau presságio, maiormente quando coincide com o dia 13, intensificando o sentido de fatalidade. Além disso, em algumas regiões, agosto marca o fim do verão e a aproximação do outono, estações associadas à decadência e à preparação para o inverno. Essa transição sazonal pode ser vista como uma metáfora para o declínio emocional e psicológico do protagonista.

O fato de o caminho de perdição de Leo ter início em uma sexta-feira de agosto fortalece a ideia de que seu destino está marcado pelo azar e pela fatalidade. Da mesma forma, o

questionamento de Gislaïne incorpora a visão fatalista popular, sugerindo que eventos iniciados nesse período estão fadados ao fracasso.

A escolha de Vilela por esse período específico sinaliza que Leo está destinado a uma tragédia inevitável. O clima, com o céu descrito como embaçado e cinzento, potencializa a impressão de declínio, tanto do estado emocional do personagem quanto da ausência de vitalidade que antecipa sua morte iminente.

O desfecho das prolepses ocorre com o desaparecimento de Leo no lago, no dia de São Pedro, concretizando as premonições sugeridas ao longo do romance:

[...] ele foi entrando na água, andando de pé e sempre olhando lá para a frente, como se ele estivesse vendo alguma coisa. Mas o quê? O que ele podia estar vendo, se não havia nada lá na frente? E aí, de repente, ele sumiu. Ele sumiu de uma vez na água, na água. Sumiu. [...] O dia, 29 de junho, dia de São Pedro. Intencional? Mera coincidência? Jamais saberíamos. (Vilela, 2011, p. 372).

O desenlace trágico, ocorrido no dia de São Pedro, 29 de junho, é carregado de simbolismo. São Pedro, guardião das chaves do céu, confere à escolha dessa data um elemento religioso e mítico. A ambientação dentro de uma esfera religiosa acentua a atmosfera premonitória, conectando o destino de Leo a forças que ultrapassam seu controle. O lago, por sua vez, assume um papel central na tragédia. O desaparecimento de Leo e a posterior descoberta de seu corpo configuram um evento dramático e perturbador, que funciona como metáfora para sua iminente perdição, sinalizando o epílogo funesto de suas ações e escolhas ao longo da narrativa. O fato de o romance iniciar com a referência ao lago onde Leo pescava e terminar com o seu desaparecimento nas mesmas águas cria um arco narrativo circular.

O lago no romance *Perdição* revela-se denso em sua pluralidade de conotações. O lago primitivo é um espaço de contemplação, de caráter sagrado para o protagonista. A fluidez da água é um símbolo da transitoriedade da vida, da impermanência das coisas e da passagem inexorável do tempo. Ademais, a água emerge como uma fonte vital. Na narrativa, o lago pode ser considerado como uma busca por sentido e renovação para o protagonista.

Para Eliade (1991), as águas ostentam um valor sagrado, um “elemento cosmogônico” e a “matriz de todas as possibilidades de existência.” Eliade explica que a emersão reproduz o gesto cosmogônico da manifestação formal, enquanto a imersão equivale a uma dissolução das formas. No romance de Vilela, a personagem imerge em direção à morte. É oportuno frisar que a água assume o papel de metáfora pela confluência entre o sagrado e o profano. O espaço da sobrevivência é transfigurado no túmulo do Pastor Pedro, que, ironicamente, desaparece no dia 29 de junho. Ao submergir nas águas, o personagem, se analisarmos tal passagem à luz do

cristianismo, purifica-se de seus pecados, abandonando as impurezas mundanas para gozar da vida eterna. Todavia, o narrador, incrédulo, dessacraliza essa possibilidade. A cena que evoca o batismo e o sagrado torna-se, no âmbito do romance de Vilela, um símbolo de morte e dessacralização.

A água, normalmente vinculada à ideia de purificação e renovação espiritual, é subvertida nesse contexto, despontando como um signo de mortalidade desprovido de qualquer significado divino.

Os múltiplos espaços presentes nos romances são, consoante Bakhtin (2010), cronotopos que podem incluir uma infinidade de pequenos cronotopos, uma vez que cada tema traz consigo seu próprio cronotopo. Os espaços analisados em *Perdição* podem ser compreendidos sob esse viés. Nos limites de uma criação de um único autor, observamos a presença de numerosos cronotopos, cujas inter-relações são complexas e específicas, sendo que alguns deles frequentemente prevalecem ou dominam. Os cronotopos podem integrar-se, coexistir, entrelaçar-se, permutar, confrontar-se, ou interligar-se nas formas mais intrincadas, caracterizando-se, em sua essência, como elementos dialógicos.

Em *Perdição* são dois os cronotopos predominantes. O primeiro é Leo de Flor do Campo em sintonia com o cosmos. O segundo é Leo Pastor Pedro, do Rio de Janeiro, caracterizado pelo profano. E por fim, há o Leo que retorna a Flor do Campo, absorvido pela angústia e sofrimento. Ao transitar entre esses dois espaços, Leo se vê em um estado de confusão quanto à sua verdadeira identidade, sem saber se pertence ao passado ou ao presente, um ser permeado por metamorfoses. Conclusivamente, à luz da concepção de espaço de Eliade, Flor do Campo personifica o espaço sagrado, enquanto o Rio de Janeiro representa o espaço profano. O retorno de Leo a Flor do Campo pode retratar uma busca por suas raízes e identidade original, mas ele se depara com um lugar modificado, já não se encaixando como antes, ratificando o processo de transformação pelo qual passou. Em Vilela, é recorrente a caracterização das grandes cidades como espaços caóticos, propensos à loucura do indivíduo, à incomunicabilidade. A título de exemplificação, no romance *O inferno é aqui mesmo*, o personagem Tarcísio “se perde” e enlouquece no ambiente cinzento da cidade de São Paulo. As pequenas cidades, por outro lado, são apresentadas como locais onde os personagens criam raízes. O movimento de retorno à cidade natal é comum nas obras de Vilela. Assim, a construção dos espaços na narrativa assume função primordial, pois o espaço literário não é meramente um cenário estático, mas um elemento dinâmico que influencia e é influenciado pelas ações e emoções das personagens.

3.4 Dessacralização: a comercialização da fé em *Perdição*

O tema fé, especialmente pela vereda religiosa, desvela-se de maneira funcional no romance *Perdição*, reivindicando do leitor um olhar mais preciso e perspicaz. Essa abordagem mais acurada permite identificar mecanismos da composição narrativa que resultam em uma prosa atravessada por uma espécie de dessacralização do divino. Neste capítulo, o enfoque recai sobre a comercialização da fé e as ressonâncias bíblicas. Esses pontos, em específico, convergem rumo ao caráter dessacralizador que a narrativa empreende, concebendo um protagonista cuja estruturação traz à baila um sujeito em trânsito, não apenas emocional, mas também espiritual. A crítica à comercialização da religião recai, sobretudo, na Teologia da Prosperidade, embora não se restrinja exclusivamente a ela. Outras práticas e abordagens dentro no cenário religioso comercial também são alvos dessa análise.

No início do romance, no capítulo intitulado “O rapaz dos peixes”, o narrador adulto, no tempo da enunciação, lança-se em uma reflexão nostálgica sobre o passado, transportando-nos para a infância de Leo e, posteriormente, para sua adolescência aos 18 anos de idade. Nesses momentos iniciais, somos envolvidos por dois tempos distintos, ambos coexistindo harmoniosamente no texto. O primeiro evoca a simplicidade e inocência da infância, onde Leo recorda com saudade a presença materna, as brincadeiras no quintal de casa e as memórias afetuosas dos momentos em que seu pai o levava para pescar, estabelecendo uma conexão especial à margem do lago ao fisgar lambaris, essas lembranças também é endossada pela visão: “Quando meninos, muitas vezes fomos, juntos, ao lago que fica a alguns quilômetros da cidade, numa região que, na época, era de acesso difícil e perigoso.” (Vilela, 2011, p. 10).

Essa jornada pela memória propala um tempo de ingenuidade e pureza, essência do protagonista em sua fase primeva. À medida que a narrativa avança, um contraste se instala. A transição para a fase adulta resgata recordações afetuosas e anuncia o reconhecimento de um mundo complexo e repleto de contingências. No fragmento acima, o “eu” inocente da infância depara-se com um “outro” adulto, caracterizado por experiências multifacetadas e pelas expectativas externas que, em algumas ocasiões, podem resultar na aniquilação do sujeito enquanto construtor de sua própria história.

O personagem, na fase adulta, enfrenta a intrusão das vozes social e cultural. A intromissão dessas vozes impacta diretamente as escolhas de Leo. Confrontado com a oferta luxuosa dos pastores, ele questiona sua vida como pescador, evidenciando a influência dessas pressões externas em suas decisões. A promessa de uma vida mais próspera desperta anelo e desencadeia uma mudança em seu curso de vida. Leo, a princípio, não se reconhece no espaço

social das máscaras, mas posteriormente procura, por todos os meios, integrar-se a ele almejando reconhecimento, mas quando aparentemente alcança esse reconhecimento, desestrutura-se.

A dessacralização em *Perdição* sobrevém gradualmente e pode ser compreendida como a perda de uma pureza dentro da realidade diegética. O princípio da perdição do pescador se dá em uma sexta-feira de agosto, ao final da tarde:

Leo acabara de lançar sua rede e trazê-la de volta, com alguns peixes quando um carro se aproxima e para.

Do carro descem dois homens, de terno e gravata vão até Leo – Leo, em contraste, sem camisa, calça arregaçada até as canelas e descalço, como sempre ficava quando estava pescando. Na cintura, a inseparável faca, só menos inseparável do que, na boca, o cigarro. (Vilela, 2011, p. 44).

Leo, um rapaz de modos e vestimentas simples, contrasta com os pastores, bem-trajados. Há um contraponto entre a simplicidade de um e o luxo dos outros. Esses pastores estavam perdidos, buscavam informações para chegar a Flor do Campo. Explicaram que eram “[...] de fora, do Rio, vinham de uma fazenda, em direção à cidade, e erraram o caminho. Leo mostrou para eles: vocês vão por aqui, tomam aquela estradinha ali na frente.” (Vilela, 2011, p. 44). Posteriormente, em um breve diálogo, um dos indivíduos pergunta: “Você não quer se unir a nós?” ‘Quem são vocês?’, Leo pergunta. ‘Nós somos pastores; pastores da Igreja Mundial do Senhor Jesus’.” (Vilela, 2011, p. 44). Apesar de ser católico, Leo só frequentava a missa aos domingos. O convite feito a Leo para juntar-se à igreja é uma atitude proativa dos pastores na busca por novos membros. Leo, cauteloso diante do convite, indaga sobre a identidade dos pastores. O fato de Leo ser católico, mas apenas frequentar a igreja somente aos domingos, introduz um elemento de tensão à narrativa, antecipando um conflito entre as crenças de Leo e a proposta dos pastores.

Leo confessa a Ramon que nunca soube da existência de uma igreja denominada Igreja Mundial do Senhor Jesus. Porém, as palavras do pastor o perturbaram profundamente. Este trecho ilustra a sensibilidade do narrador ao considerar não apenas o conteúdo verbal, mas também os elementos visuais e materiais que persuadem o personagem:

E quem sabe, pensei, quem sabe com ele mexeram também, além das palavras, os (segundo Leo me disse) vistosos ternos e gravatas dos pastores; pois, a não ser no casamento, Leo nunca vestira um terno, e, mesmo este, fora um terno alugado. Suas roupas, habitualmente, não passavam de uma calça jeans e uma camisa simples, às vezes até com remendos; e tênis. Os ternos e gravatas,

pensei, mas principalmente o carro – ou como Leo dissera, de maneira significativa, o carrão... (Vilela, 2011, p. 45).

Ao informar que Leo raramente vestia ternos, salientando que até mesmo em seu casamento o traje foi alugado, o narrador indica a discrepância entre o estilo de vida habitual de Leo e a imagem mais sofisticada apresentada pelos pastores. Essa disparidade é sublinhada pela descrição das roupas cotidianas de Leo, vestimentas simples, calça *jeans*, camisa básica, às vezes remendada. A alusão ao “carrão”, significativo para Leo, adiciona uma dimensão material à sua reação. O fato é que não apenas as palavras, mas também os símbolos de *status*, como os trajes elegantes e o veículo luxuoso, impressionam Leo.

O interesse do personagem ultrapassa a esfera religiosa, seu olhar volta-se para a suntuosidade. Nessa senda, é válido contemplarmos as reflexões de Lipovetsky e Roux (2005) no que diz respeito ao luxo. Para o estudioso, essa questão provocou uma longa e venerável tradição de pensamento que teve início na filosofia grega e alcançou sua apoteose no século XVIII com a famosa “querela do luxo”:

De Platão a Políbio, de Epicuro a Epicteto, de Santo Agostinho a Rousseau, de Lutero a Calvino, de Mandeville a Voltaire, de Veblen a Mauss, durante 25 séculos o supérfluo, a aparência, as dissipações das riquezas jamais deixaram de suscitar os pensamentos de nossos mestres. (Lipovetsky; Roux, 2005, p. 13).

As expectativas e os comportamentos relativos aos bens dispendiosos, em consonância com Lipovetsky e Roux (2005, p.16), “[...] não são mais o que eram.” Na nossa era, observa-se o “direito” universal às coisas supérfluas, o apreço generalizado pelas grandes marcas, o aumento do consumo ocasional em frações ampliadas da população e uma conexão menos institucionalizada, mais personalizada e mais afetiva com os signos de prestígio: o novo sistema celebra as bodas do luxo e do individualismo liberal.

Antes de Leo contemplar a possibilidade de ascensão social, ele questiona: “Será que eu vou ficar a vida inteira pescando?” ou, “Às vezes, Ramon”, ele disse, “quando eu estou sozinho aqui, eu fico pensando uma porção de coisas, coisas como essas... tem hora que me vem tanta pergunta, que parece um enxame de abelhas num jardim florido.” (Vilela, 2011, p. 15). Leo preocupa-se com sua subsistência: “Se eu deixar a pesca, de que eu vou viver? Eu tenho família para sustentar; tenho mulher, tenho uma filha...” (Vilela, 2011, p. 46). A vida de pescador, todavia, não era tranquila para o personagem. Talvez por isso, não hesitou em aceitar a proposta lucrativa dos pastores.

O projeto da Igreja Mundial do Senhor Jesus é altamente eficaz em angariar fiéis. Além dos dois pastores, Mister Jones, o todo poderoso chefe da igreja, está igualmente envolvido na empreitada. Ao encontrar Leo, ele o saúda com um abraço caloroso:

‘Bem-vindo seja, meu jovem!’, ele me disse, abrindo os braços e vindo ao meu encontro quando eu entrei no apartamento.
 ‘Meu coração se alegra por você atender ao chamado do Senhor Jesus...’
 ‘Eu vim só conversar’, eu disse.
 ‘Eu sei’ ele disse; ‘mas alguns vêm só conversar e ficam, pois, irresistível é o chamado do nosso mestre e guia.’ (Vilela, 2011, p. 51).

Com habilidades dignas de um líder religioso e excelente comunicador, Mister Jones é mestre na arte da persuasão. A confissão de Leo de que nunca leu a *Bíblia* delata sua falta de preparo e conhecimento religioso. Essa vulnerabilidade é explorada pelo líder religioso como oportunidade para influenciar e orientar Leo em direção à fé. Leo é plenamente consciente da sua falta de preparo para assumir tal responsabilidade. Mas Mister Jones investe: “‘E os pássaros?’, ele disse: ‘leram os pássaros a Bíblia?’ ‘Os pássaros eu acho que não, né? eu disse, meio rindo. ‘E, no entanto’, ele disse, não louvam eles o Criador desde o romper do dia até o pôr do sol?’, Mister Jones disse.” (Vilela, 2011, p. 52). Mister Jones faz uso de metáforas para conectar conceitos espirituais a elementos da natureza. Emprega a analogia entre os pássaros e a leitura da *Bíblia* para seduzi-lo.

A fim de promover a Igreja Mundial do Senhor Jesus, Mister Jones critica as religiões tradicionais, argumentando que envelheceram e perderam relevância por não acompanharem a evolução do homem. Esse julgamento visa posicionar a Igreja Mundial do Senhor Jesus como uma opção mais contemporânea e adaptada aos desafios da vida moderna. Nas palavras de Mister Jones: “‘[...] a nossa religião é nova, moderna, uma religião feita para o homem de hoje. A nossa religião’, Mister Jones apontou o dedo para o alto, ‘é a religião do futuro. O que estamos fazendo agora é só dar o primeiro passo’.” (Vilela, 2011, p. 54). A disputa de espaço entre a religião de Mister Jones e a religião católica é flagrante, e assim, ele desenha sua fé de forma bem atrativa, desfavorecendo o catolicismo ao retratá-lo como perpetuador de miséria, sofrimento e morte:

As religiões antigas, Mister Jones continuou, ‘as religiões antigas só falam em miséria, sofrimento, morte... A Igreja Mundial do Senhor Jesus, não: ela é uma religião alegre. Qual religião que você ouviu falar que é alegre?’, ele me perguntou de repente. Eu não soube responder; a única religião que eu conheço é a católica, e a católica... A religião católica é alegre?’ (Vilela, 2011, p. 54-55).

Recorrendo uma vez mais às reflexões de Lipovetsky, o estudioso assegura que há

[...] uma nova idade do luxo, que isso não diz respeito unicamente às transformações observáveis na esfera da oferta, mas também às metamorfoses que se enraízam na procura, nas aspirações e nas motivações, nas relações que os indivíduos mantêm com as normas sociais e com os outros, com o consumo e os bens raros. Individualização, emocionalização, democratização, estes são os processos que reordenam a cultura contemporânea do luxo. A época contemporânea faz recuar os imperativos da moda, mas vê triunfar o culto das marcas e dos bens raros. O esnobismo, o desejo de parecer rico, o gosto de brilhar, a busca da distinção social pelos signos demonstrativos, tudo isso está longe de ter sido enterrado pelos últimos desenvolvimentos da cultura democrática e mercantil. (Lipovetsky, 2005, p. 51).

Como se depreende, a expressiva metamorfose do protagonista de *Perdição* pode ser entendida à luz das reflexões de Lipovetsky sobre a cultura contemporânea.

Ao retornar à Flor do Campo pela primeira vez após sua estadia no Rio de Janeiro, Leo decide fazer uma visita ao Jornal para reencontrar o seu amigo, Ramon. Durante esse encontro, Leo faz questão de se apresentar como Pastor Pedro da Igreja Mundial do Senhor Jesus, legitimando o significativo papel que desempenha como pastor das almas, comprometido em servir ao próximo. Essa introdução ratifica o anseio por aceitação e reconhecimento de sua nova identidade. Antes mesmo de Leo apresentar-se dessa maneira, Ramon, ao avistá-lo, percebe imediatamente as mudanças ocorridas e se empenha em decifrar as semelhanças entre o Leonardo de outrora e “[...] aquele homem de terno e gravata (terno azul-marinho e gravata vermelho-clara), aquele homem guapo, de bigode e de cabelo empastado com gel? O que tinha em comum? Talvez nada [...]” (Vilela, 2011, p. 129). Vestido de maneira impecável em sua armadura, Leo desponta como um guerreiro do bem.

A descrição de seu traje e aparência sobreleva o contraste com o antigo Leonardo. Essa transformação não se limita apenas à aparência, mas também aponta para uma mudança profunda na identidade de Leo e na forma como ele se apresenta ao mundo. A tentativa de Ramon de decifrar o que as duas identidades têm em comum reflete seu desconforto diante da mudança radical de Leo, demonstrando a dificuldade de conciliar as duas versões de Leo. Isso ressalta a lacuna percebida entre o passado e o presente, a complexa jornada de Leo em se reinventar. Para Ramon, “o rapaz dos peixes”, agora estava metamorfoseado naquela figura um tanto peculiar. Leo – ou o Pastor Pedro –, “[...] mais do que me fazer uma visita de amizade, fora ali, parece-me, para me falar de sua igreja. E, é claro, o principal: convidar-me para ser um associado, com a devida contribuição pecuniária, contribuição de valor não tão irrisório assim

para os tempos atuais.” (Vilela, 2011, p. 130). O rapaz simples começa a comercializar a fé. Está preparado ideologicamente e com vários instrumentos que podem divulgar o nome da igreja e angariar fiéis:

Mas o associado – ele se apressou em explicar, enquanto ajeitava, com as mãos bem-cuidadas, o nó da gravata –, o associado tinha uma série de vantagens especiais. A saber: orações personalizadas no programa de rádio *Seara do Senhor Jesus*; um jornalzinho mensal, com os relatos das curas milagrosas recebidas pelos fiéis (abriu rápido a pasta preta, apoiada nas coxas, tirou um exemplar e me deu); exorcismos em caso de possessão diabólica... (Vilela, 2011, p. 131).

Em *Perdição*, a comercialização da fé e a exploração religiosa como fonte de lucro são elementos substanciais para compreender a dinâmica da narrativa. Leo expõe de forma vívida a industrialização dos milagres utilizados para iludir e angariar recursos. Na atualidade é fácil perceber os desvios doutrinários dos princípios bíblicos praticados por pregadores que em nome de Jesus, acumulam fortunas explorando a simplicidade, a humildade e a carência do povo. Pregadores irresponsáveis encarnados de cantores, artistas e homens-*show*, com seus dons pessoais nada sacrais, desviam os rituais sagrados, promovem festas profanas que agradam às multidões irracionais e emotivamente desvirtuadas do verdadeiro conteúdo religioso.

No dia em que Leo visitou Ramon, deixou um jornal para que o narrador pudesse tomar conhecimento das ações de sua igreja. O jornalzinho estava repleto de relatos sobre curas milagrosas, direcionando-se especialmente a um público composto por pessoas simples que permitiam a divulgação de suas fotos: funcionários públicos, motoristas, balconistas, domésticas, entre outros. Além disso, o jornal apresentava fotos de alguns pastores, com seus indefectíveis ternos e gravatas, acompanhados por sorrisos cativantes. Entre as páginas, encontravam-se anúncios de programas de rádio e televisão da igreja, bem como de produtos religiosos, incluindo os CDs de Mister Jones.

Em vários boxes do jornalzinho, os relatos das curas milagrosas:

‘Meu marido bebia muito; eu já tentara de tudo para ele parar de beber e não conseguira. Então rezei com o Pastor Levi, no programa *Seara do Senhor Jesus*, e, a partir do dia seguinte, ele nunca mais pôs uma gota de álcool na boca.’

[...]

‘Eu tinha um tumor no cérebro e já estava desenganada pelos médicos. Então rezei, com toda a fé, com o Pastor Ephraim, na *Seara do Senhor Jesus* e amanheci totalmente curada, o que nem meus médicos souberam explicar.’ (Vilela, 2011, p. 144).

[...]
 ‘Minha sogra queixava-se seguidamente de dores provocadas por gases...’
 ‘Fui despedida do emprego e cheguei a passar fome...’
 ‘Meu filho era viciado em drogas...’
 ‘Meu irmão caiu de uma escada...’
 ‘Meu genro foi esfaqueado...’ (Vilela, 2011, p. 145).

As igrejas neopentecostais tendem a enfatizar o poder sobrenatural de Deus e a crença na manifestação de milagres, curas divinas e experiências carismáticas. A convicção reside na ideia de que os fiéis têm a capacidade de vivenciar de forma tangível a presença e o poder de Deus em suas vidas.

O que impressiona Ramon encontra-se na última página, uma foto da maquete da futura sede da igreja, “[...] o maior templo religioso da América Latina’. [...] a construção parecia uma fortaleza militar. Era uma construção em que se misturavam, de maneira caótica, traços da arquitetura grega, romana, gótica e moderna... Lá estava ela, imponente, com torres [...]” (Vilela, 2011, p. 145), porém sem cruz. Algo mais chama a atenção de Ramon, o endereço em inglês ao pé da página, Miami-EUA. O romance mostra a inversão do sentido religioso ritual e devocional para a lógica da exploração econômica e comercial da fé. Ele desvela as igrejas como verdadeiras empresas exploradoras do sagrado, transformando-se em indústrias de milagres e investidoras no mercado religião.

Na concepção de Eliade (1992, p. 49), a dessacralização da morada humana

[...] faz parte integrante da gigantesca transformação do mundo assumida pelas sociedades industriais – transformação que se tornou possível pela dessacralização do Cosmo, a partir do pensamento científico e, sobretudo, das descobertas sensacionais da física e química. Mais tarde, teremos ocasião de indagar se esta secularização da Natureza é realmente definitiva, se não há nenhuma possibilidade, para o homem não-religioso, de reencontrar a dimensão sagrada da existência no Mundo.

Leo profana a fé ao comercializá-la. Pastor Pedro está em consonância com a filosofia da religião neopentecostal que instrui que a fé e as contribuições financeiras podem levar à prosperidade material e financeira.

Ao se apresentar como Pastor Pedro na feira, Leo emprega estratégias de *marketing* religioso que projetam uma imagem de sucesso e prosperidade. O uso do terno e gravata em um dia quente ilustra a intenção de transmitir uma imagem de respeito e prosperidade. A distribuição de sorrisos, abraços e bênçãos denota um contato caloroso, buscando estabelecer uma conexão emocional com a comunidade. A *Bíblia* nas mãos de Leo atua como símbolo de autoridade espiritual, reforçando a identidade religiosa do Pastor Pedro. As reações da

comunidade ao novo perfil de Leo são diversas. Enquanto alguns, como João dos Queijos, zombam da transformação, outros, como Maria do Rosário, expressam admiração. Essas diferentes reações sugerem uma polarização na comunidade em relação à figura de Pastor Pedro, criando conflitos e tensões protuberantes na narrativa. O deboche de João dos Queijos incorpora um toque de humor e ceticismo:

‘O rapaz só faltou benzer a própria sombra’, me contou depois, zombeteiro, João dos Queijos (que, aliás, não se chamava João nem vendia queijos, chamava-se Hermenegildo e vendia moranguinhos...). ‘Acho que até um cachorrinho vira-lata – um cachorrinho que estava aqui na hora -, acho que até esse cachorrinho ele benzeu...’ (Vilela, 2011, p. 170).

A iniciativa de improvisar um palanque traz à tona o reconhecimento da comunidade em relação à nova identidade de Leo. “Por iniciativa não sei de quem, puxaram uma banca para o meio da rua, empilharam sobre ela alguns caixotes, fazendo um palanque, e pediram a Leo que nele subisse – o que ele, mesmo de terno e com a *Bíblia* na mão, fez, com a sua costumeira agilidade.” (Vilela, 2011, p. 186). A atitude confortável e ágil do Pastor Pedro ao subir no palanque estampa a confiança que adquiriu em seu recente papel como líder espiritual. Manifestando habilidade comunicativa, o Pastor Pedro cativa os frequentadores da feira e conquista uma pequena multidão de admiradores. Ao fazer “[...] uma alocução sobre a data da véspera, o nascimento de Jesus, abençoou a todos.” (Vilela, 2011, p. 187).

Em contraste ao pensamento de João dos Queijos, para Maria do Rosário, Leo “[...] parecia um deus, e parecia que de repente ele ia se desgarrar e subir para o céu.” (Vilela, 2011, p. 187). A comparação entre Leo e um deus, mencionada por Maria do Rosário, frisa a adoração e a reverência experimentada por alguns membros da comunidade em relação ao Pastor Pedro. Essa analogia simboliza a influência transcendental que ele exerce sobre aqueles que o enxergam como um guia espiritual.

Ao explorar a temática da comercialização da fé, notamos que essa crítica suplanta o universo representado em *Perdição*. No romance *Graça*, de Vilela, encontramos uma abordagem igualmente incisiva sobre a exploração dos símbolos cristãos, particularmente aqueles intrinsecamente ligados à igreja católica. A narrativa revela essa crítica de maneira impactante por meio de um diálogo entre os personagens Epifânio, um indivíduo profundamente imerso nos preceitos religiosos, e Graça, que, por outro lado, não possui uma forte ligação com questões religiosas. Essa interação entre os personagens oferece um olhar aguçado sobre a dinâmica da fé e a comercialização dos símbolos sagrados, contribuindo para uma ampliação do debate sobre a espiritualidade na literatura contemporânea.

Vejamos um trecho do romance *Graça* que exemplifica a exploração de símbolos cristãos. A chuva é o aconchego da cama criam uma atmosfera propícia para uma conversa sobre religião entre Epifânio e Graça:

É assim que, naquela tarde de domingo, na cama, enquanto a chuva caía lá fora, eu quis saber de Graça algumas coisas a respeito do assunto – embora, admitamos, a hora não fosse, por motivos óbvios, a mais adequada...
 ‘Me diga uma coisa’, falei, ‘já te contei muito sobre religião; agora eu queria saber: você é católica?’
 ‘Mais ou menos...’
 ‘Você vai à missa?’
 ‘De vez em quando.’
 ‘Comunga?’
 ‘Comungo, mas faz tempo que eu não comungo... Sabe que eu estou até com saudades?... Hóstia tem um gostinho bom, né?...’
 ‘Pois aproveite. Esse gostinho bom está ameaçado de acabar.’
 ‘Vão acabar com a hóstia?’, ela perguntou meio assustada, virando-se na cama. (Vilela, 1989, p. 43).

A hóstia é consagrada na tradição cristã, especialmente na Igreja Católica. Para o

Cristianismo, é o Cristo, cujo sacrifício na cruz e a partilha do pão na Ceia são comemorados pela liturgia da Eucaristia. O corpo sacrificado e ressuscitado do Cristo representado e simbolizado pelo pão sem lêvedo em forma de disco fino, dito hóstia, distribuído na comunhão. (Chevalier, Gheerbrant, 2007, p. 497).

O narrador dessacraliza a tradição cristã ao relatar que a hóstia tradicional estaria com os dias contados, sendo substituída por outra, com finalidade comercial, disponível em diversos sabores e cores distintas. Haveria: *hostia pauperi*, destinada aos pobres; *hostia in extremis*, para os moribundos; *hostia amoris*, destinada aos noivos na cerimônia religiosa de núpcias; e *hóstia niger*, destinada aos negros. Quem implantaria esses novos modelos de hóstia seria um industrial, Giuseppe de Santamaria. O narrador ironiza ainda mais ao noticiar o lançamento de um biquíni em forma de hóstia colorida, idealizado por Dante Decameroni, “o famoso estilista”. O biquíni, é claro, eroticíssimo. “Quatro bolas de cores diferentes, ligadas por um fio de náilon transparente.” (Vilela, 1989, p. 48).

A reação dos católicos diante da dessacralização da hóstia em forma de biquíni é mais violenta do que no caso do industrial, o Santamaria. “Dante Decameroni amargou horrores. A fábrica foi obrigada a suspender a fabricação dos biquínis [...]” (Vilela, 1989, p. 48). Mas a profanação dos subterfúgios da fé cristã vai além disso. Dante Decameroni surpreende com um maiô em formato de cruz. “Ele forma uma cruz perfeita embaixo; os modelos de cruz, as cores

e as dimensões ficam ao gosto das freguesas.” (Vilela, 1989, p. 50). Ironicamente, o narrador justifica que “[...] os fiéis se deram mal, pois o Decameroni, com os fabricantes, assessorados naturalmente pelos advogados, alegaram que a cruz não era propriedade da igreja, já que existia muito antes dela; nem da igreja, nem, aliás, de ninguém.” (Vilela, 1989, p. 50). Segundo o *Dicionário de Símbolo*:

A cruz é um dos símbolos cuja presença é atestada desde o séc. XV a.C. A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e paixão do Salvador. A cruz simboliza o crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. Ela é mais que uma figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa. Celebram-se festas da Cruz: a Invenção, a Exaltação da Cruz. Cantam-se hinos em sua honra: *O crux, spe única*. Ela também tem sua história, sua madeira veio de uma árvore plantada por Seth sobre o túmulo de Adão, e espalha fragmentos depois da morte do Cristo através de todo o universo, onde multiplica os milagres. E a cruz reaparecerá entre os braços do Cristo por ocasião do Juízo Final. Não existe símbolo mais vivo. Acresce que a iconografia cristã se apoderou dela para exprimir o suplício do Messias, mas também a sua presença. Onde está a cruz, aí está o crucificado. (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 310).

A profanação dos elementos sagrados no romance *Graça*, manifesta-se em duas vertentes: a erotização do sagrado, representada pela hóstia em formato de biquíni, e a comercialização do maiô em formato de cruz. Essa crítica de Vilela questiona a ética envolvida e marca os efeitos negativos da comercialização da religião, incluindo a perda do significado espiritual e a corrupção institucional.

A interação entre o ser humano e o dinheiro. O dinheiro é muitas vezes considerado um vilão, associado à deformação de algumas características do homem. Marx, *apud* Lukács (1965, p. 21), expõe com acuidade esta questão “[...] ele é a divindade visível, a transformação de todas as qualidades humanas e naturais no contrário delas, a inversão universal das coisas, aquele que concilia os inconciliáveis, ele é a alcoviteira universal, o rufião que corrompe os homens e os povos.” Essa visão reflete a percepção de que o dinheiro pode, de certa forma, corromper e distorcer as relações e valores humanos.

No romance em estudo a interação entre dinheiro e religião é marcada por diversas nuances. Como a registrada na conversa entre Ramon e Barroso: “Carlos Barroso era o meu patrão, que de vez em quando aparecia na redação. Almirante, era assim que eu o chamava, por causa da nossa figura histórica, embora não houvesse entre os dois nenhuma relação. Então por que eu o chamava? Por nada porque eu gostava de chamá-lo assim [...]” (Vilela, 2011, p. 115). A posição do patrão do narrador é bastante cínica e materialista em relação à religião. “Há uma

porção de igrejas novas na praça’, comentou Barroso. ‘Eu estou até pensando em abrir uma igreja universal da sacanagem o que você acha?’ ‘Gostei, acho até que eu vou ser um de seus prosélitos...’” (Vilela, 2011, p. 116). A religião é retratada como oportunidade de lucro, negócio, em vez de uma busca espiritual genuína.

A referência à “igreja universal da sacanagem”, por parte do personagem, explicita um certo desdém pela sinceridade e seriedade das crenças religiosas, transformando a instituição em uma caricatura ao associá-la a comportamentos obscenos. Na visão cética de Barroso, abrir uma igreja e abrir um bordel equivalem ao mesmo, ambos são apenas empreendimentos visando lucro. Ramon é sarcástico ao mencionar que escrever livros de autoajuda é mais lucrativo, sugerindo que a religião é menos lucrativa em comparação com outras formas de entretenimento. Barroso enfatiza o seu apreço pela oratória e sua habilidade eloquente ao se expressar.

A personagem Dona Nenzinha veicula uma nova nuance, o entrelaçamento religioso com a realidade política local. O comportamento e postura do Padre Átila vêm à tona neste momento. Na opinião de Dona Nenzinha, Padre Átila é um religioso bastante comprometido. Relata a Ramon que a Campanha dos carrilhões é uma campanha do Padre Átila, “[...] para angariar fundos para por carrilhões na torre da igreja.” (Vilela, 2011, p. 312), para tocar hinos religiosos de hora em hora. Os carrilhões eram o sonho do Padre Átila, “[...] e nós, os paroquianos, queremos contribuir para que esse sonho se realize.” (Vilela, 2011, p. 314). A finalidade dos carrilhões, era para lembrar “[...] que só existia uma religião verdadeira, a católica.” (Vilela, 2011, p. 315).

O padre, na busca de atrair mais fiéis para a comunidade católica, emprega todos os meios disponíveis para alcançar esse intento. Para revitalizar as imagens da igreja, que remontam à época da fundação da cidade, ele empreende a tarefa de pintá-las, visando ressucitar sua relevância e apelo visual. A política também desempenha um papel central com o protagonismo do “Doutor Adolfo”, que promete dar a tinta, além de sugerir a substituição dos bancos antigos por novos e confortáveis, caso fosse reeleito. Além disso, promete doar uma imagem de Nossa Senhora Aparecida. As promessas de melhorias não são feitas de forma altruísta, estão vinculadas à possível reeleição do Doutor Adolfo. A intenção é claramente política, usando a religião como uma espécie de moeda de troca para conquistar votos, conforme expresso por Padre Átila: “Padre Átila disse que, como padre, ele não pode de público, recomendar que a gente vote em um determinado candidato, mas que, reservadamente, ele acha o Doutor Adolfo um ótimo Candidato.” (Vilela, 2011, p. 319). Esse sigilo focaliza a sutileza com que as relações entre fé e política são manipuladas, preservando

a imagem oficial da igreja enquanto influencia secretamente as crenças dos fiéis. Outro momento controverso ocorre quando o padre confirma a existência da Santa Nossa Senhora desaparecida, que nunca existiu, sugerindo uma manipulação da fé para atender a interesses específicos. No contexto apresentado, a comercialização da fé ocorre por meio de uma intrincada rede de trocas entre os interesses eclesiásticos e políticos.

O embate entre dinheiro e espiritualidade também é percebido quando Luzia Cega é abordada pelos familiares de Leo que buscam localizar o corpo do ex-pescador. Ao solicitar uma compensação financeira para realizar a busca, a família inicialmente considera o valor excessivo, mas chega a um consenso. Posteriormente, Luzia realiza seus rituais à beira do lago, concluindo que os espíritos já haviam conduzido o corpo de Leo para longe, não mais presente nas águas. Surpreendentemente, um dos primos de Leo, ao retornar ao lago em busca de uma carteira perdida, depara-se com o corpo de Leo boiando. Ao ser questionada: “E agora, Dona Luzia, como é que fica? E a nossa grana? Hem?...” (Vilela, 2011, p. 379), Luzia argumenta:

[...] foi porque ela, ao chegar em casa, orara aos espíritos, pedindo que o trouxessem de volta, que o devolvessem ao lago e o pusessem num ponto onde alguém pudesse de longe enxergá-lo. E os espíritos a atenderam. Era isso o que tinha acontecido. (Vilela, 2011, p. 379).

A aparente falta de sucesso na busca inicial levanta dúvidas sobre a conduta de Luzia, insinuando que ela pode ter agido com má-fé requerendo dinheiro para práticas de charlatanismo. Ao afirmar possuir conhecimentos especiais, a personagem pode ter explorado a credulidade e vulnerabilidade dos familiares de Leo, resultando em benefícios financeiros questionáveis. Vilela promove reflexões importantes sobre a integridade religiosa, a autenticidade das práticas espirituais e, mais uma vez, a abstrusa relação entre dinheiro e espiritualidade.

O liame entre o dinheiro e a espiritualidade é, indubitavelmente, repleto de complexidades. Embora seja possível perscrutar ainda mais essa análise, optamos, neste momento, por concentrar nossa atenção no processo teórico de construção do herói na narrativa, com o intuito de atingir maior robustez analítica neste nosso estudo.

Em *Estética da criação verbal* (1997), em um dos seus primeiros ensaios, Bakhtin examina os elementos essenciais no processo de construção do herói e da relação deste com o autor. O teórico concebe o ser fictício como uma criação estética do próprio homem, ao mesmo tempo em que adverte que, à diferença do que acontece na realidade – onde possuímos apenas uma ideia fragmentada do *outro*, conhecendo apenas uma parte de sua personalidade –, na

ficção as reações do autor perante as ações do herói referem-se ao *todo do homem* e não a manifestações isoladas. Para o teórico,

[...] os componentes de uma obra nos são dados através da reação que ele suscita no autor a qual engloba tanto o próprio objeto quanto a reação do herói ao objeto; é nesse sentido que um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam. (Bakhtin, 1997, p. 25).

O ser ficcional depende das reações interiores do autor, dos valores que deseja transmitir e da sua experiência particular, pois somente o autor detém o conhecimento completo e finito do herói. Este, por sua vez, não tem a visão completa dos eventos, nem de si mesmo, vivendo exclusivamente em seu universo interior e perpetuamente imerso na inacabada trajetória de sua existência. Enquanto o herói percorre a sua jornada, o autor tem o domínio daquilo que escapa à consciência do herói, compreendendo seu destino e, principalmente, sua imagem externa, aspecto intangível para o herói.

Ao tratar da construção do herói, Bakhtin aborda a questão da exterioridade, do aspecto físico, da vida interior, do ritmo e da alma. Ele concebe a visão exterior como uma representação “[...] plástico-pictural, das ‘fronteiras exteriores que configuram’ o homem.” (Bakhtin, 1997, p. 55). Afirma o crítico que somente no plano estético e ético, por meio do *outro*, é possível viver o “finito humano, sua materialidade empírica delimitada”. O *outro*, no mundo exterior, mostra-se “[...] por inteiro à minha frente e minha visão pode esgotá-lo enquanto objeto entre outros objetos, sem que nada venha ultrapassar o limite de sua configuração, venha romper sua unidade plástico-pictural, visível e tangível.” (Bakhtin, 1997, p. 55-56).

É por meio dessa configuração exterior que se experimenta a totalidade do *eu* e do *outro*, ou seja, a integridade do ser manifesta-se em sua exterioridade. Desse modo, a experiência do *outro* ocorre de maneira oposta à do próprio *eu*. O *outro* é caracterizado por sua exterioridade física, pela disposição espacial do corpo e pela exterioridade do ato físico. Esses atos expressam uma vivência exterior tanto do *outro* quanto do *eu*, pois a exterioridade é reconhecida no *outro*, mas não no próprio sujeito.

O crítico observa que o corpo interior de cada um faz parte de sua autoconsciência e oferece um conjunto de sensações orgânicas internas. Assim não nos é possível reagir de modo imediato ao nosso corpo exterior, pois “[...] o tom emotivo-volitivo daquilo que se relaciona com meu corpo está sempre vinculado às possibilidades e aos seus estados internos, dor, prazer,

paixão, satisfação, etc.” (Bakhtin, 1997, p. 65). A consciência da exterioridade do meu corpo me é dada, portanto, pela vivência exterior do *outro*. Por sua vez, a manifestação da interioridade, da vida consciente do homem se dá pelo ato. A ação pode ser composta por atos, palavras, pensamentos e sentimentos. “Eu vivo, venho a ser através do ato.” (Bakhtin, 1997, p. 153-154). Logo, o personagem expressa sua personalidade por intermédio da ação e da sua capacidade de relação com os *outros* personagens dentro da obra.

A partir da análise da vida interior, Bakhtin chega à questão do ritmo. Para o crítico, “[...] minha vida não tem valor estético em si, assim como minha existência física não tem valor plástico-pictorial significante. Não sou o herói de minha própria vida.” (Bakhtin, 1997, p. 127). Essa só tem valor se entro no ritmo do *outro*. Assim, participar do cotidiano da existência, dos costumes que moldam o grupo, da humanidade e do mundo terreno, são etapas necessárias para estabelecer um ritmo à vida. O ritmo requer que “[...] minha vivência, minha tensão interna, minha palavra, [tomem] lugar no ‘coro’ dos outros.” (Bakhtin, 1997, p. 135). Por esse viés, a significância da existência reside na abertura para a consciência daqueles que nos cercam, pois é somente pelo contato harmônico com os outros que podemos modelar o caráter e o valor interior das pessoas.

Após discorrer sobre o ritmo, Bakhtin passa à questão da alma que define como “[...] o todo esteticamente significante da vida interior do homem, [...] que só recebe uma forma e um acabamento positivo na categoria do ‘outro’.” (Bakhtin, 1997, p. 146). A alma toma consciência de si pela existência de um interlocutor, de um *outro* olhar sobre ela. A alma, o todo sempre “inacabado” do herói, encontra sua essência na relação *dialógica* com o *outro*, uma vez que a individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A teoria do crítico russo lança a questão da *alteridade*, deste “empréstimo de humanidade” que o autor fornece ao seu herói ao criá-lo.

O herói, embora seja um ser dotado de alma, ritmo e vida interior, encontra-se, para Bakhtin (1997), na categoria do tipo e está “[...] profundamente entrelaçado com o mundo material que o rodeia sendo representado como condicionado por esse mundo.” (Bakhtin, 1997, p. 197). O tipo é necessário a um determinado ambiente como uma peça que auxilia na composição do todo. O tipo, acrescenta ainda o crítico, “[...] pressupõe a superioridade do autor que se separa totalmente do mundo a que pertence o herói.” (Bakhtin, 1997, p. 197).

Após expor as reflexões de Bakhtin sobre a relação entre herói e autor em *Estética da criação verbal* (1997), identifica-se no romance *Perdição* o que Bakhtin considera central na construção do herói: o autor possui uma visão completa e finita de seu personagem, enquanto o herói permanece imerso em seu universo interior, incapaz de compreender plenamente seu

destino ou sua imagem externa. O autor, por outro lado, detém uma perspectiva privilegiada, manipulando as características e os eventos da vida do herói de forma abrangente, conferindo-lhe uma forma acabada.

Contemplando o herói de *Perdição*, constata-se que seu declínio se processa de maneira gradual, com o drama da separação, da desagregação familiar. Depois, a tragédia envolvendo a filha, Kelly, aprofunda ainda mais a decadência do herói. O acidente de Kelly é configurado por uma ambientação que leva a uma atmosfera trágica. “Por ironia do destino o fato ocorreu no dia 12 de outubro, Dia da Criança, e a menina vinha de uma festinha na escola, onde se exibira como bailarina.” (Vilela, 2011, p. 224).

Ao retornar para casa, o dia já escuro, eis a seguinte cena: “[...] um carro, que vinha em alta velocidade, ao desviar-se de um gato que de repente atravessou a rua, atingiu-a, jogando-a longe. ‘Um gato preto’, Leo foi logo afirmando, ao chegar.” (Vilela, 2011, p. 224). A credence associada ao gato preto, notória por trazer má sorte ao cruzar o caminho, faz Leo cometer um equívoco, “[...] a pessoa que o informara do acidente; o gato não era preto: era um gato amarelo – o gato do vizinho. Quanto ao motorista, não dera para ver: ele sumira na hora, sem prestar socorro. Tudo indicava, porém, que fosse um forasteiro.” (Vilela, 2011, p. 224).

Kelly sofreu uma fratura na coluna vertebral, sendo prontamente socorrida por populares e encaminhada ao hospital. O grave acidente deixou a criança paraplégica. “Leo demora a chegar do Rio. Ao chegar à cidade, Kelly estava ainda no hospital.” (Vilela, 2011, p. 225). Ao adentrar o quarto da filha, um misto de alegria e dor circundou o ambiente, manifestando-se com abraços, beijos e lágrimas, transparecendo a intensidade das emoções presentes na cena.

A menina expressa seu desejo de ser curada pelo pai, baseando-se nas supostas “curas” que viu na televisão, realizadas pelo Pastor Pedro. O narrador destaca que Leo olha para as pessoas, especialmente para Gislaine, sinalizando um conflito, tensão emocional em relação à situação. Kelly mostra sua crença na capacidade do pai de curá-la, “Eu quero dançar de novo, Papai me cura!” (Vilela, 2011, p. 225).

Leo então – sempre segundo o que me contaram – se afasta da cama, fecha os olhos, fica um instante em silêncio, e com ele todos os que se encontravam no quarto aquela hora. Depois respira fundo, ergue as mãos para o alto, olha para a menina e diz: “Pelos poderes da fé e em nome do Senhor Jesus, eu te ordeno: levanta-te e anda.” (Vilela, 2011, p. 225).

Leo assume uma postura solene, adotando uma linguagem religiosa na tentativa de realizar a cura. O intertexto bíblico “Levanta-te e anda” é uma expressão encontrada no Novo

Testamento, especificamente no Evangelho de João. Esse versículo é atribuído a Jesus Cristo durante a realização de um milagre. O episódio ocorre em Jerusalém, quando Jesus se dirige ao tanque chamado Betesda, onde se reuniam muitos doentes, cegos, coxos e paráliticos. A crença associada ao local sugeria que, quando um anjo agitasse a água, o primeiro doente a entrar seria curado. Em meio a esse contexto, um homem enfermo há trinta e oito anos estava presente. Jesus, ao observá-lo deitado e ciente de sua longa condição, perguntou se desejava ser curado. O homem explicou que não havia ninguém para ajudá-lo a entrar no tanque durante a agitação da água, sendo sempre ultrapassado por outros doentes. Então, Jesus disse-lhe: “Levanta-te, toma o teu leito e anda.” Imediatamente, o homem foi curado, levantou-se, pegou sua cama e começou a andar. No entanto, o desfecho é decepcionante. O narrador não se furta a ironia, “Kelly, como era de se esperar, não andou.” (Vilela, 2011, p. 225). É a partir desse momento que se inicia a derrocada do herói. Ele se revela como uma farsa, um engodo. A situação desmorona completamente a partir desse ponto. Ao que tudo indica, Leo sempre teve consciência de que era uma fraude, assim como compreendia o que realmente estava por trás da chamada teologia da prosperidade. No entanto, enganar outras pessoas é uma coisa, mas ser desmascarado nessa farsa pela própria filha é algo completamente diferente.

A tentativa fracassada de cura levanta questionamentos sobre a legitimidade de tais práticas, bem como sobre a esperança e a decepção experimentadas pelas pessoas que buscam soluções para seus problemas recorrendo a líderes religiosos ou curandeiros: “O que se passou nesse momento, abstenho-me de contar, deixando-o à imaginação de cada um. Mas vou contar – ou tentar contar, reproduzindo o que me contaram – o momento seguinte.” (Vilela, 2011, p. 225). O narrador, ao contar com base no que lhe foi contado, também pode adicionar elementos de subjetividade e questionar a veracidade dos eventos narrados, deixando a interpretação a critério da imaginação do leitor. Além do mais, sugere que pode haver uma discrepância entre as expectativas e a realidade, convidando o leitor a questionar a veracidade das “curas” e o poder da fé em momentos de desespero:

E ocorreu então a cena que várias pessoas testemunharam e que, a meu ver, deflagrou a outra e maior tragédia que algum tempo depois viria, confirmando o dito popular de que uma desgraça nunca vem só – ou desgraça pouca é bobagem. (Vilela, 2011, p. 225).

A prolepse indica que os eventos futuros não serão favoráveis ao nosso herói. As consequências da tentativa de cura são intensas e desencadeiam eventos dramáticos. Vilela utiliza elementos como a perspectiva do narrador, a mistura de emoções na cena e o contraste

entre a imaginação e a realidade para criar uma atmosfera tensa e carregada de significado. A partir desse momento, o leitor é levado a refletir sobre a natureza da fé, os limites do poder humano e as consequências de se buscar respostas milagrosas para problemas complexos. A tragédia leva o protagonista a um estado de desespero. Leo então saiu de repente do quarto “[...] feito um touro enlouquecido”, me disse a mesma pessoa que me narrou o episódio. Saiu e sumiu. E ninguém, depois disso, soube mais dele. Nem mesmo Mosquito, que parecia sempre saber de tudo e de todos.” (Vilela, 2011, p. 226). Esse é um “momento epifânico”, é o ponto em que o protagonista toma plena consciência de sua decadência.

A expressão “touro enlouquecido” contribui para a caracterização do estado emocional e mental de Leo. A metáfora implica uma perda de controle, sugerindo que o personagem, até então racional e calculista, foi dominado pela irracionalidade e pela desorientação. A comparação também pode evocar uma imagem de força destrutiva e desespero, onde o herói, diante da impossibilidade de resolver seus conflitos, se entrega ao caos.

Em consonância com as ponderações de Bakhtin, fica evidente a visão totalizadora do autor em contraste com a percepção limitada de Leo. A trajetória de Leo é delineada sob uma lente trágica que ele próprio não consegue compreender plenamente. Sua tentativa de curar a filha, por exemplo, reflete sua fé e seu desejo de se afirmar como um pastor dotado de poderes curativos, inspirado por passagens bíblicas. Contudo, essa tentativa fracassa, conduzindo Leo a um estado de desespero que culmina em sua fuga e desaparecimento.

Esse desfecho está alinhado com a ideia de Bakhtin de que o herói não possui controle sobre sua exterioridade e destino. Leo, em sua limitação, acredita na possibilidade de um milagre, mas o autor já antecipa o resultado, o fracasso. Como afirma o intelectual, o herói está “profundamente entrelaçado com o mundo material que o rodeia, sendo representado como condicionado por esse mundo.” (Bakhtin, 1997, p. 197). Leo é moldado por sua fé, sua função pastoral e pelas crenças que o circundam, mas essas mesmas forças o conduzem ao fracasso. O autor utiliza o acidente de Kelly e a tentativa de cura para sublinhar a impotência do herói diante de forças que escapam ao seu controle.

A exterioridade de Leo é também revelada ao leitor por meio da perspectiva de outros personagens, como Mosquito e Gislaine, e pela voz do narrador, que conta a história com uma dose de ironia e distanciamento. Para Bakhtin, essa exterioridade corresponde à maneira como o autor e o leitor enxergam o herói de forma completa e acabada, algo inalcançável para o próprio Leo. A ironia presente no romance, ilustrada quando o narrador afirma que Kelly, “como era de se esperar, não andou”, acentua essa separação entre o que Leo acredita e o que o autor já antevê.

Ademais, a ideia de Bakhtin (1997) de que “a alma toma consciência de si pela existência de um interlocutor, de um outro olhar sobre ela” é sutilmente denotada em *Perdição*. A tentativa de Leo de se afirmar como curador reflete seu desejo de construir sua imagem aos olhos dos outros, maiormente de sua filha e de Gislaine. Todavia, sua incapacidade de atender às expectativas alheias, e às suas próprias, provoca a dissolução de sua identidade como herói, culminando em seu colapso.

Meses após o desaparecimento de Leo, as múltiplas versões sobre seu paradeiro exemplificam a coexistência de diferentes vozes e perspectivas, em conformidade com o conceito de polifonia desenvolvido por Bakhtin. Na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), o estudioso define o romance como representação do homem que fala, sobrelevando não apenas as vozes que compõem o relato, mas também a vinculação da composição prosaica a essas vozes. Autor, personagens e narrador tornam-se elementos imprescindíveis dessa representação, sem os quais a polifonia seria inviável. O romance polifônico é o objeto central da teoria bakhtiniana sobre o gênero romanesco e a relação entre autor e personagens, eixos que estruturam essa evolução. Nesse contexto, as diversas narrativas acerca do desaparecimento de Leo, ilustram a manifestação da polifonia bakhtiniana.

A primeira informação que chega a Ramon sobre a localização de Leo vem de Teófilo, ex-professor de ambos. Durante uma visita ao Rio de Janeiro para ver um casal de tios, o professor encontrou, inesperadamente, Leo ao virar a esquina enquanto retornava ao hotel. Segundo o relato, o estado de Leo na ocasião lembrava o de um mendigo, com barba crescida e aparência suja e maltrapilha. Teófilo relata ter ficado chocado e que, ao avistar o ex-aluno, Leo fugiu: “Quando Leo me viu, ele fugiu; fugiu na hora.” (Vilela, 2011, p. 229). O ponto de vista do Professor Teófilo é influenciado por sua relação com Leo e pela experiência pessoal ao encontrá-lo. A descrição de Leo, um mendigo barbudo e maltrapilho, reflete sua surpresa e choque ao testemunhar a condição atual de alguém que ele conhecia anteriormente de forma diferente.

Dias depois é a vez da cabeleireira Lulu, cliente do Jornal. Em sua versão, Leo está ótimo, em Cabo Frio, morando em casa com piscina e bebendo uísque importado. Quanto ao professor ter visto Leo no Rio de Janeiro, Lulu justifica: “[...] um homem com mais de 70 anos, com uns óculos daqueles, num bairro do Rio, à noite... Você acha que dá para confiar no que ele viu?” (Vilela, 2011, p. 232). O ponto de vista da cabeleireira Lulu, contrasta com a narrativa do Professor Teófilo. Ela justifica a divergência de perspectivas questionando a confiabilidade da visão de um homem mais velho usando óculos à noite.

Uma outra versão é a do motorista de caminhão conhecido de Ramon, o Boiadeiro. Ao levar uma encomenda ao jornal e encontrar Ramon, conversam sobre Leo. Boiadeiro diz que Leo estaria no Japão pescando tubarões. Ramon pergunta como ele ficou sabendo. O Ziza contou, amigo seu do cais do porto, no Rio. “Agora, a história do navio-pesqueiro diz que é verdade mesmo. Não sei se o Ziza conheceu o Leo pessoalmente; mas tudo o que acontece ali, no cais do porto, o Ziza fica sabendo.” (Vilela, 2011, p. 237). A versão de Boiadeiro sobre Leo pescando tubarões no Japão, soma uma terceira perspectiva à narrativa. Ele compartilha uma história incomum, obtida através de sua fonte no cais. Essa perspectiva sugere que as informações podem ser distorcidas e reinterpretadas ao passar de uma pessoa para outra. “O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande.” (Bakhtin, 2010, p. 141). Sob essa visão, Bakhtin (2010) relata que um texto com

Nossas próprias palavras é, até um certo ponto, fazer um relato bivocal das palavras de outrem; pois as “nossas palavras” não devem dissolver completamente a originalidade das palavras alheias, o relato com nossas próprias palavras deve trazer um caráter misto, reproduzir nos lugares necessários o estilo e as expressões do texto transmitido. (Bakhtin, 2010, p. 142).

É fundamental manter a integridade das palavras originais, mas também adicionar uma contribuição pessoal ao relato. Esse planejamento garante que as vozes das pessoas sejam ouvidas e respeitadas enquanto permite ao narrador exercer sua própria expressão e interpretação.

Em busca de uma vida melhor, nosso herói se vê emaranhado nos caminhos de uma religião que, ao invés de fortalecê-lo, acabou por destruí-lo. As consequências dessa jornada são irreversíveis:

Se daquela primeira vez, no jornal, não era mais o Leo, como ele próprio fizera questão de me dizer, agora, sem que ele dissesse, e nem precisava, não era mais o Pastor Pedro: não era um nem outro. Quem estava ali, à minha frente, era quase um estranho: um sujeito magro, cabeça rapada, olhos vermelhos e, eu notaria depois, uma ligeira tremura nas mãos – não mais as calejadas mãos do pescador nem as bem-cuidadas mãos do pastor. (Vilela, 2011, p. 241).

O herói tem a identidade fragmentada, de pescador Leo a Pastor Pedro retornando a Flor do Campo, o narrador percebe que não é mais nem um nem outro. Ele se apresenta quase como um estranho.

‘A igreja? Eu mandei tudo à merda’, ele disse.
 ‘Eu cansei de mentir: mentir aos outros, mentir a mim mesmo, mentir a Deus.’
 ‘E os pastores?’, eu perguntei.
 ‘Os pastores?’
 Ele olhou para mim e, com resto ainda da postura do Pastor Pedro e empostando a voz, disse:
 ‘Eles são fonte sem água, nuvens agitadas por turbilhões, aos quais está reservada a obscuridade das trevas.’ Palavras aquelas – ele a seguir me informou – de um outro pastor e de um outro Pedro. (Vilela, 2011, p. 242).

‘Mas esse’, acrescentou, esse era Pedro de verdade e pastor de verdade. Não era uma fraude, como eu e os outros.’ (Vilela, 2011, p. 243).

Leo revela que deixou a igreja e desistiu de seu papel como pastor porque estava cansado de mentir, tanto para os outros quanto para si mesmo. Ele questiona a autenticidade dos pastores e sente-se uma fraude. Esse conflito interno pode estar relacionado à crise de fé, à busca por sua verdadeira identidade e à sua percepção de que ele não é mais o que era antes. Leo faz um *checklist* do que tinha, e do que não tem mais:

Perguntei onde que ele estava hospedado.
 ‘Na pensão de Dona Nenzinha’, disse.
 Ele disse que precisava arranjar um emprego, alguma coisa que desse para ele sobreviver. Lembrou, então, a frase – o salmo – dita pelo pastor aquele primeiro dia, à beira do lago: ‘O Senhor é meu pastor, nada me há de faltar.’
 ‘Nada me faltou mesmo, Ramon, nada: dinheiro, carro, mulheres...’
 ‘Pastor assim vale a pena...’ eu brinquei.
 ‘Agora me falta tudo: dinheiro, carro, mulheres... E também emprego, saúde, família, comida...’
 ‘Eu perdi tudo. E agora sabe quem eu sou? Ninguém.’
 ‘Não, não é assim’, eu disse.
 ‘É’, ele disse, ‘é assim. Eu agora sou ninguém.’
 ‘Por que você não volta a pescar?’, eu perguntei, sem muita esperança – ainda depois do Disk-peixe, instalado na cidade havia quase um ano já, e funcionando com muito sucesso. (Vilela, 2011, p. 245).

‘Eu mudei, Ramon’, ele disse; ‘eu mudei muito. Eu sou hoje um estranho para os outros e um estranho para mim mesmo.’
 ‘Às vezes, sabe, às vezes eu faço coisas que normalmente eu não faria. É como se eu fosse um outro, entende? Um outro agindo em meu lugar. Mas que outro é esse? Se ele não é eu, então quem é ele?’ (Vilela, 2011, p. 246).

As perdas que Leo enfrenta abarcam dimensões materiais, emocionais e espirituais, resultando em um estado de desolação e desconhecimento de si mesmo. Ao indagar Leo sobre sua antiga profissão de pescador, Ramon é surpreendido com a consciência do protagonista de que não pode mais voltar ao que era antes. A realidade é implacável, não permitindo espaço para a retomada de sua antiga ocupação.

As várias versões do herói de *Perdição* culminam no capítulo final intitulado “Ninguém”, onde se presentifica a triste constatação:

Tese, antítese e síntese – dizia o velho Hegel. Sem querer ser cruel (mas que jornalista não tem sempre lá, num cantinho de seu cérebro, um pouco de crueldade?), Leonardo, o Leo, era a tese; o Pastor Pedro, a antítese; e a síntese, a síntese foi aquela triste figura que naquela fria noite de sexta-feira, em maio, de maneira novamente inesperada, bateu à porta de meu apartamento. (Vilela, 2011, p. 241).

A citação menciona a tríade de tese, antítese e síntese, uma referência à filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. A tese, representada pelo protagonista, é a ideia inicial apresentada no primeiro capítulo, “O rapaz dos peixes”. Já o Pastor Pedro, do capítulo “Pastor das almas”, assume o papel de “antítese”, sendo colocado em oposição a Leo, trazendo características e valores diferentes. A síntese, representada pela “triste figura” do último capítulo intitulado “Ninguém”, bate à porta em uma noite de sexta-feira em maio. Portanto, a “síntese”, é a junção das posturas contrastantes entre Leo e o Pastor Pedro, resultando de forma catastrófica em “Ninguém”. Ao optar pela luminosidade das propostas materiais, Leo não poderia antever a obscuridade do vazio existencial que seguiria. Leo, enquanto pescador, estava em sintonia com a natureza, experimentando uma sacralidade que se perde diante da religião, marcando esta última como profana e representando a perdição do homem.

3.5 Ressonâncias do texto bíblico

Esse subcapítulo tem o objetivo de analisar o diálogo que se estabelece entre *Perdição* e a *Bíblia*. Em *Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*, de Northrop Frye, no subtítulo “Ressonâncias da bíblia na literatura”, Flávio Aguiar (2004) faz uma reflexão sobre a *Bíblia* como uma tradução do tempo. Ao afirmar que o tempo é o tema principal da *Bíblia*, Flávio Aguiar destaca a importância do tempo humano como um constante julgamento, um caminho em direção ao futuro, sempre em contato com a transcendência e a eternidade. Sendo assim, a *Bíblia*, de acordo com Aguiar, é uma tradução do futuro. Sua mensagem deve chegar a todos os povos. Com estilo peculiar, despido de ornamentos dramáticos, focaliza a ação e o conflito.

Em análise famosa do episódio de Abraão e Isaac, Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis*, assinala essa imediatez da ação bíblica. Quando Javé chama por Abraão, para testá-lo, Abraão responde: “Estou aqui”, Auerbach pergunta: aqui aonde? Em sua cabana? Fora dela, diante da porta? No campo? Não importa: Abraão está em seu aqui e agora eterno, diante da transcendência, de

seu julgamento, de sua origem e de seu destino, tudo ao mesmo tempo. Fica evidente o contraste com a tradição helênica da *Ilíada* e da *Odisséia*, e sua herdeira, a romana, com sua pletora de descrições, de detalhes, que fixam a imagem de um aedo, de um poeta, que canta para o encantamento de uma corte. (Aguiar, 2004, p. 273).

Como tradução do tempo, a *Bíblia* é um livro escrito, concebido para e pela escrita. Isso permitiu que as Escrituras fossem preservadas e transmitidas de geração em geração até os dias atuais.

A questão da autoria dos livros proféticos, como Isaías, sabe-se que não foi ele que os escreveu. Os profetas não escreviam, ditavam. Tradicionalmente quem escrevia os livros dos profetas, foram os escribas. Escritos segundo os ensinamentos de Isaías, isso é o que importa. Provavelmente nem Marcos, nem Mateus, nem Lucas, nem mesmo João Evangelista escreveram os textos evangélicos que temos hoje. A *Bíblia* é obra de eruditos, de conhecedores de uma tradição. (Aguiar, 2004, p. 273).

A discussão sobre a autoria dos livros bíblicos, especialmente os proféticos, aponta para a importância da tradição oral e escrita na preservação das Escrituras ao longo dos séculos. A *Bíblia* é fruto de um trabalho coletivo de eruditos e conhecedores da tradição, transmitindo ensinamentos e experiências espirituais de geração em geração.

O interesse de discutir essa temática surgiu devido à recorrência de fragmentos dos textos bíblicos ao longo da obra. O emprego desse recurso não constitui uma novidade na literatura. Autores como Willian Shakespeare, Machado de Assis, Ricardo Guilherme Dicke, entre outros fazem uso da Teopoética⁶.

Em sua investigação, Northrop Frye (2004) explora a ideia de que a linguagem pode ser compreendida como um código literário. Seu foco principal é a influência significativa que a *Bíblia* exerceu sobre a literatura ocidental ao longo dos tempos. Frye enxerga a *Bíblia* não apenas como um livro religioso, mas também como uma obra literária repleta de símbolos, mitos e arquétipos. Esses elementos têm servido como uma fonte inesgotável de inspiração para escritores e poetas ao longo dos séculos.

A abordagem de Frye (2004) consiste em analisar a linguagem presente na *Bíblia*, bem como seus temas em diferentes histórias e passagens. Ele aclara como esses elementos foram reinterpretados e incorporados em obras literárias posteriores. Através de suas análises, Frye explora as interconexões entre as narrativas bíblicas e as narrativas literárias, demonstrando

⁶ Se refere ao uso de textos bíblicos na literatura.

como a Bíblia teve um impacto profundo na maneira como concebemos a linguagem, a cultura e o imaginário.

A *Bíblia*, segundo Frye, tem sua origem na fase metafórica da linguagem, mas muito dela é contemporâneo da segunda fase, na qual a dialética se separa da poética, como mostra sua metonímia “Deus”. Seu uso poético da linguagem não a limita à literatura, ela nunca cai nas convenções do segundo estágio. “Em verdade não há argumentos racionais na bíblia, nem no Novo Testamento, que, apesar de ser obra mais tardia, mantém-se muito próxima do Velho no que diz respeito a sua atitude perante a linguagem.” (Frye, 2004, p. 53). Esse mesmo intelectual chama a atenção para o imenso poder da retórica oratória, capaz de influenciar tanto para o bem quanto para o mal. As abordagens de Platão e Aristóteles sobre questões relacionadas à linguagem e à retórica ressoam ao longo do tempo. No período metonímico, considerava-se que a “boa” retórica consistia, como explicado por Aristóteles, na antístrofe ou no coro de resposta na dialética. Isso se reflete, por exemplo, em sermões que expõem a verdadeira doutrina ou na defesa do lado justo em um tribunal. *A Apologia* de Sidney, assim como outras obras, usa o mesmo argumento para justificar a poesia: ela pode sustentar as verdades morais, graças à ressonância especial que lhe confere estrutura retórica. A poesia ajuda, portanto, as emoções seguirem aquelas verdades como se fossem um guia intelectual. Com base em “[...] afirmações desse tipo produziu-se muita confusão, com argumentos para se distinguir a ‘boa’ da ‘má’ retórica dentro da literatura, afirmando-se que alguns autores só retratam o mal enquanto outros se tornam agentes dele, devendo-se utilizar a censura contra estes.” (Frye, 2004, p. 54).

Para Frye é importante reconhecer as estruturas verbais para realizar uma leitura eficaz da *Bíblia* e compreender a noção de mito. No decorrer do livro, conforme o estudioso, mito quer dizer “*mythos*, enredo, narrativa, ou, de modo geral, a ordenação de palavras numa sequência. Como todas estruturas verbais têm algum tipo de sequência.” (Frye, 2004, p. 57).

Na fase metafórica da linguagem, o pensamento dedutivo e a abstração são ainda incipientes (Frye, 2004). A maioria das narrativas verbais assume a forma de uma estória. Nesse contexto, o impulso central provém da conexão entre personalidades e eventos. Essa conexão, que normalmente se manifesta através da atuação de deuses, é o elemento principal de força propulsora. Conforme avançamos para a fase metonímica, as estruturas verbais ainda incluem narrativas que devem ser seguidas em sequência, passando por uma série de páginas até o desfecho. Contudo, na fase metonímica, a forma mais característica das narrativas é conceitual, o que geralmente é denominado como um argumento.

A obra *Decline and Fall of the Roman Empire* (Declínio e queda do Império Romano), de Gibbon, segundo Frye (2004), foi planejada para ser um relato histórico, um relato fiel das aventuras e desventuras dos últimos momentos do Império Romano, com todas as virtudes eruditas da documentação e coisas semelhantes ali presentes. Gibbon era essencialmente um escritor da terceira fase, ou descritivo, preocupado com a diferença entre a realidade do que estava acontecendo com Roma, conforme ele mesmo a via, e as ilusões pagãs ou cristãs com que os romanos visualizavam o seu lugar na história. Mas a frase “declínio e queda” do título indica o princípio narrativo com que de Gibbon selecionou e dispôs sua matéria, este é o seu “*mythos*”, e sem ele o livro não teria forma. Definir o grau histórico da Bíblia, no mesmo sentido do livro de Gibbon, é uma questão muito mais complicada, “[...] mas muito poucos discordariam da afirmação de que ela conta uma estória; para mim as duas afirmações, ‘a Bíblia conta uma estória’ e a ‘Bíblia é um mito’, são essencialmente a mesma afirmação.” (Frye, 2004, p. 58). Ainda sobre o sentido primeiro de “mito” Frye argumenta:

Contudo este sentido primeiro da palavra “mito”, de sequência verbal, é amplo demais para ser útil e em geral associamos o termo há um contexto mais restrito a cultura verbal de uma sociedade pré-discursiva consistirá em grande parte de estórias, mas entre elas se desenvolve uma especialização em matéria de funções sociais que terminam por afetar mais algumas do que outras. Certas estórias têm um significado peculiar: são as que contam para uma sociedade o que é importante para saber, seja sobre seus deuses, sua história, leis, seja sobre sua estrutura de classe. Podem-se chamar estas estórias de mitos num sentido segundo que as distingue daquelas do populário – que são estórias contadas para diversão ou outra finalidade ainda menos central. Aquelas se tornam “sagradas” e distintas das “profanas”, e fazem parte do que a tradição bíblica chama de revelação. Na Europa ocidental as estórias bíblicas tiveram esse significado mítico central pelo menos até o século XVIII. Neste sentido segundo, portanto, mítico significa o contrário de “não exatamente verdade”. Significa levar consigo uma seriedade e uma importância especial. As estórias sagradas ilustram uma preocupação social específica; as estórias profanas têm uma relação muito mais distante com essa preocupação; até em alguns casos não têm nenhuma, pelo menos em sua origem. (Frye, 2004, p. 59).

Já com referência ao sentido segundo, Frye ressalta que tantos os mitos como as estórias do populário são de qualquer modo estórias, ou narrativas verbais. Não há, portanto, nenhuma diferença estrutural consistente entre eles e elas. Nem há uma diferença consistente do ponto de vista do conteúdo. Estórias de deuses em que “se acredita” ou nas quais eles são objetos de culto tendem a ser mitos. Mas nem todos os mitos são estórias sobre deuses. As estórias sobre Sansão do livro dos juízes eram míticas para a Europa ocidental porque pertenciam ao corpo central da sacrossanta legenda bíblica. Mas os análogos da saga de Sansão encontram-se nas estórias do populário, e Sansão não era um deus. O mesmo acontecia com a estória de Ulisses

e Polifemo. Ela era mítica para os gregos, no sentido segundo, porque estavam em Homero, mas os seus análogos estavam no populário de então. Com o desenvolvimento da linguagem metonímica, as estórias passaram a ser usadas frequentemente como ilustrações concretas de argumentos abstratos, em outras palavras, como alegorias. Isto é próximo do papel que os mitos têm em Platão. “Podemos também ter mitos dentro de mitos, como as parábolas de Jesus ou a fábula que aquele me conta sobre as duas jarras de Zeus no final da *Ilíada*, que são ilustrativas, mas num contexto que não é exatamente o de um argumento.” (Frye, 2004, p. 59-60).

O diálogo entre *Perdição* e a *Bíblia* é possível a partir da intertextualidade, conforme afirma Kristeva (1974, p. 64), “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade.”

Uma das obras mais antigas e sagradas do mundo, a *Bíblia*, abriga uma ampla gama de gêneros literários que incluem narrativas históricas, poesia lírica, sabedoria, profecia e epístolas. Essa diversidade literária tem servido como fonte de inspiração para escritores de diferentes culturas e épocas, instigando-os a incorporar elementos, temas, símbolos e personagens bíblicos em suas próprias criações. Ao compararmos essa ótica da intertextualidade com a obra de Luiz Vilela, que utiliza os textos bíblicos de forma sarcástica e irônica. Segundo Prazeres há duas maneiras de agressão ao texto bíblico:

[...] a agressão pode ocorrer de duas maneiras: na primeira, o narrador recria ou reinterpreta o texto bíblico, dessacralizando-o e questionando os seus mitos e os valores morais veiculados a partir dele; na segunda, o narrador ao aludir a um trecho bíblico, numa atitude aparentemente sem importância, promove o questionamento da própria composição textual bíblica. (Prazeres, 2014, p. 281).

Com relação ao primeiro tipo de agressão, nota-se que o personagem Leo sempre faz citações em um contexto de duplo sentido e de forma equivocada. Quando o Pastor Pedro faz alusão ao versículo 19, “Está lá, no livro Santo; Mateus, capítulo primeiro, versículo 19: ‘Então José, seu marido, como era justo e a não queria difamar, intentou deixá-la secretamente.’” (Vilela, 2011, p. 134), ele interpreta erroneamente as escrituras. O contexto que o pastor traz a referência é de uma conversa com o narrador em que Ramon, para contribuir com o amigo, pergunta se Leo tinha terço. “‘Não’, ele disse. ‘Por que?’ ‘Porque nós, da Igreja Mundial do Senhor Jesus, não cultuamos Maria’. ‘Não?’, foi a minha vez de espantar-me. ‘E por que vocês, da Igreja Mundial do Senhor Jesus, não cultuam Maria? Maria é tão boa moça...’” (Vilela, 2011, p. 133). A razão para não cultuar Maria, segundo Leo, é porque ela pecou. No entanto, sua

explicação é tendenciosa e ignorante em relação ao texto bíblico. Ele focaliza a parte em que Maria engravidou antes do casamento, omitindo deliberadamente o episódio em que um anjo aparece a José em um sonho. Nesse encontro celestial, o anjo tranquiliza José, elucidando que a criança em Maria foi concebida pelo Espírito Santo. Além disso, o anjo instrui José a casar-se com Maria e dar o nome de Jesus ao filho, pois este viria para salvar o povo de seus pecados. Eis, por parte do Pastor Leo, “A apresentação da mulher enquanto pecadora.” (Vilela, 2011, p. 135).

Vilela utiliza a paráfrase como uma maneira indireta de recorrer aos textos bíblicos além das citações diretas. O autor aponta que o Antigo Testamento começa com Eva traindo a confiança do Criador, e o Novo Testamento, com Maria traindo a confiança de José. Eva, a primeira mulher criada por Deus a partir da costela de Adão, é conhecida por sua desobediência ao comer o fruto proibido, resultando na queda da humanidade e na concepção de Pecado Original. O intertexto com as figuras femininas proeminentes na sagrada escritura abrolha com o sarcasmo do narrador quando Leo relata seu encontro com Mister Jones, expressando sua curiosidade: “Olha, hem?”, eu disse, “Foi por curiosidade que Eva comeu a maçã e nós fomos expulsos do Paraíso...” (Vilela, 2011, p. 47). Com base no pecado original, o diálogo configura a mulher de forma pejorativa e machista. O discurso de Leo para as mulheres, seja da tradição ou da contemporaneidade, é atravessado de machismo: “Eva era mulher, rapaz...” [...] “Mulher não tem cabeça.” (Vilela, 2011, p. 47). No que concerne à gravidez de Maria: “‘Uai, mas e o Espírito Santo?’, eu perguntei. ‘Não foi ele o pai da criança?’ ‘E você acreditou nisso?’” (Vilela, 2011, p. 135), sugerindo que Maria havia traído José. “‘A mulher carrega em si a semente do mal’, ele disse. Sendo assim, na Igreja Mundial do Senhor Jesus não há espaço para pastoras [...] só se fosse pra lavar as nossas cuecas, né?’, ele disse e deu uma risada.” (Vilela, 2011, p. 135).

Leo informa que as mulheres não têm espaço na Igreja Mundial do Senhor Jesus como pastoras, alvitando que o lugar das mesmas seria apenas como serviçais subordinadas aos homens. Suas falas e pensamentos indicam uma visão misógina. Ele acredita que as mulheres são inferiores e não devem ocupar certos espaços ou posições de liderança. A visão machista de Leo também é estendida às mulheres da família. Quando Ramon pergunta qual seria a opinião de Gislaine em ele ser pastor:

A Gislaine? Ela diz: ‘Uma coisa que começou numa sexta-feira de agosto que pode dar certo?...
[...]
‘Acho que você não vai, não...’

‘Eu também já estou achando... Afinal... É como dizia minha avó: ‘Boa jornada faz quem fica na sua casa em paz.’

[...]

‘Agora... Você vê que é tudo mulher, né? Luzia, Gislaine, minha avó...’

‘É...’

[...]

‘[...] meu pai era muito cabeça –, ele disse também que, se a gente fosse escutar as mulheres, nem do berço a gente saía’. (Vilela, 2011, p. 69).

As referências negativas que Leo faz à sua avó e à sua própria mãe, comparando-as a Gislaine, mostram sua falta de respeito pelas mulheres de sua família. Ele declara que seu pai também desvalorizava as mulheres, indicando que esse pensamento misógino pode ter sido perpetuado dentro da família.

Avançando nesta análise, depois do encontro entre Mister Jones e Leo ao sair do hotel,

[...] o pastor Zacarias observa os bombons nas mãos de Leo e perguntou: Mister Jones? Sim. Ele come uma caixa de bombom por dia. Uma vez ele disse que, para ele o Jardim do Éden é um Jardim onde as árvores estariam carregadas não de frutos, mas de bombons. (Vilela, 2011, p. 59).

A subversão do Jardim do Éden, imaginado como um lugar onde as árvores dão bombons em vez de frutos. Essa imagem dessacraliza um dos símbolos mais profundos da tradição cristã, reduzindo o Éden a uma cena de consumismo e prazer mundano. Esses exemplos ilustram como *Perdição* utiliza a *Bíblia* não apenas para inspirar, mas também para criticar e subverter valores e dogmas religiosos, estabelecendo uma constante tensão entre o sagrado e o profano.

Depois do encontro com líder religioso na saída do hotel, pastor Zacarias alerta Leo, não se pode falar da calvície de Mister Jones. “Você conhece a passagem do profeta Eliseu na bíblia? Não, eu respondi. Então leia.” (Vilela, 2011, p. 59). O pastor anota em um pedaço de papel o versículo que Ramon, posteriormente, leria:

Ao chegar em casa, peguei a *Bíblia* e procurei a passagem sobre o profeta Eliseu. Li, e aqui a transcrevo:

E os homens da cidade disseram a Eliseu: Eis que boa é a habitação desta cidade, como o meu senhor vê; porém as águas são más, e a terra é estéril. E ele disse: Trazei-me uma salva nova e ponde nela sal. E lha trouxeram. Então saiu ele ao manancial das águas, deitou sal nele; e disse: Assim diz o Senhor: Sararei a estas águas; não haverá mais nelas morte, nem esterilidade. Ficaram, pois, sãs aquelas águas: até ao dia de hoje, conforme à palavra que Eliseu tinha dito. Então subiu dali a Batel: e, subindo ele pelo caminho, uns rapazes pequenos saíram da cidade, e zombavam dele, e diziam-lhe: Sobe, calvo, sobe, calvo! E, virando-se ele para trás, os viu e os amaldiçoou no nome do Senhor; então duas ursas saíram do bosque, e despedaçaram quarenta e dois daqueles

pequenos. E foi-se dali para o monte Carmelo e dali voltou para Samaria. (Vilela, 2011, p. 61).

De acordo com a narrativa bíblica, Eliseu foi escolhido por Deus para ser profeta após Elias receber uma ordem divina para ungir seu sucessor. Eliseu era originalmente um agricultor quando Elias o encontrou e lançou seu manto sobre ele, simbolizando a transferência de seu chamado profético para o jovem. A passagem bíblica do profeta Eliseu, evoca muitas semelhanças entre o homem bíblico e Mister Jones. Assim como Eliseu foi escolhido por Deus para ser profeta, o pastor escolhe Leo para ser pastor. O ponto fulcral, todavia, é a possível atitude vingativa do líder religioso. A influência das escrituras é um recurso narrativo que enriquece a compreensão dos personagens e seus conflitos na trama. Ao mesmo tempo que um indivíduo oferece bombons, ele também pode ser vingativo. Igualmente, o outro, que realiza milagres, pode proferir maldições.

Há um intertexto bíblico com referência ao apóstolo Pedro, também conhecido como São Pedro, um dos discípulos mais próximos de Jesus e um dos líderes proeminentes da Igreja Primitiva. Esse intertexto é empregado por Mister Jones ao convidar Leo para assumir a função de pastor: “[...] [h]á dois mil anos um outro homem – simples e pescador como você –, um homem chamado Pedro, foi convidado por um certo Jesus Cristo a pregar a palavra de Deus.” (Vilela, 2011, p. 45). O argumento de Mister Jones sugere que, assim como Pedro, uma pessoa comum pode ser convidada a pregar a palavra de Deus e seguir os ensinamentos de Jesus Cristo.

Na tradição judaico-cristã, é realçada a humanidade de Pedro. Seu primeiro nome, Simão, significa inconstante ou aquele que ouve. Sem embargo, Jesus altera o nome para Pedro, que carrega os significados de rocha, pedra e firmeza. É relevante observar que, na história bíblica, o nome Pedro simboliza uma mudança significativa na vida do apóstolo Simão. Assim como o personagem bíblico, Leonardo também passará a ser conhecido como Pedro, o pastor. Contudo, a transformação na vida de Leonardo difere daquela do homem santo, sendo menos positiva. Leonardo hesita em aceitar a proposta, justificando que, ao abandonar a pesca, sua subsistência estaria ameaçada. Para persuadi-lo, o pastor lança mão de uma expressão poderosa de fé e confiança em Deus, lembrando que, ao confiarmos nele como nosso pastor, encontramos segurança. Nessa ocasião, é citada a seguinte passagem bíblica: “Lembre-se: ‘O senhor é meu pastor, nada me há de faltar’.” (Vilela, 2011, p. 46). Por um tempo, essa confiança manteve-se verdadeira.

Elucidativamente, Ramon ironiza a *Bíblia* ao mencioná-la de forma humorística: “‘E, por falar em *Bíblia*’, eu disse, vamos torrar a minha? Eu vendo baratinho... ‘Que tal a gente

trocar por peixes?’ ‘Quantas dúzias?’ ‘Dúzias?’ Leo foi sentar-se na cadeira’.” (Vilela, 2011, p. 63). Eis o emprego de uma de linguagem coloquial e descontraída, paródica, satírica.

O riso e o humor estão impregnados na diegese do romance. O ponto de vista de Leo com relação à espiritualidade de Mosquito, retrata bem esse aspecto: “‘É uma pobre criatura... Uma alma mergulhada nas trevas...’ [...] ‘Os negros [...] dificilmente alcançam a luz.’ [...] ‘Às vezes com escada’, eu disse. ‘Só se for a escada de Jacó...’, ele retrucou. ‘Será que o Jacó empresta’. Leo riu.” (Vilela, 2011, p. 134). O uso das referências bíblicas, aliado ao tom humorístico, denuncia atitudes discriminatórias enraizadas historicamente em nossas sociedades marcadas pela escravidão e racismo sistêmico.

Em conversa com Ramon, Mosquito destaca que “‘É inveja de irmão a pior coisa que tem. Inveja de irmão mata. Você não conhece a história de Abel e Caim. E a história de José do Egito?’” (Vilela, 2011, p. 272). Mosquito percebe que a atitude de Joãozico, referente a Leo, é composta de sentimentos negativos e cita a história de Abel e Caim. Deus rejeita o sacrifício de Caim e aceita o de Abel. Tomado pelos sentimentos de ciúme e inveja, Caim mata seu próprio irmão. Joãozico não chega a tanto, mas de acordo com Mosquito tem inveja e raiva de Leo:

Diz que querer ver o Joãozico mudar de cor e o lábio dele ficar batendo – ele tem esse treco, quando ele fica com raiva de alguma coisa, o lábio dele fica batendo feito rabo de lagartixa – era só perguntar: ‘Você é irmão do Leonardo?’ Diz que ele ficava vermelho, amarelo, azul... de toda cor. E aí ele respondia: ‘O Leonardo é que é meu irmão.’ Ou então, pior ainda: Você viu o seu irmão na televisão? Aí diz que ele nem respondia, ou respondia “não, não vi’. Ouvi dizer até que ele parou de ir à feira só para não ouvir mais essas perguntas...

‘Hum...’

‘Tudo inveja, cara, tudo porque o irmão aparecia, ficou conhecido, fez sucesso. E ele? Um coitado em que ninguém presta atenção.’

‘É...’

‘Ou presta, né? Presta, mas para ver o tanto que ele é feio, com aquela cara de turco enfezado...’, e Mosquito riu, com escárnio. (Vilela, 2011, p. 273).

Joãozico, além da inveja do sucesso do irmão, também cobiça Gislaine a esposa de Leo.

Em certo sentido, Leo ao citar capítulo 2 da Segunda Epístola de Pedro, teve consciência de sua trajetória de perdição, cuja escolha de seguir uma crença trouxe-lhe consequências inesperadas:

E também houve, entre o povo, falsos profetas, como entre vós haverá também falsos doutores, que introduzirão encobertamente heresias de perdição, e negarão o Senhor que os resgatou, trazendo sobre si mesmos repentina

perdição. E muitos seguirão as suas dissoluções, pelos quais será blasfemado o caminho da verdade. E por avareza, farão de vós negócio, com palavras fingidas; sobre os quais já de largo tempo não será tardia a sentença, e a sua perdição não dormita. (Vilela, 2011, p. 252).

Nessa passagem, o apóstolo Pedro adverte para a existência de pessoas que se apresentam como profetas e doutores, mas que na verdade propagam ensinamentos enganosos e heréticos. Essas figuras podem distorcer a verdade e desviar as pessoas do caminho da verdadeira fé. As falsas doutrinas introduzidas por esses indivíduos podem levar as pessoas à perdição, afastando-as do verdadeiro ensinamento e relacionamento com Deus. Pedro menciona que esses falsos profetas podem se envolver em comportamentos imorais e motivados pela avareza, usando palavras fingidas para manipular as pessoas e tirar vantagem delas. Nessa jornada, Leo depara-se com paralelos notáveis ao contexto bíblico.

A mercantilização do cristianismo, a ironia no uso do texto sagrado “Está lá no Livro Santo: ‘Que adianta ao homem ganhar o mundo inteiro se vier a perder sua alma’.” (Vilela, 2011, p. 153). Aqui, vemos um jogo intertextual com a *Bíblia*, na qual há uma exortação de Jesus Cristo sobre a importância de valorizar a alma e a vida espiritual em vez de se concentrar apenas em ganhos materiais ou terrenos. Ela enfatiza que, por mais valiosos que sejam os tesouros mundanos, não têm nenhum valor em comparação com a salvação e a eternidade da alma. Em outras palavras, de nada adianta acumular riquezas, poder ou fama se isso levar à perdição espiritual e à separação de Deus.

Essa passagem explana quão importante é priorizar os valores eternos e espirituais, buscando uma relação genuína com Deus e vivendo em harmonia com os princípios da fé. É uma chamada à reflexão sobre o verdadeiro significado e propósito da vida, reconhecendo que a busca excessiva por bens materiais pode ser vazia e passageira em comparação com as questões eternas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Perdição*, suscita profundas reflexões acerca da condição humana, trazendo à baila as intrincadas complexidades da experiência cotidiana e a confluência entre o sagrado e o profano. Luiz Vilela, o autor desse engenho narrativo, é amplamente reconhecido por seu estilo literário distinto e pelos temas recorrentes em sua produção. Nessa investigação, abordamos temas medulares como a religiosidade, o sagrado e o profano, a espiritualidade e pulsões seculares, juntamente com os processos de dessacralização, comercialização da fé e sincretismo religioso, todos permeados por ressonâncias bíblicas com particularidades singulares, contribuindo para a construção da realidade diegética do romance. A análise desses elementos nos permitiu corroborar a hipótese de que a obra desvenda, de forma densa e multifacetada, a fusão entre o sagrado e o profano, particularmente por meio da inserção de elementos cristãos oriundos tanto do catolicismo quanto do neopentecostalismo.

A atenção dedicada à fortuna crítica sobre *Perdição* desempenhou um papel fundamental para ampliar o escopo interpretativo desta pesquisa, desvelando diversas camadas de significados e reforçando a compreensão das tensões entre o sagrado e o profano. Os diversos estudos sobre o romance forneceram uma base sólida para discutir as nuances dessa interação, ratificando as interpretações apresentadas e enriquecendo a percepção dos temas centrais. Ademais, as reflexões teóricas sobre o sagrado e o profano, discutidas ao longo da tese, constituíram uma chave interpretativa para a estrutura analítica. A partir dessa perspectiva, foi possível entender a narrativa não apenas como uma crítica, mas também como um questionamento profundo sobre religiosidade, constantemente subvertida em meio às contradições do mundo terreno.

A religiosidade em *Perdição* é retratada por meio de uma multiplicidade de crenças, relevando o sincretismo que permeia a obra. Essa pluralidade de tradições religiosas gera preconceitos e conflitos entre as personagens, sobrelevando a tensão constante entre o sagrado e o profano durante a evolução do enredo.

Acerca do sagrado e do profano, uma variável adicional que reforça essa representação no romance é a comercialização da fé. A crítica recai sobre a Teologia da Prosperidade e também a outras práticas religiosas comerciais. Leo, o protagonista, ilustra esse fenômeno ao tornar-se pastor e explorar a industrialização dos milagres para manipular e arrecadar recursos. Atualmente testemunhamos a distorção de princípios bíblicos por pregadores que acumulam fortunas da humildade e da vulnerabilidade das pessoas, assumindo personas de cantores e artistas, homens-*show*. O romance descortina uma transição do sentido religioso para uma

lógica de mercantilização da fé, expondo igrejas que atuam como verdadeiras empresas, indústrias de milagres. Por outro lado, o Pastor Pedro segue a filosofia neopentecostal, que associa fé e contribuições financeiras à prosperidade material.

Destarte, a crítica social presente na obra, especialmente contra a mercantilização da fé, reflete uma visão aguda sobre o papel das crenças religiosas na sociedade contemporânea, apontando as distorções causadas pela exploração comercial da espiritualidade.

Algo mais deve ser assinalado, as ressonâncias bíblicas que perpassam toda a narrativa são empregadas de modo a acentuar a visão dessacralizada do romance, que pousa na intersecção entre o sagrado e profano.

A espacialidade em *Perdição* também assume uma posição central com os diferentes cenários – o lago, a praça, a feira, a cidade de Flor do Campo e o Rio de Janeiro –, espelhando a transformação espiritual e psicológica do protagonista, Leo, cuja trajetória ilustra a desconstrução de sua fé e identidade. Mais do que simples cenários, os ambientes são agentes ativos que moldam a narrativa e as identidades dos personagens. Rural ou urbana, a espacialidade dialoga diretamente com as tensões entre o sagrado e o profano, reforçando a sensação de perda e deslocamento experimentada por Leo ao longo da trama. O lago, em particular, emerge como símbolo da perdição iminente, um espaço onde vida e morte se entrelaçam, refletindo o destino trágico do protagonista.

Perdição é orquestrado por um narrador testemunha que, com sua postura incrédula e crítica, guia o leitor por uma desconstrução das expectativas religiosas, escancarando a hipocrisia de determinadas figuras religiosas e a fragilidade humana diante dos desafios existenciais. Outrossim, esse narrador impele questionamentos de toda ordem, articulados a partir das personagens, seus dilemas e relações interpessoais, defrontando as convenções e proporcionando uma experiência literária marcadamente cética. Ao distanciar-se das convicções religiosas e espirituais, Ramon, o narrador fomenta uma abordagem reflexiva que impacta a maneira como as personagens são percebidas. A linguagem por ele empregada reflete vividamente esse ceticismo, permeada por uma ironia afiada e toques de sarcasmo.

Em *Perdição*, as perdas manifestam-se de forma abundante e plurifacetada: o protagonista perde a esposa, a filha, os amigos e, por fim, sua fé. Tais perdas representam a ruína pessoal e o colapso de um universo em declínio. A dor é intensificada pela falta de sentido, pelos questionamentos sem respostas e pelo vazio existencial que circunda a narrativa. Nesse cenário devastador, o protagonista enfrenta a perda material e a perda de sua própria identidade e propósito. A ausência de esperança e a sensação de desamparo conduzem à derrocada do herói, cuja fragilidade humana e vicissitudes da vida o levam a renunciar à própria existência.

No decurso desta tese, comprovou-se que o romance *Perdição* articula de maneira densa a abstrusa interação entre o sagrado e o profano. A análise estampou que a religiosidade, o sincretismo, a dessacralização, a comercialização da fé e a intertextualidade bíblica são elementos cruciais na construção do universo narrativo de Luiz Vilela. A pesquisa confirmou a hipótese de que o universo profano, simbolizado pelas transformações de Leo e pelo uso lucrativo da crença, é estruturado a partir de elementos cristãos, tanto do catolicismo quanto do neopentecostalismo, evidenciando uma fusão de crenças populares e práticas religiosas institucionalizadas. A progressiva dessacralização é demonstrada pela subversão de símbolos religiosos e pelo ceticismo do narrador, que questiona as intenções espirituais dos personagens em um contexto de crescente comercialização da fé. Assim, a tese não apenas ratifica a crítica de Vilela à monetização da religiosidade, como também expande a compreensão de como esses elementos se entrelaçam para construir uma visão multifacetada do profano.

Em suma, *Perdição* é uma narrativa marcada por perdas múltiplas, de pessoas, de fé, de identidade, que desencadeiam o colapso de um universo. A obra expõe como a exploração comercial da fé e a progressiva dessacralização corroem o sentido do sagrado, resultando em uma visão cética e crítica da espiritualidade contemporânea. A pesquisa endossa a hipótese de que Luiz Vilela habilmente tateia as intrincadas interações entre o sagrado e o profano, construindo uma visão crítica da religião e da condição humana em um mundo cada vez mais dominado pela comercialização e pela perda de sentido espiritual.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Ressonâncias da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004 p. 273-280

AMARAL, Pauliane. *Perdição*, de Luiz Vilela: um épico irônico e compassivo. *Linha D'Água*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 221-223, jun. 2012. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v25i1p.221-223. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37377>

AMARAL, Pauliane. *O romance autobiográfico de Luiz Vilela*. 2018. 304 fls. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Câmpus de Três Lagoas, Três Lagoas, 2018. Disponível em: https://www.4shared.com/office/5mFJsdp1ca/Pauliane_TESE_romance_autobiog.html

ARAUJO, Rosana da Silva. O Sonhador e o Solitário. *Blog do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela* (Grupo de Pesquisa Literatura e Vida). Três Lagoas, 18 set. 2012. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com/2012/09/72-544x376-normal-0-21-false-false.html> .Acesso em: 14 de jul. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução. Aurora F. Bernadini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Ninguém sai incólume de suas páginas. *A União*, João Pessoa, Paraíba, de 8 de janeiro de 2012, na seção "Lado B", p. 20, disponível em <http://pt.scribd.com/doc/77705087/Clipping> . Acesso em: 14 jul. 2024.

BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BLOG GRUPO DE PESQUISA LUIZ VILELA, *Fortuna Crítica*, do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida (GPLV). Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>

BOWKER, John (org.). *O Livro de Ouro das Religiões: a fé no Ocidente e no Oriente, da pré-história aos nossos dias*. Tradução de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CAGIANO, Ronaldo. *O mestre dos diálogos*. Jornal *Opção*. Goiânia, 2012. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/um-escriptor-sem-subterfugios>. Acesso em: 23 fev. 2023.

CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CAMPOS, Luciene Lemos de. *Perdição, entre a rede da fama e o rio de lama*. Blog *Luiz Vilela* (Grupo de Pesquisa Literatura e Vida). Três Lagoas, 24 dez. 2011. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com/2011/12/perdicao-resenha-4.html>. Acesso em: 20 fev. 2023.

CARNEIRO, Sandra Gimenez. *O tempo no romance “Graça”, de Luiz Vilela*. Aquidauana, MS, 2003. Monografia (Especialização - Curso de Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Orientadora: Kelcilene Grácia.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DURKEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa, o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo, Paulus, 2008.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Livros do Brasil, 1992.

ELIADE, Mircea. *Histórias das crenças e das ideias Religiosas*, volume II. De Gautama Buda triunfo do cristianismo. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda: Rio de Janeiro. Zahar, 2011.

FARIAS, Isaias Leonidio. *O erotismo no romance Graça, de Luiz Vilela*. Campo Grande, 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – DLE/CCHS/ UFMS.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERRETTI, Sergio. *Sincretismo e hibridismo na cultura popular*. Revista Pós Ci. Soc. v.11, n.21, jan/jun. 2014.

FERREIRA, A.B.H. *Mini dicionário Aurélio*. 6.ed. Curitiba: Positivo, 2006.

FIORAVANTE, Anna Caroline Assis *Perdição, silêncios e nuances*. Blog do Grupo de Pesquisa *Luiz Vilela* (Grupo de Pesquisa Literatura e Vida). Três Lagoas, 17 jn. 2012. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com/2012/07/perdicao-resenha-14.html>. Acesso em: 14 de jul. 2024.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução Sérgio Alcides. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FRAGA, Wisner. Sobre *Perdição*, de Luiz Vilela. *Blog Cidade Desenvolvida*. Disponível em: <https://cidadedevolvida.blogspot.com/2011/> . Acesso em: 20 fev. 2011.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. *O mundo como GRAÇA e representação – epifania, polifonia e niilismo em Luiz Vilela*. Campo Grande, 2011, 123 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – PPMEL, UFMS. Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

FRYE, Northrop. *Código dos Códigos*. A Bíblia e a Literatura. Tradução. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GONÇALVES, Lucas Fernando. *Faces Filosóficas no Romance "Graça", de Luiz Vilela*. Início: 2012 (Mestrado em andamento em Estudos de Linguagens). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. UFMS. Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

KRISTEVA, Julia. Introdução a semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. In: REBELLO, Ivone da Silva. *Intertextualidade e paródia a partir de textos literários*. Anais do XIII CNLF. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2009, p. 1967- 1991.

KUCHENBECKER, Valter. *O Homem e o Sagrado*. 5.ed. Canoas: ULBRA, 1998.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles e ROUX, Elyette. *O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

MAGI, Luzdalva S. Luiz Vilela pescador de almas. *Literatura*, n. 41, Fev. 2012. Disponível em: <https://gpluizvilela.blogspot.com/2012/05/perdicao-resenha-12.html> . Acesso em: 20 fev. 2023.

MENDES, Francisco Moraes. Por aquelas palavras. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, ed. n. 1.340, jan.-fev. 2012. Disponível em: <https://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/suplemento-literario/>

OLIVEIRA, João Assis. *Perdição: síntese de uma cosmovisão em evolução*. *Blog do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela* (Grupo de Pesquisa Literatura e Vida). Três Lagoas, fev. 2012. Disponível em: <https://gpluizvilela.blogspot.com/2012/02/perdicao-resenha-8.html> . Acesso em: 14 de jul. 2024.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAULO, João. Escritor mineiro Luiz Vilela volta ao romance *Perdição*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 dez. 2011. Seção Arte e Livros. Disponível em: http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_7/2011/12/22/ficha_agitos/id_sessao=7&id_noticia=47787/ficha_agitos.shtml Acesso em: 20 fev. 2023.

PAVANELLO, Angélica Cristina. *A construção do Narrador e Personagens em Perdição, de Luiz Vilela*. 2013. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos em Literatura). Universidade Estadual do Norte do Paraná. Orientador: Miguel Heitor Braga Vieira.

PÉCORA, Alcir. '*Perdição*' expõe males da ignorância, mas não consegue evitar o banal. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, sábado, 10 de março de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/30318-perdicao-expoe-males-da-ignorancia-mas-nao-consegue-evitar-o-banal.shtml> . Acesso em 11/07/2024.

PRAZERES, Alexandre de Jesus. Ele nos deu histórias: exemplos de intertextualidade entre a narrativa bíblica e a Obra de Machado de Assis. *Paralellus*, Recife, v. 5, n. 10, p. 267-284, jul./dez. 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.

REIS, Raquel Celita Penhalves. O Romance de um Arquiteto das Palavras. *Blog do Grupo de Pesquisa Luiz Viela* (Grupo de Pesquisa Literatura e Vida). Três Lagoas, 10 set. 2012. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com/2012/09/perdicao-resenha-16.html> . Acesso em: 14 de jul. 2024.

RODRIGUES, Rauer R. [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. 2006, Araraquara/ SP, 2006. 2v., 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciência e Letras de Araraquara, da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102387>

RODRIGUES, Rauer R. [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *A Divina Perdição*, o épico bíblico de Luiz Vilela. Grupo de Pesquisa Literatura e Vida, Luiz Vilela, 4 dez. 2011. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com/2011/12/perdicao-resenha-1.html>.

RODRIGUES, Rauer R. [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Aspectos estruturais das novelas do ficcionista brasileiro Luiz Vilela. *Formas breves*, Aveiro, Portugal, n. 10, p. 167-178, 2013. DOI: <https://doi.org/10.34624/fb.0i10.5560> Disponível em: <http://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5560> . Acesso em: 13 mar. 2024.

RODRIGUES, Rauer R. [Rauer Ribeiro Rodrigues]. De Luiz Vilela, *Perdição*, metonímia de Brasil.

SANCHES NETO, Miguel. De peixes e de homens. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 17 dez. 2011. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/miguel->

sanches-neto/de-peixes-e-de-homens-7drxjnhwtydrvh6yzjyn9i6m/?ref=busca . Acesso em: 14 jul. 2024.

SANTANA, Édila. C. S. *Perdição, de Luiz Vilela: a configuração do narrador e sua visão cética, pela crítica*. In: SEMINÁRIO DO GPLV, 10., 2018, Três Lagoas. Anais [...]. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2018.] Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1JI-3HCQ58zetir_G215FvH-rCT6fYdTp/preview

SILVA, Janaina Paula Malvezzi Torraca. A simplicidade e a profundidade em *Perdição*, de Luiz Vilela. *Blog do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela* (Grupo de Pesquisa Literatura e Vida). Três Lagoas, 30 jul. 2012. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com/2012/07/perdicao-resenha-15.html> Acesso em: 14 de jul. 2024.

SILVA, Anaxusuell Fernando; ROSA, Karen Susan Silva Pititinga. “A Igreja Universal do Reino de Deus em Angola: faces da nova cartografia religiosa glob al”. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 2, p. 234-241, maio-ago. 2017.

SOUZA, Bertone. *Homo Religiosus: um conceito adequado ou indemonstrável? A propósito de seu uso na História das Religiões*. 2012. Disponível em: <https://bertonesousa.wordpress.com/2012/09/02/homo-religiosus-um-conceito-adequado-ou-indemonstravel-a-proposito-de-seu-uso-na-historia-das-religioes/> . Acesso em: 11 jan. 2017.

SOUZA, E. P. de; RODRIGUES, R. R. Constantes temáticas na contística de Luiz Vilela. *Estação Literária*, Londrina, v. 19, 2017, p. 173–189. DOI: <https://doi.org/10.5433/el.2017v19.e30773>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/30773>

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1992.

VILELA, Luiz. *Graça*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

VILELA, Luiz. “Sou escritor de ficção”. *Boletim UFMS*, Belo Horizonte, n. 1469, ano 31, 20 jan. 2005. Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1469/sexta.shtml> . Acesso em: 11 jan. 2022.

VILELA, Luiz. *Perdição* (romance). Rio de Janeiro: Record, 2011.

XERXENESKY, Antônio. *Perdição: em novo romance, contista Luiz Vilela perde força*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/livros-da-semana/15111> . Acesso em: 14 jul.2024