



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**REBECA FERREIRA TIPPLE**

***A BATALHA DO APOCALIPSE:*  
A APROPRIAÇÃO DE MITOS BÍBLICOS PARA CRIAÇÃO DE  
UMA NARRATIVA DE FICÇÃO**

**Goiânia – GO**

**2018**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS  
DE TESES E  
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      **Dissertação**      **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

Nome completo do autor: Rebeca Tipple

Título do trabalho: *A Batalha do Apocalipse: a apropriação de mitos bíblicos para a criação de uma narrativa de ficção*

**3. Informações de acesso ao documento:**

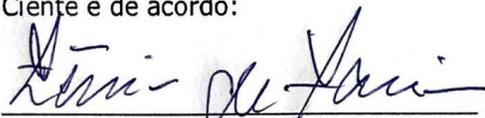
Concorda com a liberação total do documento  SIM      NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 08 / 11 / 2018

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

<sup>2</sup>A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

*A BATALHA DO APOCALIPSE:*  
A APROPRIAÇÃO DE MITOS BÍBLICOS PARA A CRIAÇÃO DE  
UMA NARRATIVA DE FICÇÃO

REBECA FERREIRA TIPPLE

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás para defesa, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Zênia de Faria.

Área de concentração: Estudos Literários

**Goiânia – GO**

**2018**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Tipple, Rebeca

A Batalha do Apocalipse: a apropriação de mitos bíblicos para a criação de uma narrativa de ficção [manuscrito] / Rebeca Tipple. - 2018. xi, 130 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Zênia de Faria.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

1. Literatura. 2. mito. 3. Bíblia. 4. apropriação. 5. intertextualidade. I. de Faria, Zênia, orient. II. Título.

CDU 821.134.3

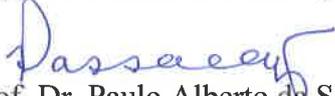


ATA Nº 19/2018

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA  
ALUNA REBECA FERREIRA TIPPLE**

Aos dezoito dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação “A BATALHA DO APOCALIPSE: A APROPRIAÇÃO DE MITOS BÍBLICOS PARA A CRIAÇÃO DE UMA NARRATIVA DE FICÇÃO”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Zênia de Faria (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Paulo Alberto da Silva Sales (IFGoiano/Hidrolândia) e o Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGLL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Zênia de Faria, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos dezoito dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezoito.

  
Prof.ª. Dr.ª. Zênia de Faria - Presidente

  
Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales

  
Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Visto:   
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

*Dedico este trabalho aos meus pais que  
dedicaram a vida à minha educação.*

## AGRADECIMENTOS

*À Deus, por ser grande e por me fazer sentir guiada mesmo quando eu não fazia ideia de para onde estava indo.*

*À Profa. Dra. Zênia de Faria, pelo aprendizado, pela paciência, pelo estímulo constante, pelo suporte, pela orientação e pelos merecidos puxões de orelha, meu eterno agradecimento.*

*À minha mãe, Anaclara Tipple, pelo incentivo incondicional ao meu crescimento intelectual e por me fazer acreditar no meu potencial por meio de sua fé inabalável.*

*Ao meu pai, Stanley Tipple, por estar sempre por perto pronto para me fazer rir.*

*Ao meu irmão, Jairo Tipple, por ter me passado seu amor pela leitura e me inserido no universo da ficção, de onde eu nunca mais saí.*

*À J. K. Rowling, por ter escrito Harry Potter e mudado a minha vida aos meus onze anos de idade, inculcando-me o gosto pela leitura.*

*Ao Eduardo Spohr, pela acessibilidade, simpatia e inspiração.*

*Às minhas grandes amigas: Verônica Landre, Catarina Tipple, Marina de Paula, Ellen Ferreira e Gabriella Vieira, por dividirem a vida comigo e me inspirarem a ser exatamente quem eu sou.*

*Ao Rubens Pires, pelo auxílio, disponibilidade e por ter sido a minha enciclopédia bíblica ao longo desta pesquisa.*

*Ao Jack e à Maia, pela companhia e amor incondicional que só os cachorros sabem dar.*

*À todos os meus professores e funcionários da Faculdade de Letras da UFG.*

*À CAPES, pelo apoio financeiro.*

*À todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.*

*O anjo do Senhor acampa-se ao redor daqueles  
que o teme e os livra.*

*Salmos 37:7*

## RESUMO

A Bíblia é, sem dúvida alguma, uma obra de grande relevância para o nosso imaginário, independentemente do que pensemos ou acreditemos a respeito dela. Uma das provas disso é o fato de artistas de diferentes domínios terem utilizado diferentes aspectos da Bíblia como ponto de partida para suas criações artísticas. Este é o caso de *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo* de Eduardo Spohr (2007), que utilizamos como corpus desta Dissertação. O objetivo deste trabalho é abordar a Bíblia como matéria prima para a criação do referido romance. Tendo em vista a extensão da Bíblia em seu todo, optamos por centrar este trabalho nos mitos bíblicos reescritos por Spohr em sua narrativa. Para tanto, por um lado, faremos uma breve revisão do diálogo Bíblia/Literatura. Isto implica uma incursão pelas visões teóricas contemporâneas da questão. Entre os vários estudiosos da Bíblia como Literatura e de seu diálogo com obras ficcionais, nos apoiamos sobretudo em Northrop Frye e Robert Alter cujas obras foram fundamentais para o desenvolvimento desta Dissertação. Por outro lado, para examinar o diálogo da obra de Spohr com a Bíblia, nos apoiaremos sobretudo em teorias da intertextualidade, particularmente as transformações quantitativas de Gérard Genette (1982), em *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Além disso, devido ao fato de Eduardo Spohr ser um autor que ficou conhecido inicialmente através da internet, discutiremos as possibilidades — tanto de inspiração quanto de publicação — viabilizadas pela diversidade de fontes do mundo contemporâneo. Ademais, devido à constatação da grande recepção de sua obra junto ao público leitor, faremos uma breve incursão na questão da chamada “literatura de entretenimento”, mais referida pelo mundo acadêmico como “literatura de massas”.

**Palavras-chave:** mito, Bíblia, *A Batalha do Apocalipse*, intertextualidade, Bíblia/Literatura.

## ABSTRACT

The Bible is undoubtedly a work of great relevance to our imagination, regardless of what we think or believe about it. One of the proofs of this is that artists from different backgrounds have used different aspects of the Bible as a starting point for their artistic creations. This is the case of *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo* by Eduardo Spohr (2007), which we have used as corpus of this Dissertation. The purpose of this work is to approach the Bible as a raw material for the creation of this novel. In view of the extension of the Bible as a whole, we chose to focus this work on the biblical myths rewritten by Spohr in his narrative. For this purpose, on the one hand, we will make a brief review of the Bible/Literature dialogue. This implies an incursion into the contemporary theoretical views of the question. Among the various scholars of the Bible as Literature and their dialogue with fictional works, we rely mainly on Northrop Frye and Robert Alter whose works were fundamental to the development of this Dissertation. On the other hand, to examine the dialogue of Spohr's work with the Bible, we will rely mainly on theories of intertextuality, particularly the quantitative transformations of Gérard Genette (1982), in *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Furthermore, due to the fact that Eduardo Spohr is an author who, initially became known through the internet, we will discuss the possibilities — both of inspiration and of publication — made possible by the diversity of sources in the contemporary world. In addition, due to the confirmation of the great reception of his work by the readership, we will make a brief foray into the so-called "entertainment literature", more commonly referred to by the academic world as "mass literature".

**Keywords:** Myth, Bible, Intertextuality, Bible/Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1: A BÍBLIA E A LITERATURA .....</b>	<b>17</b>
1.1 Bíblia/Literatura: Visões teóricas contemporâneas da questão .....	17
1.2 Northrop Frye e a noção de mito bíblico.....	25
1.3 Considerações sobre a intertextualidade: Paródia e Apropriação.....	30
1.4 Gérard Genette: Procedimentos transformacionais .....	37
<b>CAPÍTULO 2: O UNIVERSO DE SPOHR .....</b>	<b>39</b>
2.1 Dos clássicos ao RPG: A diversidade de fontes de inspiração para a criação literária no mundo contemporâneo.....	40
2.2 A questão da “Literatura de Massa” .....	45
2.3 Anjos e demônios: a apropriação de seres celestiais .....	48
2.4 Spohr e a construção da narrativa .....	58
<b>CAPÍTULO 3: A REESCRITURA DOS MITOS BÍBLICOS EM A BATALHA DO APOCALIPSE .....</b>	<b>67</b>
3.1 O Antigo e o Novo Testamento .....	67
3.2 O mito da Criação do Universo.....	71
3.3 O mito do Dilúvio .....	77
3.5 O mito da Torre de Babel .....	81
3.4 O mito da destruição de Sodoma e Gomorra .....	87
3.5 O mito da Criança Sagrada.....	91
3.6 O mito do Fim dos Tempos.....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>107</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>112</b>
1. O Manuscrito Sagrado dos Malakins .....	112
2. Linha do Tempo de <i>A Batalha do Apocalipse</i> .....	114
3. A destruição de Sodoma e Gomorra.....	118
4. Ilustrações.....	121

<b>APÊNDICE .....</b>	<b>122</b>
1 . Entrevista com Eduardo Spohr.....	122

## INTRODUÇÃO

A Bíblia é, sem dúvida alguma, uma obra de imensa relevância para o nosso imaginário, independentemente do que pensemos ou acreditemos a respeito dela. Sabe-se que não apenas a literatura, mas a arte em geral encontra na Bíblia uma valiosa fonte de inspiração. Uma vasta quantidade de artistas, principalmente escritores, pintores, escultores, sem falar nos cineastas e produtores televisivos, baseiam-se com frequência no universo bíblico para criar suas próprias obras. No campo da literatura, a utilização de personagens sagrados e de mitos bíblicos para a criação de obras pertencentes aos diferentes gêneros literários — narrativas, poemas e peças de teatro —, embora já tenha sido objeto de estudo de diferentes pesquisadores, há ainda muito a ser estudado.

Grandes autores da literatura clássica, como Dante Alighieri em *A Divina Comédia*, William Blake em obras como *Canções da inocência e da experiência*, John Milton em *Paraíso Perdido* e Thomas Mann em *José e seus irmãos* fazem parte de um vasto grupo de autores que recorreram aos textos bíblicos e os utilizaram para a criação de novas obras nos mais diferentes gêneros literários. Para ficarmos apenas em pouquíssimos exemplos, podemos citar: as peças *Salomé* de Oscar Wilde, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel; os romances *O diário de Adão e Eva* de Mark Twain, *Absalão, Absalão* de William Faulkner. Há, ainda, os autores que usaram o universo da fantasia para dialogar com a Bíblia e disseminar valores do cristianismo, como por exemplo, J. R. R. Tolkien em *O Silmarillion*, *O Hobbit* e na trilogia *O Senhor dos Anéis* e C.S. Lewis em *As Crônicas de Nárnia*.

Da mesma maneira, diversos autores publicaram obras em língua portuguesa utilizando esta mesma fonte, dentre os quais destaca-se Jorge de Lima, que dedicou boa parte de sua obra à poesia de inspiração bíblico-cristã como, por exemplo, em *Tempo e Eternidade* e em *A Túnica Inconsútil*. Não podemos deixar de citar um dos maiores poetas da nossa língua, Fernando Pessoa, que dialogou com a Bíblia por meio de seu heterônimo Álvaro de Campos, como vemos no poema “Ali não havia eletricidade” e principalmente por meio de Alberto Caeiro, por exemplo, em seu poema “O guardador de rebanhos” entre outros. Quanto aos autores de romances, temos Machado de Assis em *Esau e Jacó*, José Saramago em algumas obras como *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, Raduan Nassar em *Lavoura Arcaica* e Moacyr Scliar em *A mulher que escreveu a Bíblia*.

É oportuno observar que, no universo literário, devido à diversidade de crenças dos autores que fazem parte dele, há tanto aqueles que dialogam com a Bíblia respeitando-a como um Livro Sagrado, como é o caso de G. K. Chesterton, T. S. Eliot, John Donne, Fidór Dostoiévski e Jorge de Lima, quanto aqueles autores declaradamente ateus, como é o caso de José Saramago, que dessacraliza a Bíblia de tal forma que se apropria da narrativa sobre a vida de Jesus em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e a modifica de acordo com sua vontade, assumindo uma postura irreverente altamente criticada pelos cristãos.

Atualmente, dentre os autores que dialogam com a Bíblia, temos no Brasil o carioca Eduardo Spohr, que elegeu o universo bíblico como matéria prima para a criação de suas obras: o romance *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo* (2009) e a trilogia *Filhos do Éden*, composta pelos romances *Filhos do Éden: Herdeiros de Atlântida* (2011), *Filhos do Éden: Anjos da Morte* (2013) e *Filhos do Éden: Paraíso Perdido* (2015). Após o lançamento destes quatro livros, intitulados pelo autor de Tetralogia Angélica, Spohr juntamente com o ilustrador Andrés Ramos, lançaram um guia ilustrado dessa tetralogia, denominado *Filhos do Éden: Universo expandido* (2016). Neste livro, os autores informam aos leitores sobre aspectos diversos da obra de Spohr: a cronologia, o cenário, as castas infernais e angélicas, as personagens principais. Há também quadros com estatísticas para jogos de RPG (Role-Playing Game)<sup>1</sup>, e até mesmo uma parte sobre *fanfiction*<sup>2</sup>, isto é, diretrizes para quem deseja escrever suas próprias histórias.

Além dos textos do Antigo e do Novo testamento propriamente ditos, Eduardo Spohr, em uma de suas entrevistas para o Jovem Nerd<sup>3</sup>, cita como uma de suas maiores fontes de inspiração e pesquisa para a escrita de *A Batalha do Apocalipse*, a obra sobre

---

<sup>1</sup> O Role-Playing Game, ou RPG, é um tipo de jogo em que os jogadores assumem papéis de personagens e criam narrativas colaborativamente. O progresso de um jogo se dá de acordo com um sistema de regras predeterminado, dentro das quais os jogadores podem improvisar livremente. As escolhas dos jogadores determinam a direção que o jogo irá tomar.

<sup>2</sup> O *fanfiction* ou *fanfic* é uma narrativa ficcional, escrita e divulgada por fãs em blogs, sites e em outras plataformas pertencentes ao ciberespaço, que parte da apropriação de personagens e enredos provenientes de produtos midiáticos como filmes, séries, quadrinhos, videogames, etc, sem que haja a intenção de ferir direitos autorais ou obter de lucros. Portanto, tem como finalidade a construção de um universo paralelo ao original e também a ampliação do contato dos fãs com as obras que apreciam para limites mais extensos

<sup>3</sup> O “Jovem Nerd” é um *blog* brasileiro de humor e notícias, criado em 2002 por Alexandre Ottoni de Menezes e Deive Pazos Gerpe, que aborda temas sobre entretenimento, em especial, cinema, séries de televisão, ficção científica, quadrinhos, *role-playing game* e viagens.

mitologia hebraica — *O Livro do Gênesis* —, de autoria de Raphael Patai e Robert Graves. Além desta obra, em *Filhos do Éden: Universo expandido*, o autor revela uma lista de obras que, de diversas maneiras, enriqueceram sua imaginação para a criação de seus romances, entre elas, filmes, livros teóricos, romances, livros de poemas, histórias em quadrinhos, desenhos animados e jogos de RPG.

Embora Spohr se baseie em textos bíblicos para a criação de sua narrativa, um dos seus diferenciais, e que talvez explique a grande recepção de sua obra por jovens leitores, é o fato de ele transformar o universo bíblico no qual se apoia, em uma grande aventura, em que personagens bíblicas são transformadas em heróis, anti-heróis, vilões e seres fantásticos que se confrontam e vivem ao longo dos séculos. Para isso, ele conecta tanto passagens bíblicas entre si, como expande tais passagens criando um futuro que antecede o fim do mundo e o fim dos tempos. Aliás, o escritor e roteirista José Louzeiro, a respeito desta obra, afirma que se quiséssemos aproximar Spohr de algum outro autor, este seria J. R. R. Tolkien, com sua trilogia *O Senhor dos Anéis* (1955). Segundo Louzeiro<sup>4</sup>, as criações de Spohr são admiráveis e evidenciam talento criativo extraordinário. Além disso, o roteirista comenta que um dos principais aspectos da obra é “a fluidez da narrativa, o diálogo inteligente, o levantar de situações, gerando o clima denso de uma realidade que sabemos mágica”.

Tendo em vista nossa vivência com a Bíblia e o grande interesse que o texto de Spohr suscitou em nós, pretendemos, nesta pesquisa, examinar o diálogo que Spohr estabelece com o universo bíblico. Assim, o objeto desta pesquisa será a análise da criação de uma narrativa de ficção a partir de textos bíblicos, tendo como foco principal o diálogo do autor com os mitos bíblicos no romance *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo*.

A obra em questão foi publicada, inicialmente, no site Jovem Nerd, em 2007, onde teve uma enorme quantidade de visualizações e pedidos para que ela fosse impressa. Após ganhar o II Concurso Literário da Fábrica de Livros do Senai — RJ, foram vendidos mais de 4 mil exemplares do romance publicado de forma independente — entre 2007 e 2009 — e mais de 200 mil unidades após seu lançamento pelo selo Verus, da editora Record, a partir de 2010. Com livros publicados na Holanda, Alemanha, Portugal e com os direitos de suas obras vendidos para a Turquia, Spohr recebeu o prêmio Fundação Luso-

---

<sup>4</sup> Tal citação encontra-se na orelha do livro *A Batalha do Apocalipse*.

Brasileira, na categoria Revelação, em 2012. Atualmente, o livro se encontra em sua 67ª edição, tendo sido um sucesso absoluto de vendas desde os primeiros anos de seu lançamento, tornando-se um *best-seller* durante os cinco primeiros anos de venda. Até o presente momento, já foram vendidos mais de 260 mil exemplares somente de *A Batalha do Apocalipse*, o primeiro romance de Spohr.

Resumidamente, *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo* tem como protagonista um anjo renegado, Ablon, que foi expulso do paraíso e aprisionado na terra, na condição de homem, por ter se revoltado contra o Arcanjo Miguel, o Príncipe dos Anjos, que governa o mundo, enquanto Deus (Yahweh) descansava durante o Sétimo Dia após a criação do Universo. Pelo fato de os anjos terem inveja dos homens por seu livre arbítrio, pela capacidade de sentirem o que eles não conseguem, e, principalmente por possuírem alma, Miguel sentencia o fim da raça humana através de um dilúvio, por não concordar com o que os humanos haviam se tornado e por ciúmes do amor de Deus por “criaturas feitas de barro”. Por discordar da decisão de Miguel, Ablon, anteriormente seu braço direito, e também um querubim — casta de anjos inferior à dos arcanjos — se junta ao irmão de Miguel, o arcanjo Lúcifer para tentar salvar a raça humana. Contudo, Lúcifer trai Ablon, e este, juntamente com mais dezessete anjos são expulsos do paraíso e aprisionados em seus avatares terrestres. Miguel, então, ordena que cada um dos dezoito anjos renegados sejam caçados e mortos. Um por um, todos os companheiros de Ablon perecem, e ele se torna o único renegado sobrevivente. Assim, o livro relata a jornada de Ablon na Terra, por meio de uma narrativa anacrônica contada em *flashbacks* — seja por um narrador heterodiegético onisciente, seja pelo próprio protagonista, através de suas memórias. Em tal jornada, acompanhamos o protagonista vivendo desde as ruínas da Babilônia até o Rio de Janeiro nos dias atuais, passando pelo Império Romano, pelas planícies da China e pelos castelos da Inglaterra medieval. No fim do Sétimo Dia, Yahweh despertará de seu sono e trará sobre a terra o Juízo Final, consolidando assim o Apocalipse e o fim dos tempos.

Apenas pelo resumo da obra, pode-se observar que se trata de uma narrativa em que há uma diversidade de elementos mitológicos bíblicos a serem estudados, e que serão discutidos a partir da noção de intertextualidade.

Com raras exceções na história do cristianismo, a Bíblia sempre foi entendida como verdade absoluta e revelação divina escrita por homens inspirados por Deus. Por esta razão, por muito tempo, não foi considerada um objeto de estudo para os críticos

literários. Hoje, no entanto, esta situação mudou, e, tendo em vista o fato de que a Bíblia é um compilado de livros ricos em histórias e repletos de personagens distintos pela intensidade e pela diversidade de ações, é mais do que legítimo que: por um lado, os textos bíblicos sejam utilizados como matéria prima por autores de obras ficcionais; por outro lado, que os críticos literários se debrucem sobre estas questões.

Desde a última metade do século XX, os estudos teóricos a respeito da interface Bíblia/Literatura têm ganhado força, e alguns estudiosos dessa questão serão de fundamental importância para a nossa pesquisa, dentre os quais podemos citar Northrop Frye, Robert Alter e Frank Kermode. No entanto, é conveniente frisar que o foco desta pesquisa não é a Bíblia em si como literatura, e sim a sua utilização como ponto de partida para criações de narrativas de ficção, no nosso caso especificamente, *A Batalha do Apocalipse*.<sup>5</sup>

A justificativa da escolha da obra e do tema analisados se dá a partir de um interesse pessoal devido à constante presença da Bíblia na minha formação. Pelo fato de eu ter nascido em uma família cristã protestante e ter tido contato com histórias bíblicas desde criança, com o tempo, meu interesse por narrativas provenientes de histórias bíblicas foi se acentuando. Por isto, no momento de definir o objeto de estudo da minha dissertação, não só o diálogo constante de Spohr com a Bíblia em *A Batalha do Apocalipse*, mas também a maneira como o autor se apropria de tais mitos bíblicos e os transforma em uma aventura épica, atraíram particularmente minha atenção, levando-me a eleger a análise das relações de intertextualidade — Bíblia/Literatura — presentes nessa obra como o principal foco da minha pesquisa.

Como já foi dito, a obra tem como personagem principal um anjo renegado, e trata essencialmente de uma guerra celestial. Tendo o protagonista habitado no mundo desde sua fundação até o seu fim, ele participa de vários episódios narrados na Bíblia. Foram principalmente tais episódios que despertaram o meu interesse e a vontade de examinar mais a fundo a maneira como Spohr reutiliza os mitos bíblicos em seu romance. Além do meu interesse por essa obra, a constatação da ausência de fortuna crítica — particularmente no que se refere à crítica acadêmica — com relação a ela, apesar de seu elevado número de edições e exemplares vendidos, levaram-me a querer estudá-la mais

---

<sup>5</sup> Para maior praticidade, vamos nos referir à obra *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo* apenas por *A Batalha do Apocalipse*.

profundamente. Por esta razão, um outro fator importante para a escolha de tal obra, é o fato de acreditarmos que a minha pesquisa possa trazer uma certa contribuição para a recepção do romance no âmbito acadêmico.

Do ponto de vista do aparelho teórico a ser utilizado para este estudo, tendo em vista a estreita relação entre a obra de Spohr e a Bíblia, consideramos que as teorias da intertextualidade nos serão de grande apoio para examinar esse aspecto da obra de Spohr que elegemos como objeto de pesquisa. Além de outros autores que trataram da questão da intertextualidade, nos apoiaremos principalmente na teoria de Gérard Genette (1982) em *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

Nossa pesquisa será desenvolvida em três capítulos: no primeiro capítulo intitulado *A Bíblia e a Literatura*, nos ateremos à discussão de algumas questões teóricas sobre as quais nos apoiaremos para o desenvolvimento desta dissertação. Faremos uma breve revisão acerca das visões contemporâneas da questão Bíblia/Literatura, tendo como apoio teórico autores já citados anteriormente, como Robert Alter, Frank Kermode e Northrop Frye. Em seguida, examinaremos a noção de “mito” proposta por Northrop Frye, noção essa que será adotada por nós em nosso estudo. Além disso, apresentaremos uma visão panorâmica da noção de intertextualidade. Nos apoiaremos também no ensaio de Affonso Romano Sant’Anna (1985) *Paródia, Paráfrase e Cia*, e discutiremos brevemente as noções de paródia e de apropriação. Ademais, apresentaremos os procedimentos transformacionais quantitativos estabelecidos por Gérard Genette em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, que identificamos na obra de Spohr.

Em uma entrevista exclusiva que fizemos com o autor, Eduardo Spohr, como veremos mais adiante (p. 115), ele revela que seu interesse pelo universo literário veio através dos jogos de RPG. Além disso, como já foi dito, algumas ideias inseridas em seu romance surgiram a partir de seu convívio com desenhos animados, filmes e histórias em quadrinhos. Discutiremos, portanto, no segundo capítulo, intitulado *O universo de Spohr*, algumas questões que se referem às novas fontes de inspiração de certos autores contemporâneos de ficção. Outrossim, também discutiremos brevemente a questão da “literatura de massa” e dos *best-sellers*, na qual a obra de Spohr se encaixa. Ainda nesse capítulo, veremos de que maneira Spohr se apropria de seres celestiais bíblicos e os coloca como personagens principais de sua narrativa. Finalmente, faremos uma breve apresentação dos elementos estruturais fundamentais de *A Batalha do Apocalipse*: as personagens, o ponto de vista, o espaço e o tempo.

No terceiro capítulo, *A reescritura dos mitos bíblicos em A Batalha do Apocalipse*, focaremos nossa pesquisa na análise da reescritura de alguns mitos utilizados por Spohr, numa tentativa de verificar, em diferentes níveis, semelhanças e diferenças entre a narrativa do autor e os mitos bíblicos, isto é, de examinar de que modo este se apropria desses mitos, em seu romance.

É oportuno observar que, considerando a quantidade de mitos do Antigo e do Novo Testamento reescritos por Spohr, em *A Batalha do Apocalipse*, não é possível, no quadro de uma Dissertação de Mestrado, examiná-los todos. Por isso, optamos por analisar não somente os que são de maior relevância para o romance, mas também aqueles que apresentam maior interesse para um estudo da questão da intertextualidade — Bíblia/Literatura — na obra. Os mitos a serem analisados serão: o mito da Criação do Universo; o mito do Dilúvio; o mito da Torre de Babel; o mito da destruição de Sodoma e Gomorra; o mito da Criança Sagrada e o mito do Fim dos Tempos.

Por fim, concluiremos nosso trabalho com as considerações finais. Há, também, alguns anexos que escolhemos para ilustrar certas partes desta Dissertação. O primeiro deles é o texto de abertura do romance denominado “O Manuscrito Sagrado dos Malakins”. Nele, o autor contextualiza o espaço de tempo em que as ações serão narradas. O segundo é a passagem do romance que relata a destruição de Sodoma e Gomorra, pois, acreditamos que este seja um excelente exemplo da ampliação de um mito bíblico — que, originalmente ocupa apenas alguns versos da Bíblia — feita por Spohr. O terceiro anexo se refere à Linha do Tempo do universo criado pelo autor, retirado dos apêndices do próprio romance. Anexamos também a ilustração do protagonista do romance, Ablon, feita por Andrés Ramos e presente em *Filhos do Éden: Universo expandido*. Finalmente, incluímos um apêndice referente à transcrição de uma entrevista exclusiva que o autor de *A Batalha do Apocalipse*, Eduardo Spohr nos concedeu no dia 12 de junho de 2018, via Skype.

## CAPÍTULO 1: A BÍBLIA E A LITERATURA

*A Bíblia talvez seja a mais importante fonte isolada de toda a nossa literatura.*

*Robert Alter*

Neste capítulo, como dissemos anteriormente, vamos levantar algumas questões significativas para a nossa pesquisa no âmbito do diálogo da Literatura com a Bíblia. Neste sentido, iniciaremos nossas reflexões com uma breve sondagem sobre as visões teóricas de alguns estudiosos recentes da interface Bíblia/Literatura, como Robert Alter, Frank Kermode e Northrop Frye, que discutem a relação de teóricos literários com as “Sagradas Escrituras” e como este diálogo é mutuamente enriquecedor tanto para os estudiosos da literatura quanto aos estudiosos da Bíblia e da teologia como um todo.

### **1.1 Bíblia/Literatura: Visões teóricas contemporâneas da questão**

Que seja do nosso conhecimento, a Bíblia vem sendo utilizada como matéria prima para a criação de narrativas, pelo menos desde Dante Alighieri, em *A Divina Comédia* — obra composta por três partes: Paraíso, Purgatório e Inferno, que remetem a noções provenientes das Sagradas Escrituras —, no século XIV. Não se considera atualmente a Bíblia apenas como uma obra que merece profundo respeito dos crentes que professam o monoteísmo, mas é, sobretudo, um livro pertencente à literatura mundial, como fonte de estudos históricos e de inspiração espiritual, pelo seu conteúdo variado. Esta é a razão pela qual se acha traduzida para todos os idiomas do mundo e é, ainda, na atualidade, considerado o livro mais lido do mundo. O compilado de livros que compõem a Bíblia — tanto o Antigo quanto o Novo Testamento — foi traduzido para a língua portuguesa no século XVII por João Ferreira de Almeida, e o número de venda dos exemplares de sua tradução já passa de 150.000.000 de unidades, o que o torna o tradutor mais produtivo dentre os tradutores deste idioma.

Por estas razões, a Bíblia, tem servido de inspiração para autores literários, e, por isso, pode-se dizer que direta ou indiretamente ela está presente em uma parte considerável de obras literárias ocidentais, com vimos na nossa introdução. Embora a Bíblia tenha sido estudada por vários críticos de diversas áreas de conhecimento, através dos tempos, ela começou a ser percebida, no tocante à sua natureza literária, mais tardiamente, pelo fato de se tratar de “textos sagrados”, reconhecidos como regra de prática e de fé de judeus e cristãos.

As últimas quatro décadas foram de crescimento do interesse de estudiosos da literatura nas qualidades literárias dos textos bíblicos. Para o estudo da relação Bíblia/Literatura, alguns pesquisadores e críticos literários como Northrop Frye, Robert Alter e Frank Kermode tiveram um papel crucial, por isso, suas obras serão essenciais para o desenvolvimento desta dissertação. Sobre a “ausência de interesse” dos críticos pela Bíblia com o valor literário que ela deve ter, Alter comenta que:

[o] único motivo óbvio para a ausência por tanto tempo de interesse literário acadêmico pela Bíblia é que, em contraste com a literatura grega e latina, a Bíblia foi considerada durante muitos séculos, tanto por cristãos quanto por judeus, a fonte unitária e primária da verdade de revelação divina (ALTER, 1998, p. 16).

Como bem destaca João C. Ferreira (2006), tal visão da Bíblia, isto é, de que a Bíblia era “apenas” um livro sagrado e não uma obra literária, teve duas consequências principais: por um lado, o surgimento de uma visão unidirecional do texto bíblico, entendido/lido sobretudo como manual de orientação dogmática; por outro lado, o fato de, por essa razão, a Bíblia não ter sido percebida pelos literatos como um objeto de estudo. Alter comenta:

[...] o poderoso resíduo da crença mais antiga na Bíblia como a revelação da verdade última é perceptível na tendência dos estudiosos a formular questões sobre a vida bíblica do homem, a noção bíblica da alma, a concepção bíblica da escatologia, ao mesmo tempo que negligencia em geral fenômenos como caráter, motivo e plano narrativo por serem impróprios para o estudo de um documento essencialmente religioso (ALTER, 1998, p. 16-17).

Alter explica, ainda, que um fator bastante prejudicial para a percepção da Bíblia como objeto literário foi sua grande variedade de estilos literários ter sido ignorada por muito tempo pelos estudiosos de literatura. Com relação à Bíblia, ele afirma que o tempo, os estilos e as formas dessa obra foram colocados em uma camisa de força e, sob a alegação de seu texto ser de inspiração divina, ela passou a ser vista como um livro desconectado de seus variados contextos.

Com o passar do tempo e com a expansão das possibilidades do universo literário, alguns teóricos da literatura começaram a compreender a necessidade de estudar a Bíblia como um texto-base para numerosos escritores ocidentais.

Em *The Great Code* (1984), Frye estuda a Bíblia do ponto de vista de um crítico literário, e afirma que seu livro é o resultado de seu encontro pessoal com a Bíblia. Ele explica que seu interesse pela relação da Bíblia com a Literatura se iniciou quando ele começou a dar aulas sobre Milton e Blake, dois autores “excepcionalmente bíblicos” até

mesmo para os padrões da literatura inglesa. Por causa deles, Frye explica que percebeu que os alunos que não tinham um conhecimento prévio da Bíblia, perdiam boa parte do significado dos textos. A partir dessa constatação, Frye passou a dar aulas sobre a Bíblia como um guia de estudos para a literatura inglesa, e esse foi, segundo ele, a melhor forma de aprender sobre ela. O referido autor relata:

[e]xaminei cursos similares em outras universidades, e descobri que muitos deles se chamavam “A Bíblia enquanto literatura”. O leitor deve ter percebido que este não é o subtítulo deste livro. [...] mas o pressuposto de tais cursos era o de que a Bíblia poderia ser vista como uma espécie de antologia da literatura do Oriente Médio. Tal abordagem violava todos os meus instintos de crítico. Esses instintos me diziam que a operação crítica começa com a leitura completa de uma peça, tantas vezes quanto necessário para apreendê-la em seu todo. [...] Mas a Bíblia é uma longa *miscelânea* em livro, e muitos dos que tentaram lê-la de fio a pavio caíram ali pela altura do Levítico. Há um motivo para isso: a Bíblia parece mais uma pequena biblioteca do que um livro de fato. Parece mesmo que ela veio a ser pensada como *um* livro apenas porque para efeitos práticos ela fica entre duas capas. [...] Talvez não exista essa entidade chamada “a Bíblia” e o que assim se chama não passe de uma *mixórdia* inconsistente e confusa de textos precariamente definidos. (FRYE, 1984, vii; grifos nossos; tradução nossa<sup>6</sup>)

Apesar de ser, segundo Frye, uma “miscelânea em livros”, é de conhecimento geral o fato de que a Bíblia tem um começo, um meio e um fim. Afinal, o primeiro livro conta a história da criação do mundo, e o último diz respeito ao seu fim, e foi com esta estrutura de um livro único que a Bíblia teve tal impacto sobre a imaginação do Ocidente. Frye considera a Bíblia mais do que um texto literário, porém, ele pondera:

[a] abordagem da Bíblia de um ponto de vista literário não é por si só ilegítimo: nenhum livro poderia ter uma influência literária tão pertinaz sem possuir, ele próprio, características de obra literária. Mas a Bíblia era tão obviamente mais do que uma obra literária, seja lá o que este “mais” signifique, que uma metáfora quantitativa não ajudava muito. [...] Mas aqui está um livro que teve uma *fértil influência na literatura inglesa*, desde os escritores até os poetas mais jovens do que eu, e mesmo assim ninguém diria que a Bíblia “é” uma obra literária. (FRYE, 1984, p.xvi; grifos nossos; tradução nossa<sup>7</sup>)

---

<sup>6</sup> I examined similar courses in other universities, and found that many of them were called something like “The Bible as Literature”, which the reader will have noted, is not quite the subtitle of this book. [...] but the assumption seemed to be that the Bible was, or could be treated as, a kind of anthology of ancient Near Eastern literature, and such an approach violated all my instincts as a critic. Those instincts told me that the critical operation begins with reading a work straight through, as many times as may be necessary to possess it in totality. [...] But the Bible is a very long and miscellaneous book, and many of those who have tried to read it straight through have bogged down very soon, generally around the middle of Leviticus. One reason for this is that the Bible is more like a small library than a real book: it almost seems that it has come to be thought of as a book only because it is contained for convenience within two covers. Perhaps, then, there is no such entity as “the Bible”, and what is called “the Bible” may be only a confused and inconsistent jumble of badly established texts.

<sup>7</sup> A literary approach to the Bible is not in itself illegitimate: no book could have had so specific a literary influence without itself possessing literary qualities. But the Bible is just as obviously “more” than a work of literature, whatever “more” means – I could not feel that a quantitative metaphor was much help. [...]

Tal influência destacada pelo teórico existe na nossa cultura pelo fato de a Igreja Católica ter sido, durante séculos, a maior autoridade no Ocidente. Devido a isso, a cultura ocidental foi permeada por histórias, imagens, expressões linguísticas, leis e mandamentos de cunho bíblico.

Embora Frye vá tratar da Bíblia como literatura, sendo ele um crítico literário, sua recusa de chamá-la “só” literatura se deve ao fato de que nem mesmo Blake, que foi muito além de qualquer outro contemporâneo na questão da identificação de religião e criatividade humana, chamava a Bíblia de literatura. Ele dizia que “O Antigo e o Novo Testamentos são o Grande Código da Arte”, e foi a partir desse pressuposto que Frye intitulou seu livro *O Grande Código*<sup>8</sup>.

Além de Frye, outros estudiosos afirmam que é impossível negar a natureza literária da Bíblia. Certos textos, como *Salmos*, *Provérbios*, *Cântico dos Cânticos* e *Jó* são inequivocamente coleções de poemas, mas há também muitos casos de hibridismo de gêneros. A Bíblia é composta predominantemente em verso, mas há também um considerável número de textos em prosa e passagens em prosa rítmica. Robert Alter e Frank Kermode (1997, p.28), dois outros críticos da relação Bíblia/Literatura, em *Guia literário da Bíblia* afirmam que

[q]uase todos os livros narrativos, em contraste com a prática de outras literaturas antigas, são escritos em prosa; mas a textura da prosa é salpicada de inserções de versos, mais frequentemente uma pequena peça memorável de apenas uma ou duas linhas de extensão, em alguma conjuntura particularmente significativa ou cerimonial na narrativa; ocasionalmente surge um poema completo de cinquenta ou mais versos. (1997, p. 28)

Na referida obra, tais teóricos da relação Bíblia/Literatura fazem um estudo detalhado dos aspectos literários da Bíblia, além de um importante apanhado sobre seu impacto sobre a literatura. Segundo eles, alguns estudiosos argumentam que a centralidade da Bíblia na formação da nossa cultura pode ser resultado de um acidente histórico:

[e]ssa é uma concepção à qual dois séculos de modernos estudos bíblicos, intencionalmente ou não, deram bastante apoio. Os motivos dos estudiosos, cristãos, judeus e seculares, são compreensíveis: um pequeno corpo de escritos, primeiro em hebraico, depois em grego, produzidos numa estreita faixa do litoral leste do Mediterrâneo durante um período de mais ou menos uma dúzia

---

But here is a book that has had a continuously fertilizing influence on English literature from Anglo-Saxon writers to poets younger than I, and yet no one would say that the Bible “is” a work of literature.

<sup>8</sup> Em sua versão original, a obra de Frye é intitulada *The Great Code*, tendo sido posteriormente traduzida como *O Código dos códigos* em sua versão na língua portuguesa. No entanto, não encontramos a versão em língua portuguesa, por isso usamos a versão na língua original.

de séculos, continuou a ter consequências do maior alcance porque esses escritos foram aceitos como *verdade revelada*; e no interesse da *verdade histórica* tornou-se obrigatório tentar compreender o processo pelo qual essa literatura emergiu de sua situação histórica original. Falando de maneira geral, *a crítica literária foi de pequena importância nesse empreendimento, que tratou os textos bíblicos como relíquias, provavelmente distorcidas na transmissão, de um passado que era preciso recuperar o mais exatamente possível.* (ALTER; KERMODE, 1997, p. 11-12; grifos nossos)

É importante ressaltar que os textos bíblicos foram aceitos como verdade revelada, pois, na grande maioria dos livros que compõem a Bíblia, consta uma nota do autor afirmando que aquelas foram palavras inspiradas por Deus. A crença de que a Bíblia é uma fonte primordial e única da verdade ainda tem uma influência profunda, tanto sobre aqueles que a refutam como sobre aqueles que a perpetuam. Por isso, Alter, na “Introdução ao Antigo Testamento”<sup>9</sup> presente em *O guia literário da Bíblia* afirma que ela é um elemento central formador da nossa cultura, e salienta que:

[t]em-se dito que a melhor razão para o estudo sério da Bíblia – para aprender como lê-la bem – está escrita ao longo da história da cultura ocidental: que se veja o que ocorre quando as pessoas a leem equivocadamente, a leem mal ou a leem com falsas suposições. O desejo de lê-la bem tem amplas justificações culturais que permanecem completamente à margem das considerações religiosas. [...] a Bíblia talvez seja a mais importante fonte isolada de toda a nossa literatura. (ALTER, 1997, p. 13)

Os estudiosos dessa questão afirmam que, a partir de meados do século XX, houve uma “revivescência” no interesse das qualidades literárias da Bíblia. A esse respeito, Alter observa: “a força das narrativas do Gênesis ou da história de Davi, as complexidades e refinamentos das narrativas da Paixão poderiam ser estudadas por métodos desenvolvidos na crítica da literatura secular” (1997, p. 12). Principalmente, a partir dessa época, passou-se a reconhecer que a Bíblia é uma obra de grande força e autoridade literárias, visto que é uma obra sobre a qual se pode perfeitamente acreditar que tenha podido moldar as mentes e vidas de homens e mulheres inteligentes por mais de dois milênios.

Alter afirma, ainda, que a união da crítica religiosa e secular ensinou aos praticantes da crítica religiosa que seus estudos podem ser bastante incrementados pela atenção aos métodos seculares. Os praticantes da crítica secular foram beneficiados pela descoberta de que a Bíblia é de tal qualidade que “negligenciá-la lhes acarretou um imenso custo” (1997, p.13). Os que veem a Bíblia somente como literatura, ignoram sua riqueza de informações a respeito de genealogias, contos etiológicos, leis, listas de fronteiras tribais, itinerários históricos detalhados, entre outros, ao passo que, os próprios

---

<sup>9</sup> Embora o Guia literário da Bíblia seja um livro de coautoria com Frank Kermode, tal passagem é de autoria exclusiva de Alter.

historiadores modernos têm visto aí “um inescrutável impulso antigo de acalentar tradições por si mesmas ou um esforço para fornecer autenticação quase documental para realidades políticas do período bíblico mais tardio” (1997, p.28). Alter complementa:

[h]á uma notável variedade no corpo da antiga literatura hebraica preservada na Bíblia, uma variedade que deriva dos longos séculos pelos quais ela *evoluiu*, dos diferentes gêneros que ela representa, dos diferentes objetivos e pontos de vista de seus autores. Não obstante, esse é um corpus que traz dentro de si as sementes de sua própria canonicidade. (ALTER, 1997, p.44; grifos nossos)

Quanto às características literárias da Bíblia, como bem destaca Edison Henrique Pesch (2017) em seu artigo intitulado “A Bíblia como fonte literária”, nas Sagradas Escrituras encontram-se as três grandes divisões literárias segundo a tipologia clássica de Aristóteles: a lírica, a épica e a dramática. Do gênero lírico, a poesia é o principal representante e, nas Sagradas Escrituras, podemos encontrar vários poemas em *Salmos* e *Provérbios*. Um bom exemplo de poema encontrado na Bíblia está no livro de *Cantares de Salomão*, onde o poeta canta sobre a beleza e o caráter sagrado do amor entre um homem e uma mulher. No entanto, ainda neste gênero, existem outras modalidades textuais como odes e hinos, as quais também se encontram na Bíblia, como, por exemplo em *I Samuel 18:7* há uma ode a Davi e em *Lucas 1:43-55* há um hino de Maria pela graça concedida por Deus que fez com que ela fosse escolhida para ser a mãe de Jesus.

No que diz respeito ao gênero dramático, podemos encontrar na Bíblia alguns elementos da tragédia. De acordo com Aristóteles em sua *Poética*, um dos elementos fundamentais da tragédia é a presença de homens superiores, ou seja, personagens de condições elevadas como reis, heróis ou deuses, que passam da ventura para o infortúnio. Isto acontece com algumas personagens bíblicas como é o caso do rei Nabucodonosor, no livro de *Daniel*, que, por ter duvidado de Deus, da posição de rei passa a viver miseravelmente e a se alimentar juntamente com os animais. Uma outra característica do gênero dramático é a presença de diálogos, frequentemente encontrados na Bíblia, principalmente nos evangelhos que narram os ensinamentos de Jesus.

Quanto ao gênero épico ou narrativo — em que, como se sabe, há um narrador que narra a ação de personagens, em um determinado espaço, durante um certo tempo —, presente nas Sagradas Escrituras, podemos citar a história de José, que ocupa 20 capítulos do livro de *Gênesis*, correspondendo, assim, a um romance bem definido. Além disso, as parábolas de Jesus são exemplos de contos. Há também o heroico relato da marcha dos

hebreus pelo deserto em busca da terra prometida, que é um exemplo de epopeia, pois corresponde a um relato poético sobre um grande empreendimento nacional ou humano.

Com relação ao gênero épico, o especialista israelense em estudos bíblicos Shermaryahu Talmon (1978) observa que a Bíblia parece demonstrar uma fuga deliberada ao modo épico, que se evidencia na adoção da prosa nas narrativas hebraicas. A nosso ver, essa posição de Talmon indica que, para ele, a característica fundamental da epopeia era o fato de ser escrita em verso, e não o fato de contar uma história. De acordo com ele, os antigos escritores hebreus cultivaram e desenvolveram de caso pensado a narrativa em prosa em substituição ao gênero épico, que, por seu conteúdo, estava estreitamente ligado ao mundo do paganismo e que parece ter tido um lugar importante nos cultos politeístas. Pela total oposição às religiões politeístas e às suas expressões rituais, as canções e o gênero épico foram eliminados do repertório dos escritores hebreus. Sobre isso, Alter comenta:

[f]undamental para um estudo literário da Bíblia é que essa rejeição ao politeísmo tenha tido consequências positivas importantes para a nova forma de expressão que os antigos escritores hebreus adotaram na formulação de seus propósitos monoteístas. A prosa, que deu aos escritores uma extraordinária flexibilidade e ampla diversidade de recursos narrativos, podia ser usada para libertar os personagens ficcionais da rígida coreografia de acontecimentos atemporais e fazer da narrativa não mais uma repetição ritual, mas uma exploração das sendas imprevisas da liberdade humana, das peculiaridades e contradições de homens e mulheres considerados como agentes morais e focos complexos de razão e sentimento. (ALTER, 2007, p. 48)

Algumas peculiaridades podem ser notadas pelo estilo da escrita de cada narrador bíblico. Podemos usar como exemplo três evangelistas: Mateus, Marcos e Lucas. Todos eles narram a mesma história, porém cada um inserido em um contexto diferente. Mateus escreve em Jerusalém, para a comunidade judaica cristã, e apresenta Jesus como o novo Moisés, fazendo assim uma ligação de Jesus com o texto do Antigo Testamento. Marcos reproduz a catequese de Pedro em Roma. A linguagem utilizada por Marcos é própria, e, muitas palavras usadas por ele possuem um significado militar romano. Seu objetivo é enfatizar que Jesus é poderoso em obras e ações, tem poder sobre o mal e expulsa os demônios. Marcos quer mostrar que Jesus é mais poderoso que o próprio Cesar, e é o único digno de adoração e enfatiza muitos milagres de Jesus. Já no caso de Lucas, este não conheceu Jesus pessoalmente, mas foi secretário e médico de Paulo e escreve seu evangelho numa perspectiva dos pagãos. Provavelmente pelo fato de ser médico, Lucas descreve detalhadamente as curas de Jesus, divergindo, assim, dos outros evangelistas.

Além das diferenças históricas, os autores diferem também no modo de narrar. Alter e Kermode (1997) sustentam tal afirmação usando o exemplo da tentação de Jesus no deserto. Neste episódio, que é narrado por Mateus, Marcos e Lucas, Jesus passa quarenta dias e quarenta noites sendo tentado por Satanás e seus demônios. Alter e Kermode apontam as diferenças de narrativa dos três evangelistas:

Marcos dedica à Tentação apenas um versículo (1:13), embora tal versículo incluía a informa o de que o período no deserto foi de quarenta dias, que Jesus esteve com animais selvagens e que foi tentado por Sat . Mateus não menciona os animais, mas estende a narrativa, especificando tr s tenta es (transformar pedras em pão, atirar-se do pináculo do Templo, receber os reinos do mundo) e registrando tr s recusas, todas em formas de textos do Deuteronômio. Lucas relata também tr s tenta es, espalhando-as pelos quarenta dias em vez de coloca-las todas no fim, como faz Mateus. Ele altera a ordem das tenta es, pondo o desafio do pináculo por último. E fala mais do que Mateus sobre a saída de cena do diabo: ‘Tendo acabado toda a tenta o, o diabo o deixou até o tempo oportuno’ (4:13). (ALTER; KERMODE, 1997, p. 408)

Vemos então, que Marcos   conciso e misterioso; Mateus e Lucas d o expansão narrativa. Neste caso, o episódio germinal de Marcos   aumentado; Mateus relata tr s tenta es, no estilo do conto folclórico, e Lucas aperfeiçoa a sequência de Mateus, reforça a conexão narrativa do episódio com a história toda e enfatiza não apenas o aspecto iniciat rio da prova, mas também seu aspecto exemplar.

Referindo-se a Eric Auerbach e sua obra *Mimesis*, cuja primeira versão foi publicada em 1946, Alter e Kermode afirmam que a referida obra foi um importante divisor de águas no tocante   questão da rela o Bíblia/Literatura, tendo sido crucial para mostrar o caminho para uma união da tradi o crítica secular com a religiosa. Nesse texto, Auerbach compara a narrativa do Antigo Testamento com a narrativa homérica, pontuando a rela o única do realismo da linguagem comum com os elevados significados “figurais” dos Evangelhos. Segundo ele, tais significados

[n] o apenas ofereceram novas perspectivas sobre a própria Bíblia, como sugeriram novas rela es entre as realiza es dos escritores bíblicos e toda a tradi o da literatura ocidental. Auerbach mostrou que os velhos e simples contrastes entre hebra simo e helenismo eram err neos, que os realismos inventados pelos escritores da Bíblia eram ao menos tão importantes para o futuro europeu quanto a literatura da Grécia antiga. Não se tratava mais de uma questão de equacionar conduta com hebra simo e cultura com helenismo; e com a Bíblia podendo ser vista como fonte de valor est tico, questões vastas e novas se abriram, não somente sobre as revisões das rela es entre o grego e o hebraico, mas também sobre a explora o de textos que paradoxalmente eram negligenciados, ainda que venerados e estudados. E no tempo devido, estudiosos voltaram-se para questões como os hábitos intelectuais dos leitores do século I, enquanto críticos olharam para a Bíblia com os olhos do leitor do século XX; e ambos puderam se unir para demonstrar muitos tipos diferentes de novas possibilidades, uma revisão das leituras do passado, uma Bíblia moderna. (ALTER, 1997, p.15)

Sobre isso, Alter declara que Auerbach mostrou, com mais clareza que qualquer um antes dele, que o laconismo hermético da narrativa bíblica é uma expressão profunda de arte e não de primitivismo.

Não era nossa intenção esgotar o assunto da intersecção Bíblia/Literatura, mas pareceu-nos importante ilustrar algumas posições e considerações de teóricos literários contemporâneos sobre a questão. A seguir, vamos expandir as considerações de Northrop Frye (2004), mais especificamente, sua concepção de mito bíblico, noção esta que será por nós utilizada em nossa pesquisa.

## 1.2 Northrop Frye e a noção de mito bíblico

A palavra “mito” nos remete à Antiguidade clássica. Platão e os sofistas debruçaram-se sobre o vocábulo e o seu significado, e, desde então, há uma investigação polêmica acerca da definição desse termo. Geralmente, encontramos nos dicionários populares a seguinte noção de mito:

1. Relato fantástico de tradição oral, geralmente protagonizado por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana; lenda, fábula, mitologia.
2. Narrativa acerca dos tempos heroicos, que geralmente guarda um fundo de verdade.
3. Relato simbólico, passado de geração a geração dentro de um grupo, que narra e explica a origem de determinado fenômeno, ser vivo, acidente geográfico, instituição, costume social, etc. (HOUAISS, 2001, p. 1936)

O britânico John Cuddon (1982), em seu *A Dictionary of Literary Terms* define um mito da seguinte forma:

mito (Gk *mūthos* "qualquer coisa pronunciada de boca em boca"): Em geral, um mito é uma história que não é "verdadeira" e envolve (em regra) seres sobrenaturais - ou, de qualquer modo, seres supra-humanos. O mito está sempre preocupado com a criação. Um mito explica como algo veio a existir. Os escritores clássicos tinham uma mitologia "pronta". Outros não tiveram tanta sorte e alguns sentiram uma grande necessidade de inventar ou de alguma forma criar uma mitologia que será o veículo de suas crenças. (CUDDON, 1982, p.408, tradução nossa)<sup>10</sup>

A respeito da noção de mito, Massaud Moisés (2004), no seu *Dicionário de termos literários*, afirma que:

[u]ma síntese da questão sempre exibirá lacunas ou insuficiência de pormenores em alguns pontos, assim como um estudo mais demorado não

---

<sup>10</sup> **myth** (Gk *mūthos* ‘anything uttered by a word of mouth’) In general a myth is a story which is not ‘true’ and which involves (as a rule) supernatural beings – or at any rate supra-human beings. Myth is always concerned with creation. Myth explains how something come to exist. Classical writers had a ‘ready-made’ mythology. Others have not been so fortunate and some have felt a great need to invent or somehow contrive a mythology which shall be the vehicle of their beliefs.

consegue, a não ser pontualmente, escapar das armadilhas textuais (2004, p. 299).

O professor Mircea Eliade (1972), cientista das religiões e mitólogo, explica que há quase um século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que se distingue daquela dos estudiosos anteriores da questão. Ao invés de se referirem ao mito como “fábula”, “invenção” ou “ficção”, eles o aceitaram da mesma forma que as sociedades arcaicas o faziam: como uma “história verdadeira” e, ademais, extremamente valiosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo (p.7). De acordo com Eliade, o mito conta uma história sagrada que relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio” (p. 11). No que tange à função do mito, o referido teórico afirma que:

[o]s mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. (ELIADE, 1972, p. 16)

Embora existam várias definições para a noção de mito, propostas por teóricos de diferentes campos das ciências humanas, para nós, é importante nos atermos à relação do mito com a literatura. Moisés afirma que Aristóteles em sua *Poética* (1450 a 3), defende que mito corresponde a “imitações de ações”, sendo assim sinônimo de fábula, enredo ou estrutura narrativa, constituindo o elemento mais importante da tragédia<sup>11</sup>.

Contrariamente às definições de mito encontradas em alguns dicionários, Northrop Frye (1984) afirma que associar a palavra mito a algo não verídico, embora seja comum, é um vulgarismo, pois afirmar isso presume que somos capazes de julgar o que é fato e o que não é (p. 32). Em sua posição de crítico literário, ele afirma que um mito é, primeiramente, uma narrativa, ou uma sequência ordenada de palavras. Em uma definição mais restrita, ele declara que mitos são histórias que contam a uma sociedade o que é importante que ela saiba, sejam elas acerca de seus deuses, de sua história, de suas leis ou de suas estruturas de classe social (p.33). De acordo com ele, afirmar que a Bíblia conta uma história é o mesmo que afirmar que a Bíblia é um mito. Por esta razão, para tratar dos mitos bíblicos presentes no romance de Eduardo Spohr, nos ateremos à concepção de mito proposta por esse teórico.

---

<sup>11</sup> No entanto, nas edições da *Poética* que examinamos, a palavra “mito” especificamente não aparece no texto de Aristóteles, pelo menos, nas traduções em francês ou em língua portuguesa.

Frye (1971), em seu artigo “Littérature et mythe”, para a revista *Poétique* afirma que todas as sociedades possuem mitos próprios, e é raro que elas tenham consciência disso, pois, muitas vezes, um mito é entendido como algo “recebido”, dito por alguma divindade em um tempo longínquo e desconhecido. No que tange à função de um mito, o autor, no mesmo artigo, afirma que “um mito tem a função social de racionalizar o *status quo*: não só explica por que estamos agindo de certo modo, mas por que devemos continuar a agir assim” (p.490)<sup>12</sup>.

O teórico enfatiza fortemente a ideia de que existem dois aspectos principais a serem estudados acerca de um mito. O primeiro é sua estrutura em forma de narrativa, que o aproxima da literatura, e o segundo é sua função social, que, como já foi posto, é a função de contar à sociedade o que é importante que ela saiba. Segundo ele, em *The Great Code* (1984),

[o] mito tem dois aspectos paralelos: como uma história, é poético e recriado na literatura; como uma história com função social específica, é um programa de ação para uma sociedade específica. Em ambos os aspectos, não se relaciona com o real, mas com o possível. (1984, p. 49, tradução nossa).<sup>13</sup>

Vemos então que, assim como a literatura, é função do mito ocupar-se do que é possível, e não tem obrigação de ter vínculos com a realidade, embora isso não signifique que não possa ser real. Outro aspecto importante acerca do mito, enfatizado por Frye, é a sua constância, causada pela repetição. O referido autor comenta que uma das primeiras características que observou a respeito da literatura, foi a estabilidade de suas unidades estruturais: o fato que certos temas, situações e tipos de personagens na comédia, por exemplo, persistem até hoje com poucas mudanças desde Aristófanes. O mesmo acontece com o mito. De acordo com o autor:

[u]ma sociedade, mesmo uma equipada com escrita, não pode manter a reflexão acerca de seus mitos centrais constantemente em mente, a menos que eles continuamente sejam re-presentados. A maneira comum de fazer isso é associá-los a um ritual, estabelecendo em intervalos regulares de tempo sagrado quando certas coisas simbólicas são feitas, incluindo o ensaio do mito. (1984, p. 48, tradução nossa)<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Un tel mythe a pour fonction sociale de rationaliser le *status quo*: il explique non seulement pourquoi nous agissons ainsi, mais pourquoi nous devons continuer d’agir ainsi. (FRYE, 1971, p. 490)

<sup>13</sup> Myth has two parallel aspects: as a story, it is poetic and is re-created in literature; as a story with specific social function, it is a program of action for a specific society. In both aspects it relates not to the actual but to the possible. (FRYE, 1984, p. 49)

<sup>14</sup> A society, even one equipped with writing, cannot keep its central myths of concern constantly in mind unless they are continually being re-presented. The normal way of doing this is to associate them with ritual, setting apart regular intervals of sacred time when certain symbolic things are done, including the rehearsing of myth. (1984, p. 48)

Um bom exemplo dado por Frye é o do mito do dilúvio descrito no livro de *Gênesis*. Por muito tempo as pessoas acreditaram na autoridade absoluta deste livro, afirmando que todos os outros mitos a respeito de dilúvios foram originados a partir do livro de *Gênesis*, e que a existência desses outros mitos são um testemunho do verdadeiro dilúvio. No entanto, o autor explica que as pessoas reproduzem mitos sobre o Dilúvio porque há um inconsciente coletivo — resultante da retomada deste tema em diversas obras artísticas ou não — que faz com que elas reproduzam tais histórias. Histórias de enchentes, dilúvios e inundações sempre fizeram parte desse inconsciente coletivo, como por exemplo, o mito platônico de Atlântida, do qual falaremos mais adiante.

A respeito da real função do mito, Frye afirma que:

[o] interesse real do mito é desenhar uma circunferência em torno de uma comunidade humana e olhar para dentro dessa comunidade, não apenas para investigar as operações da natureza. Naturalmente, ele irá desenhar elementos da natureza, assim como o *design* criativo em pintura ou escultura faria. Mas a mitologia não é uma resposta direta ao meio ambiente natural; é parte do isolamento imaginativo que nos separa desse ambiente. (FRYE, 2004, p.37, tradução nossa)<sup>15</sup>

Vemos então que um mito tem fundamentalmente uma função social: a comunicação verbal de uma sociedade numa vasta gama de histórias; algumas delas afetando a sociedade mais do que outras, por carregarem um maior significado funcional para ela. Algumas dessas histórias tornam-se “sagradas” e são separadas das histórias “profanas” e, segundo Frye, essa distinção pode não acontecer em sociedades primitivas, mas elas são estabelecidas mais cedo ou mais tarde e podem persistir por séculos. O autor enfatiza que:

[n]a Europa Ocidental, as histórias bíblicas tinham um significado mítico central desse tipo até pelo menos o século XVIII. Mítico, neste sentido secundário, significa o oposto de “não verdadeiro”: significa ser carregado de uma seriedade e importância especiais. Histórias sagradas ilustram uma preocupação social específica; histórias profanas estão relacionadas à uma preocupação social muito mais distante: às vezes, pelo menos em sua origem, elas não tem preocupação social alguma (FRYE, 1984, p. 33, tradução nossa).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> The real interest of myth is to draw a circumference around a human community and look inward toward that community, not to inquire into the operations of nature. Naturally it will draw elements from nature, just as creative design in painting or sculpture would do. But mythology is not a direct response to the natural environment; it is part of the imaginative insulation that separates us from that environment. (1984, p. 37)

<sup>16</sup> In Western Europe the Bible stories had a central mythical significance of this kind until at least the eighteenth century. Mythical, in this secondary sense, therefore means the opposite of “not really true”: it means being charged with a special seriousness and importance. Sacred stories illustrate a specific social concern; profane stories are related to social concern much more distantly: sometimes, at least in their origin, not at all. (FRYE, 1984, p.33)

No caso das histórias bíblicas, grande parte delas carrega um grande significado social, cultural e muitas vezes ideológico, principalmente nas parábolas de Jesus. Essas são, segundo Frye, exemplos clássicos de situações que encontramos de mitos dentro de outros mitos. O referido autor explica que, após o surgimento da linguagem metonímica, mitos são frequentemente usados como ilustrações de argumentos abstratos, ou, em outras palavras, alegorias, como fazia Platão. Segundo ele, “uma mitologia enraizada em uma sociedade específica transmite o patrimônio da alusão compartilhada e da experiência verbal no tempo e, portanto, a mitologia ajuda a criar uma história cultural” (p.34). Além dessas características do mito, Frye discute também a relação entre mito bíblico/poesia e mito bíblico/História:

[s]e perguntarmos por que os mitos bíblicos estão mais perto de serem poéticos do que de serem história, o princípio de Aristóteles, que mencionei tão constantemente na minha crítica, fornecerá uma resposta até certo ponto. A história faz declarações particulares e, portanto, está sujeita a critérios externos de verdade e falsidade; a poesia não faz declarações particulares e não é tão sujeita. A poesia expressa o universal no evento, o aspecto do evento que a torna um exemplo do tipo de coisa que está sempre acontecendo. (FRYE, 1984, p.46; tradução nossa)<sup>17</sup>

Talvez estes questionamentos de Frye nos ajudem a compreender melhor por que razão à medida que um uma sociedade se desenvolve, seus mitos são revisados, selecionados, expurgados ou reinterpretados para se adaptarem a novas necessidades. Os mitos do Antigo Testamento, por exemplo, passaram por um imenso trabalho de modelagem e definição até alcançarem sua forma atual.

Nos diferentes itens deste capítulo, tentamos examinar e apresentar alguns elementos teóricos que nos pareceram básicos para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Estamos conscientes de que, em alguns casos, talvez precisemos de maior aprofundamento com relação ao assunto exposto. No entanto, por uma questão de maior operacionalidade, pretendemos preencher as lacunas teóricas à medida que elas forem se fazendo necessárias à nossa reflexão. Tendo em vista os pressupostos apresentados, os próximos capítulos serão inteiramente dedicados ao objeto de nossa pesquisa. Como já dissemos, embora a narrativa de Spohr nos ofereça diferentes aspectos intertextuais com

---

<sup>17</sup> If we ask why the Biblical myths are closer to being poetic than to being history, Aristotle’s principle, which I have referred to so constantly in my criticism, will supply an answer, up to a point. History makes particular statements, and is therefore subject to external criteria of truth and falsehood; poetry makes no particular statements and is not so subject. Poetry expresses the universal in the event, the aspect of the event that makes it an example of the kind of thing that is always happening. (FRYE, 1984, p.46)

a Bíblia, nosso foco será a análise dos mitos bíblicos incorporados ao romance pelo autor e, de que modo ele utiliza tais mitos para a criação de uma nova narrativa.

### 1.3 Considerações sobre a intertextualidade: Paródia e Apropriação

Para melhor desenvolvimento do diálogo de *A Batalha do Apocalipse* com a Bíblia, faz-se necessário abordar a questão da intertextualidade na literatura. Alguns teóricos, como veremos, defendem que a intertextualidade é um fato em toda obra literária. Embora, na maioria dos casos, a percepção da intertextualidade de uma obra dependa do nível cultural do leitor, o sentido profundo desta mesma obra depende muitas vezes da constatação dos seus componentes intertextuais.

O termo intertextualidade foi inicialmente proposto por Julia Kristeva (1969), em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida em sua obra *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, onde ela precisa a definição: “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos” (p. 115). Influenciada pela teoria dialógica de Mikhael Bakhtin que divisava na paródia a convergência e o cruzamento de enunciados, ela parte da seguinte ideia:

[o] eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos que ele chama respectivamente de diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: *todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.* (KRISTEVA, 1969, p.146; grifos nossos)

A crítica literária francesa Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade*, faz uma releitura dos principais aspectos dos estudos sobre esse tema. Logo na introdução de seu livro, ela afirma que:

[a] literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo que não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. (SAMOYAULT, 2008, p. 9)

O termo “rizoma” adotado por Samoyault na citação acima, constitui uma metáfora construída a partir do reino botânico, numa variação que guarda uma curiosa

correspondência com o próprio texto da Bíblia, que em diferentes passagens trazem a figura de árvores — como a árvore do bem e do mal descrita no livro de *Gênesis* — e apontam a existência de uma Árvore da Vida, que tem reverberações também no livro de *Apocalipse*. Esse termo refere-se à estrutura de uma planta que pode funcionar como raiz, talo ou ramo, servindo para exemplificar um sistema epistemológico onde não há raízes. O rizoma de uma planta pode ramificar-se em qualquer ponto, de modo que não é possível prever exatamente qual parte ela formará, sendo certo apenas que ela será uma parte importante para a estrutura da planta<sup>18</sup>. Da mesma forma ocorre com o intertexto na literatura.

Antes mesmo de os termos “intertextualidade” ou “intertexto” serem utilizados, Bakhtin já vinha construindo a ideia de que a linguagem do romance é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando. Roland Barthes, no artigo “Teoria do texto”, para a *Encyclopaedia universalis*, permanecendo muito próximo de Kristeva, afirma que o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas. A reflexão de Barthes encaminha para a leitura ligada à memória e a uma profunda imersão no universo dos textos.

No caso de *A Batalha do Apocalipse*, o leitor já mergulha no universo bíblico a partir do próprio título do romance, que é uma referência direta ao último livro da Bíblia. Aplicando a reflexão de Bakhtin a esse romance, pode-se afirmar que a maioria das pessoas do Ocidente — portanto, pessoas inseridas num contexto onde a religião cristã é proeminente — mesmo que desconheçam a obra de Spohr, leem o título do romance pela primeira vez e, devido ao seu conhecimento prévio, pressupõem que seja uma obra que tenha algum nível de intertextualidade com a Bíblia.

Michael Riffaterre, seguido de Barthes, distingue o intertexto da intertextualidade, caracterizando o intertexto como “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear”. Samoyault retoma este conceito, e afirma que essa

[é] uma categoria da interpretância e designa qualquer índice, qualquer traço, percebidos pelo leitor, sejam eles citação implícita, alusão mais ou menos transparente ou vaga reminiscência, que podem esclarecer a organização

---

<sup>18</sup> É oportuno lembrar aqui, da Tese de Doutorado de Gismair Martins Teixeira, *O rizoma Bíblico-literário*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás em 2014 que estuda a relação Bíblia/Literatura a partir da noção de rizoma.

estilística do texto: conjunto dos textos que encontramos na memória à leitura de uma dada passagem. (SAMOYAUULT, 2008, p.25)

O intertexto, então, é definido como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram”. Um exemplo de intertexto ligado à memória coletiva popular, em *A Batalha do Apocalipse* é a presença do mito platônico da Atlântida<sup>19</sup>. Mesmo os que não conhecem detalhadamente tal história, devido à inserção do termo “Atlântida” em um inconsciente coletivo — constantemente alimentado por elementos culturais como filmes, propagandas e outras narrativas — a memória do leitor associa o nome à imagem de uma cidade submersa. Na obra de Spohr, a Atlântida é descrita como “a maior de todas as nações humanas antes do dilúvio, que foi destruída com a inundação” (p.572). Assim, uma consequência da intertextualidade seria a constatação pelo leitor da existência de uma obra prévia utilizada na construção da obra que está sendo lida. Essa constatação, como se sabe, jogaria novas luzes para o leitor com relação ao texto em questão, contribuindo para uma melhor compreensão deste. É bom lembrar que tal constatação depende da bagagem cultural do leitor, como já foi posto.

Antonie Compagnon (1979), outro teórico importante na história dos estudos da intertextualidade, faz um vasto trabalho sistemático sobre a prática intertextual da citação em sua obra *La Seconde Main ou le Travail de la citation*. Samoyault assinala que embora ele descreva tal prática como uma manifestação particular, ele a capta também de modo geral, fazendo dela o emblema das exigências transformacional e combinatória de qualquer escritura literária. Para ele,

[o] trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. *Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário*. (COMPAGNON, 1979, p. 32; grifos nossos)

Samoyault faz uma releitura do trabalho de Compagnon aplicando sua teoria de citação a outras artes, e afirma que a prática da citação literária pode aparentar-se com o princípio da colagem pictórica pregada pelo cubismo, depois pelo surrealismo:

[i]ntroduzindo pedaços ou fragmentos de objetos estranhos à arte, diretamente emprestados do real, trata-se de colar a vida na arte, de fazê-la aparecer sem

---

<sup>19</sup> A Atlântida de Platão seria uma ilha extremamente vasta, perto das colunas de Hércules, e teria sido habitada pelos atlantes, descendentes de Atlas, filho de Poseidon. Os atlantes, regidos por leis justas e abundantemente ricos, tinham empreendido a conquista do mundo mediterrâneo, mas Atenas os repeliu. Finalmente, a degeneração de seus costumes teria provocado a ira dos deuses, e, após uma tentativa fracassada de invadir Atenas, Atlântida afundou no oceano “em um único dia e noite de infortúnio”.

transformação e de embarçar assim as fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade. (2008, p.36)

Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes: la littérature au second degré*, publicada inicialmente em 1982, estabelece uma tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos. A respeito do título de sua obra, o autor afirma que:

[u]m palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p. 12).

Nesta obra, o referido autor propõe a noção de transtextualidade, que ele define como o objeto da poética, ou seja, o conjunto das categorias gerais de que cada texto procede e repertoria cinco tipos: a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade.

De modo geral, por intertextualidade Genette compreende “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos” (1982, p. 9). O paratexto, segundo o teórico, é constituído pela relação menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com aquilo que se pode apenas nomear seu paratexto; título, subtítulo, prefácio, etc. A metatextualidade descreve a relação de comentário que une um texto ao texto do qual ele fala. O quarto tipo, que constitui justamente o objeto de *Palimpsestes*, é chamado hipertextualidade, da qual vamos tratar mais adiante. E por fim, a arquitextualidade determina o estatuto genérico do texto.

Antes de prosseguir seu aprofundamento quanto ao hipertexto, o teórico alerta para a necessidade de não considerarmos cada uma das cinco relações transtextuais como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Outra preocupação teórica de Genette refere-se à classificação de hipertexto como uma classe textual e não como um aspecto do texto. As diversas formas de transtextualidade e seus diferentes graus são, simultaneamente, aspectos e categorias do texto.

O referido autor detém-se nas questões hipertextuais, explicitando que o hipertexto é todo texto derivado de um texto anterior. Tal relação se estabelece por dois tipos de processos: o de transformação simples ou direta, e o de transformação indireta

ou imitação. Compreende-se transformação simples como o processo em que um texto B, apesar de não citar o texto A, não poderia existir sem o texto A. De acordo com Genette, a *Eneida* de Virgílio e *Ulisses* de James Joyce são exemplos de hipertextos oriundos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*. A transformação que conduz a *Odisséia* a *Ulisses* pode ser descrita como uma transformação simples, ou direta: aquela que consiste em transportar a ação da *Odisséia* para Dublin do século XX. Já a transformação que conduz da *Odisséia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, pois Virgílio não transpõe de Ovídio a Cartago e de Ítaca ao Lácio, a ação da *Odisséia*: ele conta uma outra história completamente diferente, mas, para fazê-lo, se inspira no modelo estabelecido por Homero na *Odisséia*, imitando-o. A transformação indireta, ou imitação exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico, extraído de uma performance única, e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas.

No caso da narrativa de Spöhr, como veremos mais adiante, o autor utiliza algumas histórias bíblicas para criar uma nova narrativa, sendo então, tais histórias, hipertextos, com relação à Bíblia como um todo, e *A Batalha do Apocalipse* um hipertexto. Genette alega que “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (p.24). É fundamental então enfatizar a diferença entre intertextualidade e hipertextualidade, para melhor compreensão do texto.

Genette define a intertextualidade:

[d]e maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete. (GENETTE, 2010, p. 14)

Em outras palavras, A está presente com B no texto B. Aqui, há uma presença efetiva de um texto em outro, que Samoyault afirma ser uma forma de impor a biblioteca de maneira horizontal. Contrariamente, a hipertextualidade torna-a presente de maneira vertical. Sobre esta questão, Genette acrescenta ainda:

[...]toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade. (p.40)

Tendo em vista que analisaremos a reescrita dos mitos bíblicos por Spohr em *A Batalha do Apocalipse*, a partir das práticas hipertextuais estabelecidas por Genette, em *Palimpsestes*, faz-se necessário uma breve apresentação de alguns desses procedimentos transformacionais, mas antes, parece-nos importante abrir um parêntese para fazer uma rápida incursão pelo conceito de *paródia*.

A noção geral de paródia reside na retomada de um texto, trabalhando com novas e diferentes intenções daquelas com que foi escrito. Atendo-se à etimologia da palavra, Genette assinala que “ode” é canto, canção, e “para” é aquilo que se desenvolve ao longo de ou ao lado de algo. Logo, o termo “paródia” significa um contracanto, ou uma canção transposta.

O teórico Affonso Romano de Sant’Anna (1985), em seu ensaio *Paródia, paráfrase e cia*, analisa e compara a paródia e a paráfrase. Embora sejam conceitos básicos, como se sabe, uma paródia é, de acordo com sua etimologia, um canto paralelo, ou seja, uma obra que retoma uma obra anterior para criar um sentido diferente. Já a paráfrase é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma outra obra. De acordo com o referido teórico, as duas são noções que se opõem fortemente:

[c]onstatemos que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, se poderia dizer que a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma. (SANT’ANNA, 1985, p.28)

Sant’Anna explicita que falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças, enquanto falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças. Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, a paródia é um discurso em progresso.

De acordo com o referido autor, os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao leitor, ou seja, depende do receptor. Se o leitor não reconhece a obra original — o hipotexto —, a obra dele gerada pode parecer apenas uma série de disparates. Em outras palavras, a estilização, a paráfrase, a paródia e a apropriação, como veremos a seguir, são recursos percebidos por um leitor mais informado: “É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos” (p.26).

Sendo a paráfrase e a paródia noções precursoras de uma série de derivações da intertextualidade, o autor divide e propõe uma análise do que ele chama de *eixo parafrásico* e de *eixo parodístico*. Para este estudo, no entanto, nos ocuparemos apenas

das derivações da paródia, ou, do *eixo parodístico*, deixando a paráfrase e suas derivações de lado.

De todas as derivações da paródia, a mais importante para o estudo intertextual da Bíblia com *A Batalha do Apocalipse*, é a *apropriação*. Esta seria, de acordo com Sant'Anna, uma paródia levada ao extremo, ao exagero máximo. O teórico explica que a técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas, especialmente através do dadaísmo, a partir de 1961. Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. Tal técnica artística, embora moderna, usa um velho artifício na elaboração artística: o *deslocamento*. Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso. De acordo com o referido teórico, “ao invés de *representarem*, eles *re-apresentam* os objetos em sua estranheza [*sic*]” (p.45). O artista que utiliza a apropriação parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. O autor enfatiza:

[e]nquanto na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um *plágio*. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é um parodiador que chegou ao seu paroxismo. (SANT'ANNA, 1985, p.46; grifos nossos)

O que caracteriza a apropriação, de acordo com Sant'Anna, é a “dessacralização” (1985, p. 46), que é justamente o que Spohr faz em seu romance. O teórico, assim, exemplifica a noção de apropriação:

[h]á uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha. Por exemplo, quando Salvador Dali toma a famosa Mona Lisa de Leonardo da Vinci e pinta-lhe uns bigodes, está se apropriando de um signo cultural e invertendo-lhe satiricamente o significado. (1985, p.47)

No caso de Spohr, a dessacralização se dá pela retomada de elementos da Bíblia de diversas naturezas, aparentemente, sem nenhuma intenção dogmática. Aliás, o autor, na entrevista que nos concedeu, explica que a religião em si nunca foi o foco de seu interesse, e sim a trajetória dos personagens bíblicos, que, muitas vezes, refletem o nosso próprio percurso. Por isso, o autor retira elementos de um texto considerado sagrado e se apropria deles, transferindo-os para uma nova história de sua autoria.

Fechamos aqui o parêntese sobre esta questão, e, como anunciamos, antes de concluir este capítulo, vamos voltar para a teoria de Genette a fim de expor alguns procedimentos transformacionais recorrentes no romance de Spohr. É importante explicitar que Genette deixa claro que uma mesma obra pode conter uma diversidade de procedimentos transformacionais, e não apenas um.

#### 1.4 Gérard Genette: Procedimentos transformacionais

Em primeiro lugar, Genette apresenta a *transposição*, que pode se aplicar a obras de vastas dimensões – o autor cita *Fausto* e *Ulisses* como exemplo – cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar seu caráter hipertextual (1982, p. 237). Obras transposicionais são obras carregadas de operações e procedimentos transformacionais. Entre tais procedimentos, estão as transformações quantitativas. Uma obra hipertextual pode apresentar dois tipos de transformações quantitativas: ela pode tanto reduzir a obra original, quanto ampliá-la. Como veremos no terceiro capítulo, no caso dos mitos bíblicos presentes em *A Batalha do Apocalipse*, Spohr utiliza técnicas tanto de redução quanto de ampliação, embora a segunda seja usada numa escala imensamente maior em relação a primeira.

Quanto às técnicas de redução, Genette (1982) define as três mais comuns: a *excisão* (p.264), que consiste em excluir completamente algum aspecto — seja ele importante ou não — do hipotexto; a *concisão* (p.271), referente ao ato de sintetizar um texto sem excluir nenhuma parte significativa dele; e a *condensação* (p. 279) que é um “tipo de síntese autônoma e operada à distância, por assim dizer, de memória sobre o conjunto do texto a ser reduzido do qual, é preciso, ao máximo, esquecer cada detalhe — e, conseqüentemente, cada frase — de maneira a manter no espírito somente a significação ou o movimento de conjunto, que vem a ser o único objeto do texto reduzido”.<sup>20</sup>

Entre as formas de ampliação, Genette elucida as definições de *extensão*, de *expansão* e de *ampliação*. A primeira corresponde ao aumento por adição maciça, ou seja, adição de episódios, cenas e personagens. De acordo com o teórico,

[a] extensão é principalmente encontrada no teatro, e especialmente no teatro neoclássico francês, pois autores do século XVII e do XVIII tentaram adaptar para a cena “moderna” tragédias gregas admiráveis por seu tema, que, no

---

<sup>20</sup> “un sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l’ensemble du texte à redire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail – et donc chaque phrase – pour n’en conserver à l’esprit de la signification ou le mouvement d’ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit”.

entanto, lhes parecia insuficientemente “provido de matéria” para ocupar o palco durante os cinco atos obrigatórios. O caso mais típico é com certeza *Édipo rei*, que (dentre outras transformações e reinterpretações) recebeu extensões de todo tipo com fins de preenchimento (a palavra, infelizmente, se impõe), nessa época e até hoje. (GENETTE, 2010, p. 99)

O segundo tipo de ampliação destacado pelo teórico é a *expansão*. Neste caso, o aumento não se dá por meio de uma adição maciça, mas sim uma adição estilística. Genette explica que “este procedimento consiste em dobrar ou triplicar a extensão de cada frase do hipotexto” (2010, p. 107). As extensões feitas na *expansão* são exploração de detalhes por meio de descrições e animações.

No entanto, dentre as transformações quantitativas teorizadas por Genette em *Palimpsestes*, a mais relevante para o nosso trabalho é a *ampliação*, que inclui as duas anteriores, ou seja, a extensão e a expansão. Para o teórico, a ampliação é o inverso da condensação. Aliás, para ilustrá-la, o teórico utiliza como exemplo a obra *José e seus irmãos* de Thomas Mann, afirmando que, para ele, este romance é a ilustração e a realização “mais espetacular” deste procedimento transformacional. O que acontece nesta obra é justamente uma ampliação propriamente diegética que se estende da infância de José até o funeral de Jacó. Mann transforma 26 páginas bíblicas em um romance de 1600 páginas.

No caso da narrativa de Spohr, como veremos no terceiro capítulo, a ampliação é a transformação mais evidente, como, por exemplo, a ampliação que o autor faz no caso do mito da Torre de Babel e no mito da Destruição de Sodoma<sup>21</sup>. Acreditamos que os conceitos teóricos aqui introduzidos sejam os mais relevantes para analisarmos os mitos bíblicos dos quais o autor se apropria para a criação de sua narrativa. Caso necessário, quando da análise dos mitos, lançaremos mão de outros instrumentos teóricos.

No próximo capítulo, vamos discutir brevemente a questão da multiplicidade e da diversidade de fontes – tanto de inspiração como de publicação – possíveis para autores contemporâneos, e como isso contribui para o desenvolvimento do gênero romanesco, que se encontra, como sabemos, ainda em ascensão. Além disso, vamos examinar mais detalhadamente o universo criado por Spohr, levando em consideração os elementos estruturais fundamentais de sua narrativa.

---

<sup>21</sup> Para melhor compreensão do leitor, anexamos o texto completo relativo à ampliação deste mito no final desta Dissertação.

## CAPÍTULO 2: O UNIVERSO DE SPOHR

*Agora, estranhamente, o universo ao redor parecia fazer mais sentido.*

*Eduardo Spohr*

Como se sabe, o romance é um gênero ainda em formação. Para esta formação, contribuem não apenas fatos e elementos — literários ou não — relativos aos tempos passados, como também o tempo presente, como um todo, em suas diversas possibilidades. Nesse sentido, uma característica marcante dos tempos atuais, é a diversidade midiática e a facilitação da comunicação e da divulgação de diferentes artes através da internet.

Sobre a relação do romance com o mundo moderno, Claudio Magris (2009) em seu ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?” responde à pergunta colocada pelo título:

[p]ode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto. (MAGRIS, 2009, p. 1016)

Assim, sendo o romance uma expressão profunda do mundo moderno, fica claro que tais narrativas são fruto do universo de seus autores. No caso de Eduardo Spohr, suas obras foram originadas a partir de diversos elementos culturais provenientes do final da década de 80 e de toda a década de 90.

A respeito de sua época, o próprio Spohr, em *Filhos do Éden: Universo expandido*, comenta:

[o]s anos 90 foram a década da desilusão, algo semelhante aos “loucos” anos 20, com a diferença de que não marcaram o início mas o fim das ideologias e de uma geração que, de uma hora pra outra, não tinha mais pelo que lutar. O colapso da União Soviética, o desfecho da Guerra Fria e a unificação dos mercados aproximaram as nações, mas também as pasteurizaram, gerando uma crise de identidade em escala global. Com isso, tudo mudou. O inimigo não é mais externo, ele agora é interno. O monstro não está fora, e sim *dentro* de nós. O impacto dessa tendência se refletiu em movimentos culturais, sociais e políticos. Os punks, contestadores e idealistas, deram lugar aos góticos e depois aos clubbers, tribos sem nenhuma pretensão combativa. No campo das artes, filmes como *Matrix* exploravam o conflito psicológico estimulado por este cenário, e na subcultura dos role-playing games ganhavam força os jogos de horror pessoal, em oposição às clássicas aventuras de calabouços e monstros. Foi em meio a esta tempestade de referências, ainda abalada pela paranoia oitentista e pelos temores de destruição nuclear, que nasceram os

personagens que, muito mais tarde, viriam a povoar as páginas dos meus romances. (SPOHR, 2014, p. 9)

Neste capítulo, discutiremos a respeito de alguns fatores que contextualizam o romance de Eduardo Spohr. São estes: a questão da diversidade de fontes de inspiração presentes no mundo contemporâneo; a questão da “Literatura de massas”; a questão da utilização de seres sagrados para a criação de uma nova narrativa. Concluiremos este capítulo com um breve sobrevoo por alguns dos elementos fundamentais estruturais do romance de Spohr, que consideramos estarem mais diretamente relacionados aos aspectos dos mitos que pretendemos analisar e que, por isso, permitirão melhor situar e compreender o universo de Spohr.

## **2.1 Dos clássicos ao RPG: A diversidade de fontes de inspiração para a criação literária no mundo contemporâneo**

Há uma notável dificuldade em teorizar o romance, pois é um gênero que se reinventa constantemente. A dificuldade de formalizar uma teoria sobre este gênero vem justamente do fato de se tratar de um gênero livre e capaz de abarcar quaisquer questões sobre qualquer tempo: presente, passado ou futuro. Marthe Robert (2007, p. 13 – 14) em seu livro *Romance das origens, origens do romance* afirma que:

[d]a literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para os seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser, a seu bel prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser poético. (ROBERT, 2007, p. 13 – 14)

Vemos, a partir dos comentários de Robert, que o romance é capaz de abarcar qualquer forma, discurso ou aspecto dentro do universo literário, tendo autonomia para, inclusive, utilizar textos sagrados para, como coloca Robert, a “seu bel prazer”, na construção de uma narrativa. O que Spohr e outros tantos autores de romance fazem é justamente isso, como veremos mais adiante.

A crítica literária Ana Beatriz Resende (2008) em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, faz uma leitura dos principais aspectos da prosa da ficção brasileira contemporânea. Segundo ela, uma questão notória na nova geração

de escritores é a diversidade de possibilidades de divulgação de seus trabalhos existentes hoje em dia. A referida crítica afirma:

[a] verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela “academia” ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. E mais, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos. (RESENDE, 2008, p. 17)

Este é exatamente o caso de Spohr: o autor publicou *A Batalha do Apocalipse* em uma plataforma digital, alcançando muitos leitores antes mesmo de ser aceito por qualquer editora. Além do mais, a forma que os leitores ficaram sabendo a respeito da existência de tal obra foi através de um podcast<sup>22</sup> gravado por Spohr juntamente com os outros integrantes do blog Jovem Nerd. A utilização de podcasts por si só já é uma possibilidade exclusivamente contemporâneos, mas de qualquer pessoa que queira disseminar seus trabalhos e ideias. As atuais possibilidades oferecidas pela internet nos diferem dos nossos antepassados.

Resende constata que “novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário” (p. 17). A respeito da qualidade de tais obras, a autora declara:

[s]obrevivendo às facilidades do computador, desprezando a obviedade dos programas de criação de texto, a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade. Em praticamente todos os textos de autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a modernista) mostram que, como já disse uma vez, com as costas doendo menos e a correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem. (2008, p. 17)

Um outro fator significativo para a construção da obra de Spohr, que não podemos deixar de mencionar, são as suas principais referências. Sua obra tem profundas interseções com elementos culturais, principalmente do final da década de 80 e de toda a década de 90. O autor, em *Filhos do Éden: Universo expandido* (2016), revela uma lista de obras que foram determinantes para a criação de seu universo, contendo filmes, livros, desenhos animados, quadrinhos e jogos de RPG. Em suas próprias palavras, Spohr explica:

[i]nfluenciados pelo clássico cult *Anjos Rebeldes* (estrelado por Christopher Walken e dirigido por Gregory Widen) e pelos quadrinhos do selo Vertigo

---

<sup>22</sup> O podcast é um conteúdo de mídia (geralmente áudio) transmitido via RSS.

(*Sandman*, *Hellblazer*, *Os Livros da Magia*, *Lúcifer* e *Preacher*, principalmente), eu e alguns amigos elaboramos um cenário próprio para usarmos em nossas sessões de RPG. Esse cenário era, no princípio, uma colcha de retalhos (muito) mal costurada, composta por segmentos de filmes, HQs, mangás, animes, videogames, livros e até músicas que refletiam, de uma forma ou de outra, esse período tão conturbado. (2016, p. 9)

Inclusive, as semelhanças entre *A Batalha do Apocalipse* e a trilogia cinematográfica *Anjos Rebeldes* — ou *The Prophecy* — são bastante evidentes. Nela, os anjos também vivem em uma guerra celestial e desprezam os seres humanos. Sentem inveja do amor de Deus pelos homens, que chamam de “macacos”, e também inveja pelo fato de tais seres “inferiores” possuírem alma e eles não. Também nesta obra, há um conflito entre os anjos que são a favor da destruição da raça humana e os que querem preservá-la.

Além disso, tanto em alguns podcasts do site Jovem Nerd dos quais o autor participou, quanto na entrevista que nos concedeu, ele reitera essas informações. Entre os filmes citados como fontes principais estão: a já mencionada trilogia de *Anjos Rebeldes* composta pelos filmes *Anjos Rebeldes* (1995) de Gregory Wilden, *Anjos Rebeldes 2* (1998) de Greg Spence e *Anjos Rebeldes 3* (2000) de Patrick Lussier; *Cidade dos Anjos* (1998), de Brad Silberling; *Advogado do Diabo* (1997) de Taylor Hackford; *A Sétima Profecia* (1988), de Carl Schultz; *Highlander, o Guerreiro Imortal* de (1986) de Russell Mulcahy; *Coração Satânico* (1987) de Alan Parker e *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski.

Quanto aos livros que lhe serviram de base, o autor inclui os seguintes estudos e ensaios: *A Dictionary of Angels* (1968) de Gustav Davidson – considerado por Spohr o melhor livro sobre anjos e demônios –; *Biografia do Diabo* de Alberti Cousté; *O Livro do Gênese*, de Robert Graves e Raphael Patai; *O Livro das Religiões* de Jostein Gaarder, Victor Hellern e Henry Notaker; *Anjos Caídos e a Origem do Mal* de Elizabeth Clare Prophet; *O Herói de Mil Faces* e *As Máscaras de Deus* de Joseph Campbell; *Grandes Enigmas da Humanidade* de Roberto Pereira de Andrade e Luís Carlos Lisboa; *Sobre os Anjos* de Tomás de Aquino. Entre os romances, Spohr cita: *Este Mundo Tenebroso*, de Frank E. Peretti; *O Senhor da Chuva* de André Vianco; *Deuses Americanos* de Neil Gaimann; *The Complete Fiction* de H.P. Lovecraft, *O Exorcista* de William Peter Blatty; *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarilion* de J.R.R. Tolkien, entre outros.

Uma das grandes vantagens que os autores contemporâneos possuem em relação aos autores de outras épocas, como bem destaca Ana Beatriz Resende (2008), é poder

desfrutar de novas mídias passíveis de lhe trazerem inspiração para a criação de novas obras. No caso de Spohr, como já foi dito, além de livros e filmes, também quadrinhos e jogos de RPG foram fatores que contribuíram para a imaginação do autor. Quanto aos desenhos animados, o autor destaca alguns animes<sup>23</sup> como: *Os Cavaleiros do Zodíaco* de Masami Kurumada; *Akira* de Katsumo Otomo e *Ghost in the Shell* de Masamune Shirow.

Dentre todas as fontes de inspiração, Spohr enfatiza a importância do RPG na sua trajetória. Segundo ele, a quantidade de tempo que se dedicou jogando-os ao longo de sua infância e adolescência foram cruciais para a expansão de sua criatividade. Na entrevista que nos concedeu, quando perguntei sobre a origem de seu interesse pela Literatura, Spohr explicou que seu gosto pela leitura não veio através do contato com os livros literários que eram de leitura obrigatória na escola, mas propriamente do RPG:

[muitas pessoas na minha época] eram estimuladas a ler no colégio e ao invés de lerem mais, acabava ocorrendo o inverso, pois os livros que recebíamos não eram tão interessantes. Nós líamos mais por obrigação. Então por alguns anos eu comecei achar a literatura ou o livro em si uma coisa chata. Depois que comecei a jogar RPG, eu comecei a me interessar mais pela leitura. No meu caso, o RPG teve uma participação muito grande na minha vida, não só como pessoa, mas também como leitor, pois eu precisava ler para ter conteúdo para criar histórias. Em um jogo de RPG você tem os jogadores e o mestre do jogo que cria e inventa as histórias e eu sempre gostei de ser o mestre do jogo. Eu já joguei como jogador é claro. Jogo até hoje, mas eu sempre gostei de “mestrar”, que é como falamos no meio do RPG. Sendo assim, eu precisava procurar na literatura esse conteúdo. Por exemplo, no próprio livro *O Senhor dos Anéis*, que é um livro de fantasia, podia-se encontrar inúmeras referências para a criação de um mundo fictício, o que acabava por aguçar o meu interesse para aquele tipo de literatura. A partir do RPG eu comecei a ler com mais interesse. Como se a literatura de fantasia fosse uma ferramenta para mim. Eu teria que ler para poder pegar todas aquelas referências. E foi aí que eu comecei a gostar. Percebi que tinha livros que tinham relação com as coisas que eu gostava. Eu acredito que tenha sido nesse momento. Talvez a partir dos 14 anos. (SPOHR, informação verbal)<sup>24</sup>

Percebe-se que Spohr buscou na literatura uma “ferramenta” para direcionar seus jogos, ou seja, o despertar de seu interesse pela literatura — e, portanto, pelo universo da fantasia — teve início a partir do momento em que a literatura lhe foi útil.

Entre os jogos de RPG que o inspiraram, o autor aponta *Kult*; *Dungeons and Dragons*; *In Nomine*; *Call of Cthulhu*; *Lobisomen: o Apocalipse*; *Vampiro: a Máscara*; *Mago: a Ascensão*; *Changeling: o Sonhar* e *Aparição: o Limbo*. Ainda enquanto estávamos discutindo acerca do RPG, em um determinado momento da entrevista,

---

<sup>23</sup> Animes ou “animês” são animações produzidas por estúdios japoneses.

<sup>24</sup> SPOHR, Eduardo. Entrevista concedida a Rebeca Tipple. Goiânia, 12 de junho de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta Dissertação].

perguntei ao autor se ele achava mais fácil criar um personagem como escritor ou como um mestre durante as sessões de RPG, e como se deu a criação de seus personagens. A resposta foi a seguinte:

[c]omo a minha trajetória está ligada intimamente ao RPG eu não tenho como separar as duas coisas. *Eu não saberia te dizer como que seria a experiência de não usar a ferramenta do RPG.* Portanto eu a utilizo. Muitos personagens dos quatro romances que eu escrevi eram personagens que estavam na mesa de RPG. É como se eu tivesse “roubado” as ideias dos meus amigos durante o jogo. (SPOHR, informação verbal; grifos nossos)

Percebe-se que, no processo de construção de seu universo, para Spohr, há uma relação de mutualidade: a literatura serve como uma “ferramenta” para os jogos de RPG, bem como os jogos de RPG são ferramentas para sua escrita literária.

Ainda nessa entrevista, questionei de onde veio seu interesse pelo universo bíblico. Em resposta, Spohr contou que tal universo se tornou atrativo por dois fatores: durante sua infância, estudou em um colégio católico, e teve acesso às histórias bíblicas e à narrativa a respeito da vida de Jesus. Porém, o assunto ainda não o atraía tanto. O que despertou de fato seu interesse pelo assunto foi a junção de seu conhecimento prévio sobre a vida de Jesus com o contato e a admiração pela saga cinematográfica *Star Wars*, de George Lucas, nos anos 80. Spohr conta que, aproximadamente aos seis anos de idade, passou a relacionar a saga do herói da série, Luke Skywalker, com a vida de Jesus. A partir disso, passou a perceber algumas semelhanças, e, mais tardiamente, um ciclo presente nas histórias, não apenas destes dois heróis, mas também em outras narrativas, tanto no cinema, quanto na literatura.

Este ciclo, ou esta repetição da trajetória dos famosos heróis da literatura, foi teorizada pelo mitólogo e antropólogo Joseph Campbell (1995) em sua obra *O herói de mil faces*. Em seu estudo, o autor descreve as fases do que ele chama de “jornada do herói” e insere pela primeira vez o termo *monomito*, que se refere a um conceito de jornada cíclica presente na maioria nos mitos de diversas culturas. De acordo com Campbell, todos os mitos inseridos na nossa cultura são variações de um mesmo mito, que contém alterações de uma mesma trajetória: a *partida*, a *iniciação* e o *retorno*. Tal obra se tornou altamente influente para grande parte dos roteiristas contemporâneos. Aliás, o criador da saga *Star Wars*, George Lucas admite ter usado a teoria do monomito de Campbell para direcionar a trajetória de seu protagonista Luke Skywalker, que, por sua vez, cativou Spohr e fez com que este atrelasse sua imagem à imagem de Jesus Cristo, dando início ao seu interesse pelo universo bíblico que viria a ser usado por ele na criação

de seus romances. Tais romances, por sua vez, alcançariam um número tão elevado de vendas e leitores que se tornariam *best-sellers*.

## 2.2 A questão da “Literatura de Massa”

O termo “*best-seller*” é relativamente recente, bem como a lista de mais vendidos. A primeira parada de sucessos desta espécie apareceu na América em 1985. O professor da University College London e autor do livro *Uma breve história da literatura*, John Sutherland (2017), explica que uma das persistentes ansiedades britânicas em relação ao “bestsellerismo” é que ele representava uma “americanização” indesejada. O mercado editorial britânico resistiu por muito tempo à introdução de qualquer lista oficial de mais vendidos, pois havia, entre eles, um sentimento generalizado de que “os livros não competiam uns com os outros como cavalos do Grand National” (p. 284).

Desde o momento em que as listas de livros mais vendidos começaram a ser divulgadas, passou-se não apenas a classificar as vendas das obras, mas também a estimulá-las. Estabeleceu-se então, entre a população de leitores, uma espécie de, como afirma Sutherland, “efeito manada”: um indivíduo lê um livro porque todos os outros estão lendo. A partir daí o termo “literatura de massa” passou a ser utilizado, frequentemente com um efeito depreciativo. A “literatura de massa” é muitas vezes julgada pela crítica como secundária, ou, em algum âmbito, menor que a literatura “clássica”. A respeito deste pensamento, Sutherland sugere que:

[s]e mantivermos a mente aberta, fará mais sentido chamar o que não é “superior” (ou “clássico”, ou “canônico”, ou “de qualidade”) de literatura “popular” em vez de “lixo”. “Popular” indica “do povo” – isto é, algo que não vem de instituições como a Igreja, as universidades ou o governo. As peças de mistério do século XV eram populares; a Bíblia, em latim naquela época, era institucional. [...] O romance é o gênero popular por excelência. (SUTHERLAND, 2017, p.284)

O surgimento do romance-folhetim, publicado inicialmente no rodapé dos jornais franceses, e, mais tardiamente, também no Brasil, deu início a um novo modelo de expressão literária, marcado pela simplificação formal e acessibilidade da linguagem. Alguns fatores como a alfabetização em massa e a urbanização tiveram como resultado uma expansão do universo de leitores, e, conseqüentemente, também de produção literária. Walter Benjamin (1981) destaca que a obra de arte toma uma proporção coletiva não apenas por se dirigir a uma massa, mas também por ser custeada e sustentada por ela.

Há, no meio literário, um grande debate em torno da questão da “literatura de massa”. Por um lado, temos o caráter positivo da comunicação de massa e da industrialização dos produtos culturais, cujo barateamento os torna acessíveis a mais pessoas. Por outro lado, temos a face negativa do mesmo processo: a banalização e a simplificação dos produtos culturais em busca do sucesso fácil nesse mercado ampliado. Robert Alter (1998), na obra *Em espelho crítico* enfatiza esta ambiguidade causada pelo processo de expansão e desenvolvimento da cultura do Ocidente:

[o] artista, de posse de novos meios de disseminação e novos veículos de implementação, podia imaginar novas e imensas possibilidades de poder no exercício de sua arte. Ao mesmo tempo, as condições de reprodução mecânica fizeram com que o artista individual nadasse necessariamente contra um vasto fluxo de entulho literário, desproporcional a tudo o que existira antes na história cultural, e o próprio objeto de arte reproduzido, em sua acessibilidade universal, podia ser barateado, banalizado, privado de sua unicidade, despojado de quaisquer pretensões que pudesse ter de ser uma norma de valor ou uma fonte de verdade. (ALTER, 1998, p.105)

Pelo fato de a crítica literária mais tradicionalista e grande parte do meio acadêmico muitas vezes tenderem a focalizar o lado da face negativa de tal processo, a leitura de obras de literatura de massa é muitas vezes vista como “inferior”. Este posicionamento é muitas vezes adotado em relação a outras expressões literárias de cunho popular, que são constantemente acusadas de “nada exigir” do leitor, sendo apenas obras com a função de puro entretenimento.

O teórico literário Umberto Eco (2000) faz uma revisão deste paradigma, e afasta os termos “literatura de massa”, “baixa literatura” e “paraliteratura” em favor de uma distinção entre “literatura de entretenimento” e “literatura de proposta”. Para diferenciá-las, Eco usa dois critérios: a *originalidade* e o *esforço*.

Na questão da “originalidade”, Eco diferencia os dois tipos de literatura da seguinte forma: a literatura de entretenimento prioriza uma forma que não tem a pretensão de explorar caminhos excepcionalmente originais. Antes, ela se preocupa com a aproximação em relação ao leitor. A literatura de proposta, por sua vez, investiria justamente na busca do singular e em proporcionar uma experiência diferenciada ao leitor.

Quanto ao critério “esforço”, Eco alega que a literatura de entretenimento tem uma tendência à redução do esforço do leitor, utilizando uma linguagem mais cotidiana. Isto não significa que os autores de tal modalidade apresentam algum tipo de descaso com o leitor, mas sim que ele opta por economizar o vocabulário ou recursos gramaticais que possam dificultar a leitura feita por pessoas de diferentes contextos sociais. Já na literatura

de proposta, não há esta preocupação por parte do autor, que muitas vezes utiliza as mais diversas formas gramaticais e do mais complexo vocabulário com o objetivo de desafiar o leitor.

Além desta característica diferencial, é possível perceber ainda outras ao se comparar a literatura de entretenimento com a literatura de proposta. Para Muniz Sodré (1997), em seu livro *Best-Seller: A Literatura de Mercado*, existem dois tipos de literatura, a literatura “cultura” e a literatura “de massa”, sendo que cada uma delas possui suas próprias especificidades e sua importância. A literatura “de massa”, segundo ele, seria a manifestação de um discurso específico e não uma forma menor, ao contrário do que muitos pensam. Sodré se afasta da percepção de que haveria uma “rivalidade” entre estas formas, bem como dos discursos que acusam a literatura de entretenimento, no sentido de ser ela uma mera utilização menor e vulgar do discurso literário. Pelo contrário, entende que esta categoria atende a um público que, anteriormente, não era consumidor de literatura e que necessitava de um produto com características específicas para ele.

Apesar de se apropriar dos mitos bíblicos, nota-se claramente que o texto de Spohr é produto de uma pesquisa aprofundada do universo bíblico. Um exemplo disso é a maneira como ele transforma personagens que são apenas citados na Bíblia, em grandes personagens de seu romance, como é o caso da Feiticeira de Em-Dor e do rei Nimrod. Acreditamos que a compreensão do texto de Spohr exija certo esforço por parte do leitor, visto que o autor utiliza tanto um vocabulário referente ao contexto medieval<sup>25</sup> quanto ao universo bíblico. Também no quesito da originalidade, nota-se que o autor busca proporcionar uma experiência diferenciada ao leitor, principalmente, a criar, a partir de mitos bíblicos, um grande romance de aventura. Portanto, a nosso ver, a obra de Spohr poderia ser incluída no que Eco chama de “literatura de proposta”, uma vez que ambos os critérios – tanto originalidade, quanto esforço – estabelecidos pelo teórico para diferenciar a literatura de proposta da literatura de entretenimento são claramente comprováveis em seu texto.

---

<sup>25</sup> Isto se justifica porque, apesar de retomar personagens e mitos bíblicos do início dos tempos e da época do nascimento de Jesus Cristo, os personagens de Spohr se movem, com frequência, em um contexto de aparência medieval. Acreditamos que este traço do texto de Spohr seja fruto da influência de autores como J. R. R. Tolkien.

### 2.3 Anjos e demônios: a apropriação de seres celestiais

Como já dissemos, as principais personagens de Spohr são anjos, alguns presentes na Bíblia, outros presentes em outros textos literários. Embora a presença de tais seres celestiais seja constante nas Escrituras, nelas, há poucos detalhes sobre eles, e apenas três anjos são chamados pelo nome em toda a Bíblia cristã: Gabriel, Miguel e Lúcifer. Gustav Davidson (1971), em *A Dictionary of Angels* faz uma extensa pesquisa sobre anjos, presentes não só na Bíblia, mas em toda a literatura, principalmente na literatura derivada das Sagradas Escrituras. Esta obra foi mencionada por Spohr (2016) em *Filhos do Éden: Universo expandido* como uma de suas referências, sendo, segundo ele, “o melhor livro sobre anjos e demônios” (2016, p.13). Muitos anjos e demônios presentes na obra de Spohr foram retirados do referido dicionário.

Não existe uma exposição bíblica específica sobre angelologia. Toda abordagem sobre este tema é em forma de estudo sistemático, com uso de paralelismo hermenêutico de tópicos, ou seja, através da interpretação de textos paralelos. A mais famosa angelologia, derivada de Tomás de Aquino, divide os anjos em nove coros, agrupados em três tríades: a primeira tríade formada por Serafins, Querubins e Ofanis; a segunda formada por Dominações, Virtudes e Potestades; e a terceira formada por Principados, Arcanjos e Anjos.

A palavra usada no Antigo Testamento para designar “anjo” significa simplesmente “mensageiro”. Normalmente, nas Sagradas Escrituras, esse termo é usado para indicar um agente de Deus que é enviado com algum propósito divino relacionado à humanidade. Os anjos são seres espirituais que trazem direção, ajuda ou encorajamento. Essa proteção divina é vista pelo salmista como extensiva a todos os que genuinamente confiam em Deus, como vemos no trecho: “O anjo do Senhor acampa ao redor dos que o temem, e os livra” (Sl 34:7).

Paul Gardner (2005) em *Quem é quem na Bíblia Sagrada* afirma que os anjos foram particularmente proeminentes na literatura judaica no período entre os dois testamentos. Alguns anjos, segundo os livros apócrifos<sup>26</sup>, eram conhecidos pelo nome, e, a partir daí, desenvolveram-se elaboradas angelologias.

---

<sup>26</sup> Os livros apócrifos, também conhecidos como livros pseudocanônicos, são os livros escritos por comunidades cristãs e pré-cristãs nos quais os pastores e a primeira comunidade cristã não reconheceram a pessoa e os ensinamentos de Jesus Cristo por serem escritos após o I século e, portanto, não foram incluídos no cânon bíblico.

No caso de Spohr, as castas, tanto dos anjos como dos demônios são divididas de acordo com suas funções. O autor dividiu as castas angélicas em sete: *querubins*, *serafins*, *elohins*, *ofanins*, *hashmalins*, *ishins* e *malakins*. Os *querubins*, que é a casta do anjo protagonista de *A Batalha do Apocalipse – Ablon* –, são anjos guerreiros, poderosos em força, percepção, furtividade e rapidez. Os *serafins* são nobres, políticos e burocratas, mestres na persuasão e na manipulação da mente. São anjos que raramente entram em confrontos, e sua tarefa é vagar pelo cosmos e manter seu equilíbrio. Já os *elohins* vivem no plano físico, geralmente disfarçados de seres humanos, e são hábeis em se adaptarem a diferentes etnias e grupos sociais. São muito bons em se esconderem de outros seres celestiais e em criar portais<sup>27</sup>. Os *ofanins* são os anjos da guarda; seres bondosos, que vagam no plano astral ajudando os seres humanos e todos os outros seres amistosos. São carismáticos e são capazes de controlar as emoções humanas. Os *hashmalins* são anjos da punição: torturam e controlam os espíritos e as trevas. Eles têm a capacidade de manipular almas podendo amarrar uma alma a um objeto ou até mesmo rasgá-la; são frios e calculistas, porém, fazem suas torturas para purificar as almas humanas e não por prazer. Os *ishins* são os celestes responsáveis por governar as forças elementais: o fogo, a terra, a água e o ar. São extremamente ligados à natureza. E, por fim, os *malakins* são os sábios anjos cuja missão é estudar o universo e a humanidade. São reclusos e podem moldar o tempo e o espaço.

Os principais e mais poderosos anjos de toda a narrativa de Spohr são os cinco arcanjos: Miguel, Gabriel, Rafael, Uziel e Lúcifer. Os arcanjos, na obra de Spohr, são a mais alta hierarquia dos anjos, os celestiais mais próximos a Deus. O narrador explica que estes seres ficaram responsáveis por governar o universo enquanto Yahweh descansava no sétimo dia da criação, como veremos mais adiante.

O primeiro arcanjo citado na narrativa é Uziel. Embora seja o primeiro a ser citado, é o arcanjo menos evidente no romance, pois, embora tenha sido criado por Deus antes da criação do universo, logo no primeiro capítulo é derrotado e morto por seu irmão Miguel. Na Bíblia, Uziel não é um anjo. Há, na realidade, vários personagens com este nome – como por exemplo o neto de Levi e tio de Moisés – porém, nenhum deles realizou um feito muito marcante nas Escrituras. Algumas angelologias apresentadas no dicionário de Davidson (1978) mostram que Uriel, e não Uziel, seria um dos arcanjos. Também na

---

<sup>27</sup> Na narrativa, os portais são portas místicas que ligam uma dimensão à outra.

trilogia cinematográfica *Anjos Rebeldes*, Uziel é um dos arcanjos, portanto, imaginamos que esta tenha sido a principal referência de Spohr para criar esta personagem. Na narrativa de Spohr, Uziel é um arcanjo também conhecido como Marechal Dourado. Amante da ação e dos grandes combates, é responsável pela casta dos querubins e coordena pessoalmente as legiões que compõem o exército celeste.

O segundo arcanjo apresentado por Spohr é Miguel. Diferentemente de Uziel, Miguel é também um anjo na Bíblia. Nela, ele é comumente referido como “um dos príncipes supremos” (*Dn* 10:13) e “o grande príncipe que protege o seu povo” (*Dn* 12:1). Nas Escrituras, é sempre referido como um arcanjo que tem um cuidado especial pela nação de Israel. E, na visão do profeta Daniel, Miguel é revelado como o que fazia guerra em favor do povo de Deus contra as forças satânicas em operação na Pérsia e, mais tarde, na Grécia. Agia em nome de Deus para proteger todo aquele cujo nome se achava “escrito no livro”<sup>28</sup> e observava o trabalho das nações, afim de que os propósitos de Deus para seu povo fossem realizados na história humana. Miguel é mencionado novamente em *Judas* 9 e também em *Apocalipse* 12:7, como está escrito: “Houve peleja no céu. Miguel e seus anjos pelejaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus anjos; todavia, não prevaleceram; nem mais se achou no céu o lugar deles”. Nesta passagem, Miguel luta diretamente contra Satanás. Miguel é descrito na Bíblia como o que se subordina ao Senhor, e quem no final julgará o diabo.

Na obra de Spohr, Miguel é o primeiro e mais poderoso dos arcanjos, também conhecido como o Príncipe dos Anjos. O narrador o caracteriza da seguinte forma:

Miguel era o mais forte dos cinco arcanjos, o primogênito, o herdeiro do Criador. Seu cabelo, negro e comprido, era cortado por uma mecha alva que corria à nuca, e os fios estavam presos a um rabo de cavalo pouco alinhado. Se avistado por olhos humanos, poucos o reconheceriam como uma entidade celeste, não fossem as asas branquíssimas, afiadas como navalhas. (SPOHR, 2014, p. 14; grifos nossos)

No trecho acima, vemos que Spohr não apenas se apropria da figura bíblica de Miguel, como também lhe dá novas características físicas, como a descrição do cabelo “negro e comprido cortado por uma mecha alva que corria à nuca” e das asas “branquíssimas, afiadas como navalhas”. Como vimos, Genette (1982) nomeia este artifício *expansão*, que corresponde à dilatação de detalhes e descrições. Veremos, ao

---

<sup>28</sup> O Livro da Vida, de acordo com a Bíblia Sagrada, é o livro onde estão escritos os nomes de todos aqueles que têm a vida eterna.

longo da análise, que Spohr utiliza este procedimento transformacional frequentemente, em relação aos mitos bíblicos presentes em seu romance.

*Em Filhos do Éden: Universo Expandido*, Spohr (2016) explica que Miguel se destacou entre os irmãos, tornando-se o maior guerreiro de Deus. Assumiu o cargo de líder supremo e de Príncipe dos Anjos, sendo rivalizado posteriormente apenas por Lúcifer, a Estrela da Manhã. Miguel deveria, com o raiar do Sétimo Dia, reger — e não governar — o universo. Porém, tomou muitas decisões erradas, a princípio por ingenuidade e depois por insegurança, o que acabou por corrompê-lo. Com isso, vemos que Spohr lhe dá características negativas, opostas ao Miguel da Bíblia, que é, de acordo com o dicionário angélico de Davidson (1971, p. 193), um dos servos mais fiéis e mais próximos a Deus.

O terceiro arcanjo mencionado na narrativa de Spohr é Gabriel: um dos dois únicos anjos mencionados pelo nome na Bíblia, juntamente com Miguel. No período intertestamentário<sup>29</sup>, a literatura judaica descreve Gabriel como um dos arcanjos ou “anjos da presença” tidos como permanentes diante da presença de Deus, para servi-lo e apresentar as orações dos santos. Na Bíblia, Gabriel é o anjo mensageiro responsável por anunciar a vinda de Cristo a Maria, sua mãe. Também foi responsável pelo anúncio do nascimento de João Batista a Zacarias, como relata o evangelho de *Lucas*:

[e] eis que lhe apareceu um anjo do Senhor, em pé, a direita do altar do incenso. Vendo-o, Zacarias turbou-se, e apoderou-se dele o temor. Disse-lhe, porém o anjo: Zacarias, não temas; porque a tua oração foi ouvida, e Isabel, tua mulher, te dará à luz um filho, a quem darás o nome de João. [...] Então, perguntou Zacarias ao anjo: como terei certeza disso? Pois eu sou velho, e minha mulher também está avançada em dias. Respondeu-lhe o anjo: Eu sou Gabriel, que assisto diante de Deus, e fui enviado para falar-te e trazer-te estas boas-novas. Todavia, ficarás mudo e não poderás falar até ao dia em que estas cousas venham a realizar-se porquanto não acreditaste nas minhas palavras, as quais, a seu tempo, se cumprirão. (*Lc* 1:11-20)

Como veremos no terceiro capítulo, Spohr faz uma mudança bastante significativa na história do nascimento da Criança Sagrada<sup>30</sup> envolvendo o arcanjo Gabriel. Em *A Batalha do Apocalipse*, Gabriel também é conhecido como o Mestre do Fogo, o mensageiro dos anjos na terra. Esta personagem é descrita da seguinte forma:

[a] Joelhado no chão de mármore, envolto pelos vapores do templo, o arcanjo Gabriel meditava. A expressão era serena, como o orvalho da manhã que

---

<sup>29</sup> Isto é, no período entre o Antigo e o Novo Testamento.

<sup>30</sup> A Criança Sagrada é referente à figura de Jesus Cristo, tanto na Bíblia, quanto no romance de Spohr, embora o nome próprio da criança não seja especificado na narrativa de Spohr. Fizemos esta associação com base no contexto de seu nascimento, e também pelo próprio fato de se tratar de uma “criança sagrada”.

*escorre pela superfície das plantas, ao encontro dos primeiros raios de sol. Tinha longos cabelos cor de mel, atados em uma trança comprida. O corpo magro, porém musculoso, estava coberto por uma belíssima armadura de ouro, com placas que protegiam não só o tronco, mas também as pernas e os braços. Lindas ombreiras suportavam uma capa branca, dividida ao meio para não prejudicar o movimento das asas. E diante dele, a um palmo de distância, descansava a Flagelo de Fogo, a espada flamejante que, no passado, servira para expulsar Lúcifer e seus seguidores da morada divina. (SPOHR, 2014, p. 185; grifos nossos)*

Enquanto na narrativa bíblica não há detalhes descritivos sobre o anjo Gabriel, no romance, Spohr atribui várias características a esta personagem, acrescentando detalhes físicos, como a “expressão serena, como o orvalho da manhã que escorre pela superfície das plantas, ao encontro dos primeiros raios de sol”. Percebe-se, apenas por este trecho, a ampliação diegética feita por Spohr através de uma linguagem poética que se difere abruptamente da descrição — quase inexistente — do anjo Gabriel da Bíblia.

Spohr acrescenta características e detalhes como os “cabelos cor de mel”, o corpo magro e musculoso; adiciona também detalhes de sua vestimenta, como “lindas ombreiras [que] suportavam uma capa branca, dividida ao meio para não prejudicar o movimento das asas”. A exatidão dos detalhamentos e a justificativa de cada coisa em seu lugar é uma característica marcante de Spohr ao longo de todo o seu romance. Spohr também acrescenta armas com nomes próprios às personagens de sua narrativa, como era comum na Idade Média. Os guerreiros davam nomes às suas armas como forma de demonstrar poder e agregar valor a elas. Alguns autores de ficção medieval como J.R.R. Tolkien em sua célebre trilogia *O Senhor dos Anéis* e George R.R. Martin na famosa série *As crônicas de gelo e fogo* também utilizam este artifício.

Gabriel, no romance de Spohr, é descrito como um indivíduo calmo, controlado e reflexivo. Por ser o arcanjo mais próximo da natureza, inicialmente Gabriel se rebela contra os seres humanos, que derrubavam florestas, queimavam bosques, poluíam rios e escravizavam os animais. Planejou grandes catástrofes convencido de estar fazendo a coisa certa protegendo o planeta dos homens. Acontece, no entanto, como veremos no terceiro capítulo da nossa dissertação, um evento que muda sua percepção, e faz com que ele passe a proteger a raça humana.

O quarto arcanjo apresentado por Spohr é Rafael, também conhecido como “A Cura de Deus”. As informações bíblicas que temos a respeito desta personagem são mínimas, sendo apresentadas apenas no livro de *Tobias*, livro este que foi excluído dos cânones católico e ortodoxo — e que, portanto, não consta na Bíblia cristã. Neste livro,

há algumas aparições de Rafael ao jovem Tobias, como vemos na passagem: "Tendo saído, deparou-se-lhe o anjo Rafael<sup>31</sup>, sem demonstrar, todavia, ser um anjo de Deus" (*Tb* 5:4). Rafael guia Tobias ao longo de sua jornada, revelando ser um anjo apenas ao final dela. Tal personagem não é mencionada no Novo Testamento, mas a tradição o identifica como o anjo que agitava as águas no evangelho de João, na seguinte passagem: "porquanto um anjo descia em certo tempo, agitando-a; e o primeiro que entrasse no tanque, uma vez agitada a água, sarava qualquer doença que tivesse" (*Jo* 5:4). Rafael também é figura proeminente na tradição judaica, sendo identificado como um dos três angelicais que visitaram Abraão antes da devastação física de Sodoma e Gomorra.

O nome "Rafael" em hebraico significa "curado por Deus", termo que também foi adaptado por Spohr em sua narrativa, onde o arcanjo Rafael é chamado de "Cura de Deus". Diferentemente dos outros arcanjos, Rafael é apenas mencionado no romance, destacando-se mais nos outros três livros da Tetralogia, dos quais não nos ocuparemos nesta dissertação. Embora, em *A Batalha do Apocalipse*, não tenhamos muitas informações sobre tal arcanjo, em *Filhos do Éden: Universo expandido* (2016), Spohr dá uma definição mais detalhada da personagem:

[p]ara alguns, o único verdadeiro arcanjo; para outros, o legítimo herdeiro de Deus. Recluso e misterioso, Rafael raramente visita os irmãos, mesmo antes da queda de Lúcifer. Supõe-se que ele nunca aceitou o extermínio dos seres humanos e jamais aprovou a cisão dos seres primogênicos, tendo se distanciado de tudo e de todos desde muito cedo. Rafael é avesso à violência e à política. Dedicou – e ainda dedica – sua vida à preservação da raça humana, conforme era o desejo de Yahweh. Foi ele quem, há muito tempo criou os Campos Elísios no plano etéreo, um refúgio seguro para as almas dos homens e mulheres justos após a morte. Depois, transferiu essas mesmas almas para o Terceiro Céu, selando a camada contra a invasão dos arcanjos. Hoje, é ele quem guarda os portões do Éden Celestial e recebe os bons espíritos desencarnados, sendo por isso chamado também de Anjo da Morte. (2016, p. 116)

No universo de Spohr, Rafael é conhecido pela capacidade de ressuscitar até mesmo um anjo, que em tese, não pode ser ressuscitado, pelo fato de não ter alma. Este poder vem de sua espada, arma dada por Deus, nomeada Redentora. Além disso, Rafael também possui a habilidade de reenviar certos espíritos humanos de volta para a terra, fazendo-os reencarnar. Neste caso, vemos que Spohr se apropria de uma personagem

---

<sup>31</sup> Na tradição católica, há uma famosa imagem esculpida do anjo Rafael segurando um peixe, porque em *Tobias* capítulo 6, um grande peixe tenta devorar Tobias e um anjo lhe ordena que o domine para tirar-lhe o fel, o qual, é indicado que é usado pelo arcanjo para curar o pai de Tobias devolvendo-lhe a visão.

pouco presente nas Escrituras, e, embora em *A Batalha do Apocalipse* não seja uma personagem que aparece em ação, sabemos de sua existência e de sua importância.

O último arcanjo — e um dos mais importantes no romance — é Lúcifer. A imagem de Lúcifer faz parte do imaginário coletivo ocidental, sendo seu nome quase sempre associado a algo negativo ou perverso, uma vez que, na Bíblia, ele é associado ao diabo por causa da interpretação de algumas passagens do Antigo Testamento. Lúcifer, tanto na Bíblia, quanto na narrativa de Spohr, é também conhecido como “Estrela da Manhã”. Este nome ficou associado ao diabo por causa de uma interpretação de *Isaías* 14:12-20, que é uma profecia contra a “estrela da manhã”:

[c]omo caíste dos céus, ó estrela da manhã, filho da alvorada! Como foste atirado à terra, tu que debilitava as nações! Tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do Norte; subirei acima das mais altas nuvens e serei semelhante ao Altíssimo. Contudo, serás precipitado para o reino dos mortos, no mais profundo abismo. (*Is* 14:12-15)

Na referida passagem bíblica, Deus enviou uma mensagem de condenação à Babilônia, que havia oprimido o povo de Israel. A Babilônia<sup>32</sup> era um poderoso império, que conquistava todos os seus inimigos. Seus reis, como Nabucodonosor, eram famosos por sua arrogância e orgulho. Na passagem sobre Lúcifer, a profecia fala sobre alguém que é a “estrela da manhã”, que se tornou excepcionalmente arrogante. Tal criatura pensou que podia se tornar tão poderoso como Deus, roubando sua glória, porém, seu fim seria a humilhação e destruição total.

A interpretação mais conhecida da referida profecia, é que ela se refere à queda da Babilônia e de seu rei. Não obstante, há também teólogos e outros estudiosos da Bíblia que sugerem que a Estrela da Manhã não é apenas o rei da Babilônia, mas Lúcifer também poderia ser uma referência ao poder espiritual por trás de todos os reis arrogantes que se rebelam contra Deus – o diabo. Por este motivo, o nome Lúcifer ficou associado ao diabo na tradição popular cristã. No entanto, é importante deixar claro que a Bíblia não diz em lugar nenhum que Lúcifer é um dos nomes do diabo. Davidson, inclusive, aponta em seu dicionário que Lúcifer é “erroneamente associada ao anjo caído Satan” (1971, p.176).

---

<sup>32</sup> Em algumas passagens da Bíblia, costuma-se relacionar a Babilônia à corrupção espiritual.

Independentemente desta associação ser errônea ou não, a figura de Lúcifer impregnou-se no imaginário coletivo como uma figura maligna. Da mesma forma, foi aderida ao universo de Spohr, como vemos nas seguintes passagens:

Lúcifer também era perverso, porém mais inteligente e astucioso que seu irmão [Miguel]. Não assumia uma postura tirânica, mas carismática. Muitos anjos – bons e cruéis – o adoravam, porque a Estrela da Manhã era a voz da liberdade em um reino opressor, a força que se levantava pelo direito dos fracos. Suas pretensões, no entanto, eram medonhas. (SPOHR, 2014, p. 32)

Lúcifer, a Estrela da Manhã, estava no fundo da furna, *elegantemente sentado em seu trono de crânios*. Sua *postura majestosa* era muito superior à dos líderes comuns e imitava a imponência de um deus. De longe, parecia um *homem belíssimo, de rosto juvenil, traços finos e aparência angelical*. *A pele era macia, delicada, e os olhos refletiam um azul profundo, tal qual o brilho do céu*. Os longos cabelos loiros estavam presos em trança, atados por pequeninos fios de ouro. Uma túnica de seda branca cobria-lhe todo o corpo delgado, deixando escapar a única coisa que realmente o distinguia como um ser infernal: *um horrendo par de asas de morcego*. (SPOHR, 2014, p. 156; grifos nossos)

A partir da descrição física da personagem dada pelo narrador, vemos que lhe são atribuídas características de um ser belo, com uma “postura majestosa”, elegante, com uma atraente, de olhos azuis, cabelos loiros e roupas brancas. Sua personalidade é descrita como carismática, e por este motivo é até mesmo adorado por anjos bons e cruéis. Lúcifer é descrito como alguém que profere um discurso libertário, no entanto, é perverso. Tal descrição de Lúcifer tem pontos convergentes com a descrição do diabo na Bíblia. Nela, o diabo – e não necessariamente Lúcifer – é visto como um ser que se disfarça de luz, porém as maiores características, em diversas passagens da Bíblia, são “traíçoeiro”, “homicida” e “mentiroso”. Em *II Coríntios*, por exemplo, quando o apóstolo Paulo acusa os falsos apóstolos, usa Satanás como exemplo, atribuindo-lhe a característica de enganoso e dissimulado: “Porque tais são falsos apóstolos, obreiros fraudulentos, transformando-se em apóstolos de Cristo. E não é de admirar, porque o próprio Satanás se transforma em anjo de luz” (*II Co* 11:13-14). No livro de *João*, o diabo é descrito da seguinte forma: “Ele foi homicida desde o princípio e jamais se firmou na verdade, porque nele não há verdade. Quando profere mentira, fala do que lhe é próprio, pois é o pai da mentira” (*Jo* 8:44).

É importante lembrar que, se os traços de caráter e personalidade e de caráter do diabo são descritos na Bíblia, mesmo que minimamente, por outro lado, aí não há nenhuma descrição física desta personagem. Já na narrativa de Spohr, a personagem de Lúcifer — que Spohr atribui ao diabo — é detalhadamente descrita, tanto fisicamente

quanto psicologicamente. Este é um dos aspectos importantes da expansão feita por Spohr em todos os personagens bíblicos dos quais ele se apropria.

No romance, Lúcifer também é conhecido como Arcanjo Sombrio, Filho do Alvorecer, Portador da Luz, Diabo, Demônio, Príncipe das Trevas e Senhor do *Sheol*. Seus principais atributos são a esperteza, o carisma, o oportunismo e a perversidade. Embora não seja bíblicamente provado que Lúcifer seja o diabo, a tradição cristã geralmente utiliza este termo para designar um dos nomes do diabo, ou como um dos demônios. O diabo tem alguns nomes, entre eles, Satanás e “Satan”, vocábulo derivado do hebraico e significa “agir como um adversário”. Na narrativa de Spohr, Satan não é um dos nomes Lúcifer, mas corresponde à Samael, um demônio que possui corpo de cobra, conhecido por ser responsável pela tentação e pela queda de Adão e Eva.

Tanto na narrativa de Spohr quanto na Bíblia, o diabo habita num lugar de horror e podridão, chamado *Sheol*. O narrador do romance descreve o *Sheol* como uma “dimensão onde foram sepultados os restos mortais de Tehom e dos deuses das trevas. Mais tarde, serviu como lar a Lúcifer e a seus anjos caídos, passando a ser conhecido como inferno” (2014, p. 580). Segundo o judaísmo, o *She'ol* é o local de purificação espiritual ou punição para os mortos, e também o local mais distante possível do Céu. Já para o cristianismo, o *Sheol* é a destinação comum tanto dos homens corretos quanto dos incorretos, como apresentado no livro de *Eclesiastes* e no livro de *Jó*. O Novo Testamento — escrito em grego — também usa *hades* para se referir ao mundo dos mortos. Traduções inglesas das escrituras hebraicas traduziram de formas variadas o termo *sheol* por "inferno" ou por "o túmulo".

Na Bíblia, o *Sheol* — assim como o *Hades* — tem o significado de "morte temporária", que terminará com a ressurreição no Dia do Juízo Final. Para os cristãos, este dia ocorrerá após o apocalipse, e será o dia do julgamento final de Deus sobre todas as nações. Segundo as Escrituras, aos homens está ordenado morrerem uma só vez, vindo depois disso o Juízo Final, que confirma a sentença recebida por cada pessoa no seu juízo particular, como vemos nas seguintes passagens bíblicas:

E, como aos homens está ordenado morrerem uma vez, vindo depois disso o juízo. (*Hebreus* 9:27)

Depois que os céus passarem, os elementos se desfizerem, e a Terra e as obras que nela há se queimarem, Deus ressuscitará a humanidade e a reunirá, diante do Seu trono, para julgar os mortos segundo as suas obras no mundo. (*II Pedro* 3:10-13)

E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante do trono, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida: e os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. (*Apocalipse* 20:12)

Biblicamente, os demônios são os anjos que se rebelaram contra Deus e se uniram a Satanás, como mostra o versículo: “E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos” (*Ap* 12:9). Assim como no caso dos anjos, não se tem ao certo uma ordem de suas castas, só se sabe que são muitos, pois, no livro de *Apocalipse*, o autor revela que quando Satanás caiu, levou consigo um terço de todos os anjos.

De acordo com o livro de *Judas*, alguns demônios já estão guardados “sob trevas, em algemas eternas” (*Judas* 1:6) pelo seu pecado. Outros estão livres para vagar pela terra e são referidos como “os dominadores deste mundo tenebroso [...] as forças espirituais do mal, nas regiões celestes” (*Efésios* 6:12). A Bíblia diz que os demônios seguem Satanás como seu líder e batalham contra os anjos na tentativa de frustrar os planos de Deus para o seu povo.

No caso do romance de Spohr, os demônios são divididos em diferentes ordens. Assim como os anjos, há sete ordens de demônios: *malakins*, *satanis*, *beliais*, *daimonius*, *baals*, *zanathus* e *succubus*. Os *malakins* são os *querubins* que entraram na frente de batalha durante a guerra contra Miguel tornaram-se *malakins*. Pelo fato de os *querubins* serem extremamente leais e ordeiros, aqueles que caíram, em uma tentativa de tornar-se o oposto do que foram, tornaram-se demônios caóticos e insanos. Os *satanis* eram *serafins* e *elohins*. Quando Lúcifer e os seus lacaios chegaram ao Inferno, havia uma necessidade de criar uma casta que organizasse as funções. Os *satanis* são os burocratas, diplomatas, aqueles que cuidam de toda a parte burocrática do Inferno. São como os *Serafins* no Reino dos Céus. Os *beliais* são mestres da negociação e do comércio e costumam efetuar mais pactos do que todas as outras castas juntas. Os *daimonius* são responsáveis por controlar corpos e ações humanas através da possessão. Os *baals* são os antigos *hashmalins*, e são os castigadores do inferno. Sua função é torturar eternamente os mortais injustos cujas almas vão para o Sheol. Os *zanathus* são, em sua maioria, descendentes dos *ishins*, e, por esta razão, se tornaram poderosos demônios capazes de controlar as forças elementais. Finalmente, os *succubus* são os demônios sedutores de aparência extraordinária, tão belos quanto qualquer anjo, que se alimentam da força vital dos mortais.

Se, por um lado, Spohr se apropria de algumas personagens bíblicas, por outro lado, ele cria outras inteiramente novas e as desenvolve de modo que estas se relacionam com as personagens bíblicas, como é o caso da personagem Orion, O Rei caído de Atlântida. Diferentemente dos demônios bíblicos, que são sempre figuras malignas, os demônios na narrativa de Spohr, são passíveis de realizar ações justas, bem como os anjos podem ser maus. Orion, antes de ser um demônio, era um *elohim*, obediente e devoto aos celestiais e por mérito se tornou o rei de Atlântida. Ocorreu, porém, que em determinado momento, o arcanjo Miguel arquitetou o Dilúvio e o executou sem alertar os *elohins*. A catástrofe inundou e destruiu Atlântida, e Orion prometeu se vingar de Miguel, unindo-se a Lúcifer. No entanto, foi vencido e confinado no inferno como um demônio, da casta *satanis*. No caso desta personagem, o que a detém no inferno é sua amargura, por ter tido seu reino devastado e jamais ter obtido vingança. No final da narrativa, Orion luta ao lado do protagonista da narrativa, Ablon, o anjo renegado, mesmo sendo um demônio.

Uma passagem que ilustra bem a conexão do anjo Ablon com o demônio Orion aparece no início da narrativa:

Ablon não era o único a sofrer com as memórias passadas. Orion também tinha os seus próprios fantasmas, e talvez fosse a dor que os unisse, a nostalgia inesquecível daqueles dias de glória. Compreendeu, então, mais uma das grandes emoções humanas. A ligação entre demônio e renegado era forte, porquê compartilhavam das mesmas lembranças. E essas recordações são invioláveis, precisamente porquê se transformam em lugares míticos, inalcançáveis, ícones para uma mente doída. (SPOHR, 2014, p. 23)

A possibilidade de um demônio se redimir e lutar ao lado de um anjo é algo bastante divergente do que ocorre na narrativa bíblica, onde a coexistência e, principalmente, a cooperação do bem com o mal é algo inconcebível.

Para maior compreensão do universo criado por Spohr, vamos brevemente destacar os elementos estruturais fundamentais de *A Batalha do Apocalipse*.

#### **2.4 Spohr e a construção da narrativa**

Embora nosso objeto de pesquisa seja a análise da apropriação de Spohr dos mitos bíblicos, parece-nos importante contextualizar estes mitos e mostrar a maneira como o autor organiza sua narrativa. Como se sabe, existem alguns elementos estruturais que são fundamentais em qualquer narrativa: ação, personagem, ponto de vista, tempo e espaço. Neste tópico, vamos averiguar brevemente tais elementos no romance de Spohr.

A *Poética* de Aristóteles distingue quatro partes constitutivas comuns à tragédia e à epopeia: a fábula, os caracteres, a elocução e o pensamento, sendo a fábula a mais importante delas. Segundo ele, a fábula é “o seu princípio e a sua alma”. Roland Bourneuf e Réal Oullet (1976) em *O Universo do Romance* afirmam, a partir disso, que alargada às formas modernas de literatura narrativa, esta afirmação teve durante muito tempo valor de regra: o romance foi e continua sendo frequentemente entendido como uma *história*, correspondendo a este termo que Aristóteles chama de *fábula*.

Para que uma história exista, e para que ela seja inteligível, o romancista deve introduzir uma organização elementar nas ações realizadas pelas personagens, sendo a mais simples delas a ação cronológica. No entanto, não é necessário que seja assim. Tzvetan Todorov (1976), em seu artigo “As categorias da narrativa literária”, afirma que:

[n]ão é necessário crer que a história corresponda a uma ordem cronológica ideal. É suficiente que haja mais de um personagem para que esta ordem ideal se torne extremamente afastada da história “natural”. [...] A ordem cronológica ideal é antes um processo de apresentação. (TODOROV, 1976, p. 212 – 213)

Quanto a este processo de apresentação da narrativa, Spohr inicia seu romance com um texto intitulado “O Manuscrito Sagrado dos Malakins”, uma profecia, que se encontra anexada a esta dissertação. Nela, antecipadamente, o autor nos dá um panorama geral de qual será a principal intriga de sua obra:

[n]o céu e no inferno, o Armagedon marca o início de uma nova era. Quando o ciclo for completado, Deus despertará de seu sono e todas as sentenças serão revistas. O tecido da realidade cairá. Antigos inimigos se enfrentarão, e não haverá fronteiras entre as dimensões paralelas. Esse será o Dia do Ajuste de Contas. (SPOHR, 2014, p. 10)

O autor opta por iniciar seu romance já anunciando como será o seu fim: antigos inimigos se enfrentarão, o tecido da realidade cairá, Deus despertará de seu sono e todas as sentenças serão revistas. A intriga será, portanto, o dia em que Deus despertará de seu sono e não haverá fronteiras entre as dimensões paralelas. No caso do romance de Spohr, há uma batalha iminente, que já foi anunciada ao leitor desde o título da obra. O leitor, neste caso, inicia a leitura do romance ciente de que o universo sobre o qual está lendo está fadado ao fim. Aliás, Todorov (1976) afirma que o mais importante é a maneira como os acontecimentos são contados e não os acontecimentos em si. Portanto, o fato de o leitor iniciar a leitura já sabendo como ela terminará, não altera a experiência que será vivida por ele ao longo da leitura.

Quanto ao tipo de narrador presente no romance de Spohr, a narrativa é contada, na maior parte do tempo, por um narrador heterodiegético<sup>33</sup> onisciente, ou seja, um narrador que não participa da história como um personagem, apenas narra e tem acesso às memórias e pensamentos de todos os personagens, embora escolha focalizar principalmente em Ablon e em Shamira. No entanto, na segunda parte da narrativa, quando Ablon está indo em direção a Jerusalém, ele se recorda da última vez em que esteve lá. A partir deste ponto — mais especificamente, da página 205 à página 340 — há o que Genette (1982) chama de *transvocalização*, ou seja, uma mudança de narrador, neste caso, da terceira para a primeira pessoa. O narrador passa a ser o próprio Ablon, portanto, um narrador autodiegético, que narra suas memórias de toda a sua trajetória de Roma a Jerusalém, consolidando assim uma analepse autodiegética durante um certo período da narrativa. Ulteriormente, há uma nova transvocalização, e o narrador volta a ser em terceira pessoa.

No que se refere ao ponto de vista, tanto Todorov (1976) quanto Genette (1972) retomam e comentam a tipologia estabelecida por Jean Poullion (1946) em *Temps et Roman*, que diz respeito às três possibilidades de visões que podem estar presentes em uma narrativa: a visão “com”, a visão “de fora” e a visão “por detrás”. No caso do romance de Spohr, o ponto de vista usado é a visão “com”, que se caracteriza pela escolha de uma só personagem que será o centro da narrativa e que, através dela, vemos as outras. No romance, temos acesso ao interior das personagens, principalmente de Ablon e de Shamira. Um exemplo disso consta na seguinte passagem:

[n]a manhã seguinte, Shamira despertou agitada. O sono fora interrompido várias vezes, à repetição do mesmo pesadelo, que recordava zigurates, masmorras, feiticeiros e deusas aprisionadas em calabouços de pedra. Volta e meia ela abria os olhos nas trevas, atônita, mas a presença sóbria do celeste acalmava-lhe o coração. Ablon era como um falcão protetor, uma ave de rapina que defende seu ninho, sempre alerta. Agachado na entrada da gruta, ele não se cansava, não se movia, não vacilava, nunca dormia. (SPOHR, 2014, p. 83)

No que concerne às personagens, sabe-se que é impossível dissociá-las do contexto no qual estão inseridas. A personagem, segundo Bourneuf e Ouellet, “não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões” (p.199). As personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras.

---

<sup>33</sup> Genette em *Figures III*, 1972, p. 257.

Assim como no teatro, a personagem de um romance pode realizar múltiplas funções no universo criado pelo romancista: ela pode ser um elemento decorativo; um agente da ação; um porta-voz do seu criador; um ser humano fictício com a sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo. *A Batalha do Apocalipse* é um livro que contém inúmeras personagens decorativas, principalmente nas cenas de combate. A função delas, neste caso, é justamente criar uma atmosfera grandiosa, formada por legiões de anjos, demônios e outros seres celestiais.

O protagonista do romance de Spohr, como já foi dito, é um anjo da casta dos querubins, chamado Ablon. Este é, portanto, o condutor da história, a personagem cujas ações são o foco da narrativa. Ablon, segundo o narrador, tornou-se um anjo renegado e aprisionado na *Haled*, em sua forma humana juntamente com mais dezessete anjos por se rebelar contra arcanjo Miguel pela sua decisão de destruir a humanidade. A descrição física de Ablon é dada da seguinte forma:

[n]ão se parecia com um anjo de fato, porque escondia as asas, enfiadas na carne. O rosto era tipicamente nórdico, e o corpo, atlético, forte e delgado. Guardava um aspecto felino – era a face de um caçador, sempre alerta ao perigo e pronto a responder o ataque. A barba, mais espessa à volta da boca, formava um cavanhaque dourado, e as roupas escuras delineavam uma silhueta sombria. (2014, p. 19)

Embora Spohr utilize várias personagens bíblicas em seu romance, como veremos adiante, o protagonista não é uma delas. Ablon é um anjo inteiramente construído a partir da imaginação do autor. Quanto ao plano psicológico, o narrador caracteriza Ablon como um anjo marcado por todas as eras que já viveu, como mostra a seguinte passagem:

[s]ua expressão, inabalável e serena, era de alguém que muitas vidas vivera, de um andarilho que percorrera o mundo, desvendara seus infinitos mistérios e enfrentara toda sorte de criaturas, abissais e celestes. Mas era também o semblante de um pioneiro, que visitara nações já perdidas e se sentara à mesa com os grandes homens de outrora. *Era como se, nas profundezas daqueles olhos cinzentos, estivesse gravada uma parte singela de cada civilização, de cada povo, de cada cultura ancestral e moderna* – das torres resplandecentes de Atlântida às pirâmides da Babilônia; das cidades-Estado gregas à majestade do Império Romano; das catedrais medievais às caravelas de Sagres; das campanhas napoleônicas ao horror nuclear. *A história de toda a espécie vivia agora na mente do fugitivo*, um guerreiro de jovem aparência, tão preservado quanto os mortais no auge da casa dos trinta. Às vezes o lutador ficava imóvel por horas. Em absoluto silêncio, *meditando sobre os amigos já mortos, para que jamais lhe deixassem a memória. Padecia de um único temor: o medo de esquecer – esquecer os seus ideais, o seu passado e a sua luta incansável.* (SPOHR, 2014, p. 18 – 19; grifos nossos)

Como podemos observar, especificamente pelos trechos grifados, Ablon é uma personagem complexa e multidimensional. É um anjo que existe desde a criação do universo, e sobreviveu a todas as eras terrestres, tendo sido testemunha de todas as fases

da civilização humana. É, portanto, de acordo com a tipologia estabelecida por Edward Morgan Forster (2010) em *Aspects of the Novel*, uma personagem redonda. De acordo com Bourneuf e Ouellet, todo o conflito é provocado por um condutor do jogo, uma personagem que dá à ação o seu “primeiro impulso dinâmico” (p. 215). No caso de Ablon, seu impulso vem de uma necessidade de lutar por justiça: de enfrentar o Arcanjo Miguel e principalmente Apollyon, seu arqui-inimigo, o demônio responsável pela execução de seus companheiros. Além disso, Ablon também é movido pelo amor que sente por Shamira, a Feiticeira de *En-Dor*.

Shamira é a co-protagonista da história, ou seja, ela ajuda o protagonista, e permanece ao seu lado durante toda a narrativa. Assim como tantas outras personagens da trama de Spohr, a Feiticeira de *En-Dor* também é uma personagem bíblica. No entanto, na Bíblia, ela não possuiu um nome, e sua aparição é apenas superficial. Esta personagem aparece no Antigo Testamento, no livro de *1 Samuel*: “Então disse Saul aos seus servos: Apontai-me uma mulher que seja médium, para que me encontre com ela e a consulte. Disseram-lhe os seus servos: Há uma mulher em Em-Dor que é médium” (*1 Sl 28:7*).

Neste caso, Spohr se apropria da figura desta mulher e a desenvolve de tal forma que ela se torna uma das personagens principais da narrativa. Aliás, ela salva a vida do protagonista mais de uma vez ao longo da história. O autor dá a ela um nome e a caracteriza como uma necromante, profunda conhecedora da magia e do mundo dos mortos. Shamira, no romance, é tão poderosa que é capaz de conservar seu corpo jovem e prolongar sua vida por séculos, embora seja uma humana. Spohr descreve esta personagem como uma mulher forte, esperta, independente, bela, sensual e excepcionalmente inteligente. No trecho seguinte vemos uma das descrições desta personagem:

[a]o fraco sopro do vento, balançaram suas longas e negras madeixas, lisas como a planície desértica. Os olhos eram castanhos, e a pele clara e macia brilhava com o frescor da mocidade. Seu corpo, ainda bem jovem, fora conservado por mágica. A expressão, ainda que sensual, era decidida e forte — o semblante de uma mulher *nada indefesa*. (2014, p. 44; grifos nossos)

O antagonista da narrativa é o arcanjo Miguel, já apresentado anteriormente. Além dele, há também dois co-antagonistas: o arcanjo Lúcifer e o demônio Apollyon, também conhecido como o Exterminador. Apollyon é descrito como o a criatura mais perversa e sanguinária dentre todas as criaturas. Foi o responsável por caçar e aniquilar os anjos renegados, além de ter conduzido dezenas de matanças de seres humanos, entre elas, a

população de Sodoma e Gomorra. É servo de Lúcifer e inimigo pessoal de Ablon. Tal criatura é descrita da seguinte forma:

[a] figura na armadura escura deixara para trás sua máscara, ficando aparente o rosto disforme. A face, cortada de um lado a outro por uma cicatriz horrorosa não era angélica, muito menos humana – mas diabólica. Da boca saltavam dentes pontudos, como a mandíbula dos tubarões, e os olhos eram profundos e negros. [...] A despeito da traição de Lúcifer e da felonía do arcanjo Miguel, estes eram adversários políticos, e sua derrocada estava, necessariamente, atrelada à vitória dos novos rebeldes. A contenda com Apollyon, entretanto, fomentava um ódio acumulado, particular. E o Anjo Destruidor guardava também uma cólera pessoal contra o Renascido. Em jogo não estava o desfecho da guerra ou o futuro dos exércitos em campo, mas o acerto de contas entre dois inimigos havia muito privados de terminar seu duelo. (SPOHR, 2014, p. 548 – 549)

Embora haja, na obra, várias outras personagens que têm importância no desenvolvimento da história, estas são as personagens mais importantes da narrativa, e, portanto, as que optamos por apresentar aqui.

Tendo em consideração o espaço da narrativa, as ações das personagens se passam tanto no mundo terreno<sup>34</sup> que conhecemos, como também em um mundo denominado *espiritual*, que se trata de um reflexo do mundo físico dividido em várias camadas nomeadas de planos. Deste modo, o mundo físico, ou seja, o mundo onde habitam os seres humanos, é apenas uma ínfima parte do universo criado por Spohr, e também onde se passa grande parte da história do protagonista Ablon.

O mundo físico e o mundo espiritual são divididos pelo “tecido da realidade”, como explica Ablon na seguinte passagem:

[o] tecido, segundo os malakins, é formado pela consciência coletiva da humanidade. É uma defesa inconsciente dos homens a tudo aquilo que não podem compreender e tampouco afrontar. Nasceu quando o primeiro terreno, Adão, tomou razão de quem era e passou a questionar a natureza do universo. Deste então, as pessoas vêm criando explicações lógicas para tudo o que veem, costurando uma *membrana psíquica* entre aquilo que consideram real e o que julgam onírico. E essa força humana é tão exuberante que foi mesmo capaz de dividir o espaço e segmentar as duas realidades: os mundos físicos e espiritual. (SPOHR, 2014, p. 98; grifos nossos)

Na narrativa, quanto mais os homens deixam de acreditar no sublime, mais o tecido da realidade engrossa, e mais distantes os homens ficam da espiritualidade. O narrador explica que no princípio, o tecido era muito frágil e os anjos não encontravam dificuldade em descer à terra e estabelecer uma comunicação direta com os humanos. Esta comunicação seria a mesma que ocorre em algumas passagens bíblicas, como por

---

<sup>34</sup> Na obra de Spohr o mundo terreno que conhecemos é chamado de mundo físico.

exemplo, a aparição do anjo Gabriel à Virgem Maria. No entanto, o narrador do romance explica que, com o passar do tempo, devido ao aumento do ceticismo entre os homens, tornou-se muito difícil o contato dos humanos com os celestiais. Devido ao ceticismo que é inerente ao homem, na narrativa, o tecido da realidade se estende a todos os cantos onde o ser humano já chegou.

Na história de Spohr, no Segundo Dia da criação<sup>35</sup>, há cerca de 12 bilhões de anos atrás, a expansão da matéria criou “vincos cósmicos” no universo, dando origem a dimensões paralelas. Algumas destas dimensões são os Sete Céus e o *Sheol*. Em cada um dos Céus habita uma casta de anjos, e é para onde vão as almas dos mortais após a morte. O *Sheol* corresponde ao inferno, e é governado por Lúcifer.

Para transitarem dos diferentes locais da ação da narrativa para o mundo físico, os seres celestiais se manifestam através de um corpo material chamado “avatar”. Este corpo pode ser de um homem, de uma mulher, de uma criança ou de um animal. Existem, também, alguns portais, que são túneis místicos que se abrem diretamente para outras dimensões, podendo trazer à terra criaturas em seu corpo espiritual, mas os seres assim conjurados só podem interagir dentro de vértices ou santuários. Spohr, em *Filhos do Éden: Universo expandido* explica que “caso um demônio, por exemplo, se mova em sua forma espiritual do santuário onde foi invocado para outra área, de tecido mais grosso, começa a queimar e se desintegra, sendo banido e atirado de volta a seu reino de origem” (2014, p. 54).

O plano físico, ou o mundo material que conhecemos, no romance, é chamado de *Haled*. Os lugares descritos no romance variam bastante devido à quantidade, tanto de personagens, quanto de tempo em que estas personagens persistem, por se tratar majoritariamente de seres eternos. Devido a esta numerosa variação de cenários, optamos por mostrar, por ora, a maneira que o narrador descreve apenas a cidade do Rio de Janeiro, por se tratar de uma cidade brasileira. Aliás, o protagonista do romance é apresentado pela primeira vez observando a cidade sobre a mão da estátua do Cristo Redentor:

[e]m pé, sobre a gigantesca mão da estátua do Cristo Redentor, o Anjo Renegado observava a cidade, à aproximação do crepúsculo. [...] Dali, do cume da imensa montanha, mesmo os maiores arranha-céus eram agulhas, farpas minúsculas no coração da cidade. As águas da Baía de Guanabara, cercada pelo morro do Pão de Açúcar e pelas brancas areias da enseada, refletiam o róseo brilho poente. Foi então que, à contemplação da paisagem, o celeste percebeu quanto a metrópole crescera, desde sua chegada ao Brasil, havia exatos

---

<sup>35</sup> A Linha do Tempo criada por Spohr se encontra em anexo ao final da presente Dissertação.

trezentos anos. As praias estavam interditadas, e as fábricas poluíam a baía. As pessoas haviam construído pontes e ruas, e levantado antenas no alto dos morros. (SPOHR, 2014, p. 18 – 19)

Percebe-se que a descrição física da cidade do Rio de Janeiro é feita de forma altamente realista, bem como as referências históricas que a transformaram no que é hoje:

[m]esmo sendo uma cidade grande, algumas áreas do Rio de Janeiro, especialmente as do centro, conservam a arquitetura do século XIX – sobrados de três andares, igrejas barrocas e vias pouco iluminadas –, uma herança do passado colonial que continua presente nas zonas históricas, onde outrora caminharam piratas, jesuítas e escravos. A alguns metros dali, as ruelas antigas convergem em uma larga avenida asfaltada, margeada por enormes arranha-céus com anúncios de neón no topo. Pela calçada, buracos de metrô adentram o solo à luz dos postes noturnos e dos semáforos piscantes. Esse é o aspecto do centro, uma conjunção entre o velho e o novo, um choque arquitetônico entre a urbe moderna e a extinta capital da colônia. (2014, p. 39)

Muito provavelmente, Spohr fez questão de destacar a cidade do Rio de Janeiro como um dos principais cenários da narrativa devido ao fato de ele próprio ser oriundo desta cidade. Além do Rio de Janeiro, o autor também descreve outros locais, tendo como fio condutor o protagonista Ablon, de forma que retrata vários acontecimentos históricos reais, tendo como espaço diversas regiões geográficas do mundo, tais como a Mesopotâmia, a China, a Inglaterra, e outros lugares.

Por fim, no tocante ao tempo da narrativa, faz-se necessário que nos apoiemos tanto no conceito quanto nas variações da *anacronia* teoricamente consolidado por Genette (1972). Como se sabe, a *anacronia* designa todo tipo de alteração nos eventos da história. De acordo com o *Dicionário de Teoria da Narrativa*,

[a] *anacronia* constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa em que com mais nitidez se patenteia a capacidade do narrador para submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva, subvertendo a sua cronologia, por antecipação (*prolepse*) ou o recuo (*analepse*). (REIS; LOPES, 1988, p.227)

Spohr constrói uma narrativa em *flashbacks*: uma interrupção na sequência temporal da história, a fim de apresentar relatos de eventos passados em um tempo longínquo vivido por Ablon.

Somos orientados pelo narrador, no início de cada capítulo, a respeito do tempo em que se desenvolve a ação: algumas delas se passam nos dias atuais, outras, há doze mil anos atrás, e outras, num futuro próximo. É oportuno lembrar que esta discrepância de temporalidade se dá devido ao fato do protagonista ser um anjo que existe desde antes da Criação até o fim dos tempos. Por isso, somos levados, através de suas lembranças, a

conhecer não apenas diferentes épocas da civilização humana, como também diferentes lugares.

Dentre as diferentes disposições que um autor pode escolher construir sua narrativa, Spohr usa a estruturação que Todorov (1976) chama de *alternância*, que consiste em contar duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma, ora outra, para retomá-las posteriormente (p. 94). Essa alternância acontece diversas vezes ao longo da narrativa de Spohr: ora estamos acompanhando Shamira, ora Ablon. Além disso, ora estamos em uma certa época da história humana, ora estamos em outra completamente diferente, já que, como já dissemos, as ações destes personagens se passam ao longo da história humana.

No próximo capítulo, vamos analisar de que forma Spohr se apropria dos mitos bíblicos, tanto do Antigo quanto do Novo Testamento para a criação de seu romance.

## CAPÍTULO 3: A REESCRITURA DOS MITOS BÍBLICOS EM A *BATALHA DO APOCALIPSE*

*Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer.*

*Marthe Robert*

Este capítulo será dedicado principalmente à análise de alguns dos mitos bíblicos utilizados por Spohr em *A Batalha do Apocalipse*. No entanto, pareceu-nos necessário fazer uma breve introdução às noções de Antigo e Novo Testamento, para fins de contextualização da matéria a ser analisada, bem como para melhor compreensão do leitor. Só então passaremos a examinar a reescritura, por Spohr, de seis dos mitos bíblicos, a saber: o mito da Criação do Universo, o mito do Dilúvio, o mito da Torre de Babel, o mito da destruição de Sodoma e Gomorra, o mito da Criança Sagrada e, por fim, o mito do Fim dos Tempos.

### 3.1 O Antigo e o Novo Testamento

Que seja do nosso conhecimento, não há um termo conveniente para designar o conjunto de obras que constitui o Antigo Testamento. Este fato é motivo de polêmicas entre judeus e cristãos. O nome “Velho Testamento” é usado na cultura ocidental na tradição cristã, gerando a suposição de que um Antigo requer um Novo, ou é ultrapassado pelo novo. Alter explica que o termo em si, mais propriamente traduzido como “nova aliança” deriva da leitura dada em *Hebreus* 8:6-13 de uma profecia em *Jeremias* 31:31 em que pela primeira vez a expressão é usada.

O primeiro livro dos trinta e seis livros do Antigo Testamento é o livro de *Gênesis*<sup>36</sup>. Sobre este livro, Alter insiste em chamar atenção para o erro cometido constantemente pelos que leem este livro:

[f]ilólogos e historiadores tendem a considerar o texto como fonte de algo além de si mesmo porque seu interesse próprio ou atenção se volta para realidades contextuais. E os teólogos tendem a ler o texto como mensagem, e, assim, separam a forma do conteúdo, sem perceber que, ao fazer isso, violam a integridade literária do texto. (ALTER, 1997, p.50)

Uma das maiores características do livro de *Gênesis* é o hibridismo de gêneros. Comumente, o discurso desliza com facilidade da prosa para a poesia. Além disso, nele

---

<sup>36</sup> Não se sabe ao certo quem foi o autor desse livro, porém muitos estudiosos da Bíblia atribuem a autoria de *Gênesis* a Moisés.

encontramos uma variedade vívida de narrativas dirigidas pela ação no sentido mais estrito, registros genealógicos, catálogos, bênçãos e maldições, protocolos para a conclusão de acordos, textos doxológicos e mitológicos, contos etiológicos, diretrizes legais, etc. Outra característica explícita no livro de *Gênesis* são as diferenças de extensão das histórias (mitos). Algumas das histórias mais profundas e mais excitantes são excepcionalmente curtas, mas encontram-se junto a um texto longo que avança em ritmo muito lento. Alter exemplifica:

[c]onsideremos os capítulos 22 e 24. Na prova de Isaque, Abraão recebe a ordem cruel de Deus de sacrificar seu filho, o portador da promessa, cuja chegada havia sido aguardada a vida inteira. As ansiedades imensas e as implicações incalculáveis dessa situação são evocadas de modo sucinto em aproximadamente setenta linhas. Então, após o breve episódio intermediário da compra do local da sepultura, somos entretidos de modo agradável pelo fluxo calmo, o sopro épico e a harmonia equilibrada dos personagens, relato e fala no capítulo 24, no qual o servo de Abraão procura uma noiva para Isaque na Mesopotâmia. (ALTER, 1997, p. 53)

No entanto, o autor explica que essas aparentes contradições não devem ser justificadas com base nos conceitos ocidentais e modernos sobre o que é inteiriço ou belo. Ao contrário, devemos encarar esses contrastes com suficiente flexibilidade para redescobrir quais eram os padrões hebraicos de organização literária e como eles são incorporados nos textos.

Graves e Patai (1994), em *O Livro do Gênese* afirmam que:

[o] Gênese que tem ligações bem mais estreitas com textos mitológicos gregos, fenícios, hititas, ugaríticos e outros do que a maior parte dos judeus e cristãos devotos gostariam de admitir, foi consequentemente montado e remontado possivelmente a partir do século VI a.C., com propósitos moralistas. (1994, p. 10)

Uma vez que o livro de *Gênesis* representa o início de tudo, muito do que ele contém é usado como base para diversas passagens em outras partes da Bíblia. No que diz respeito à *A Batalha do Apocalipse*, obra que estamos analisando, consideramos que o livro de *Gênesis* constitui, juntamente com o livro de *Apocalipse*, a base principal para sua criação.

A segunda parte da Bíblia cristã é composta pelo Novo Testamento, um conjunto de livros cujo conteúdo foi escrito após a morte, a ressurreição e a ascensão de Jesus Cristo. O termo “Novo Testamento” é, até os dias atuais, rejeitado pelos judeus, por tudo o que ele implica e, também, pelo fato de que nada permite imaginar que os antigos escritores hebreus compuseram suas histórias, poemas, leis e listas genealógicas com a ideia de que estavam fornecendo o prelúdio a um outro conjunto de textos, que viria a ser escrito em

outra língua, séculos mais tarde. A este respeito, Harold Bloom (1984) fala do “triunfo cristão sobre a Bíblia hebraica, um triunfo que produziu aquela obra subordinada, o Antigo Testamento” (p.3).

À medida que o cristianismo era difundido no mundo antigo, os livros eram escritos servindo como fonte da teologia cristã. Fazem parte dessa coleção de textos as treze cartas do apóstolo Paulo<sup>37</sup> que compõem maior parte da obra; os evangelhos de *Mateus*, *Marcos*, *Lucas* e *João*, que são narrativas que contam a vida, os ensinamentos e a morte de Jesus Cristo, conhecidas como os Quatro Evangelhos. Em seguida, *Atos dos Apóstolos* narra a história do ministério dos apóstolos e da história da Igreja primitiva, além de algumas epístolas universais menores escritas por vários autores, e que tem como conteúdo instruções, resoluções de conflitos e outras orientações para a igreja cristã primitiva. O último livro é *Apocalipse*, do apóstolo João.

A missão dos autores do Novo Testamento era a de transcrever, complementar e confirmar a tradição oral cristã. Por isso, deveria haver harmonia entre o Antigo e o Novo Testamento, embora diversos estudiosos da Bíblia afirmem que o Deus do Antigo Testamento e o Deus do Novo Testamento apresentam diferenças consideráveis em certos aspectos. Não obstante, o Antigo Testamento molda as narrativas do Novo Testamento, que não pode ser plenamente entendido sem referência a seu predecessor.

Alter e Kermode (1997) observam que não é difícil ver que, embora os evangelistas escrevessem respeitando algumas restrições, havia bastante espaço para o exercício de preferência pessoal e talento individual. Cada um dos evangelistas tinha uma forma diferente de narrar as mesmas histórias, como acontece por exemplo na narrativa da Tentação do Deserto, presente em *Marcos* 1:13, *Mateus* 4:1-11 e em *Lucas* 4:1-13.

Alter e Kermode afirmam que “é quase impossível imaginar um evangelho sem narrativa” (1997, p. 408) e, sendo assim, o impulso narrativo dos evangelistas assumiu formas individuais. Tais autores gozavam de um grau considerável de liberdade de composição na invenção e disposição de elementos narrativos. Da mesma forma, como veremos, Spohr também utiliza esta mesma liberdade de composição.

A respeito do último livro das Sagradas Escrituras, Alter e Kermode afirmam:

[a] Revelação ou Apocalipse apresenta um conjunto de problemas diferente. Por muito tempo o texto foi visto com profunda suspeita;

---

<sup>37</sup> Estudiosos da questão supõem que tais obras tenham sido escritas entre os anos 50 e 68 d.C.

comentadores antigos tinham sérias dúvidas sobre ele, assim como Lutero e Calvino. Mas foi incluído no cânone, e parece um final apropriado para o Novo Testamento, na verdade para a Bíblia toda: é tão distintamente um final quanto Gênesis é um começo. (1997, p. 414)

Segundo os referidos críticos, é muito pouco provável que o *Apocalipse* tenha sido escrito pelo evangelista João, embora sua autoria tenha sido atribuída a ele. Porém, era costumeiro atribuir grandes revelações a algum grande homem do passado. Na Bíblia, os acontecimentos do livro de *Apocalipse* são apresentados como se fossem decorrentes de um sonho ou visão. Esta imprecisão parece ser intencional por parte do autor, tendo em vista que as figuras do sonho são obscuras e passíveis de diversas interpretações.

De acordo com Alter e Kermode, as imprecisões temporais presentes em *Apocalipse* permitem que se selecione a data em que os eventos obscuros profetizados ocorrerão, de modo que a obra nunca está ultrapassada; ela pode ser adaptada a praticamente qualquer conjunto de circunstâncias. Os autores explicitam:

[o] Apocalipse é sempre uma literatura de crise; o passado conhecido se encaminha para um fim catastrófico, o futuro desconhecido está sobre nós; estamos situados, como ninguém antes, precisamente no momento do tempo em que o passado pode ser visto como um padrão, e o futuro, amplamente previsto nos números e imagens do texto, começa a assumir contornos exatos. É difícil ver como se pode estudar tal livro sem considerar as interpretações que ele provocou; é incompleto sem elas, uma coleção estranha de interpretações e, por ser literalmente inspirado, oferece sempre não apenas mistérios, mas também a possibilidade de finalmente fazer sentido. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 414)

As divergências em torno do livro do *Apocalipse* são tantas que é possível encontrar indícios do que é narrado em vários momentos da história da humanidade. O próprio Eduardo Spohr, em uma de suas entrevistas para o Jovem Nerd<sup>38</sup>, afirma que ao longo de suas pesquisas para a escrita do livro, encontrou relatos de religiosos que situam o Apocalipse no século XVI, que foi um século de crise profunda na Europa. Neste século, ocorreu a epidemia da Peste Negra, quando um terço da população da Europa foi dizimado, além da crise da hegemonia da Igreja Católica, com as reformas protestantes.

Spohr também explica que, historicamente, o *Apocalipse* pode ser visto como um livro subversivo que critica rigidamente o Império Romano. Por exemplo, para alguns estudiosos da questão, a Besta de Sete Cabeças, presente no livro de *Apocalipse*, pode ser referente às sete colinas de Roma. É importante sublinhar que não há uma conclusão sobre

---

<sup>38</sup> Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/nerdcast/nerdcast-80-a-batalha-do-apocalipse/>

o que exatamente trata tal livro, sabe-se apenas que, de modo geral, o livro narra uma batalha do bem contra o mal.

Como já foi posto, não era nossa intenção esgotar o assunto, mas apenas levantar algumas questões referentes ao Antigo e ao Novo Testamento para maior contextualização e esclarecimento a respeito destes. A seguir, veremos de que maneira Spohr se apropria de alguns mitos dos referidos livros, modificando-os e recontextualizando-os, dando origem a não só a uma nova narrativa, mas a uma narrativa de ficção.

### **3.2 O mito da Criação do Universo**

A Bíblia se inicia pelo mito da Criação do Universo, ou seja, pelo livro de *Gênesis*. Nela, o narrador relata que Deus criou o mundo em sete dias e quais foram as criações realizadas em cada um deles. Se levarmos em consideração a grandiosidade das ações narradas nesta obra, o narrador descreve a criação do universo em um texto bastante reduzido. Embora sejamos informados a respeito de tudo o que Deus criou em cada um dos sete dias, estas informações são dadas sem muitos detalhes, de maneira sucinta, direta, com frases curtas e em uma linguagem de modo praticamente objetiva. Vejamos, por exemplo, como se passa a criação do primeiro dia:

[n]o princípio criou Deus os céus e a terra. A terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo, mas o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas. Disse Deus: haja luz. E houve luz. Viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. E Deus chamou à luz dia, e às trevas noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro. (*Gn 1:1-6*)

Da mesma forma, ocorre nos outros dias. No sexto, Ele criou os animais selvagens, os animais domésticos e, por fim, criou o homem:

[f]açamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se arrasta sobre a terra. Criou, pois, Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. (*Gn 1:26-27*)

Finalmente, no sétimo dia, Deus descansou: “E, havendo Deus terminado no dia sétimo a sua obra, que fizera, descansou nesse dia de toda a sua obra que tinha feito” (*Gn 2:1-2*).

Agora, vejamos como este mito é transformado, por Spohr, no romance:

Shamira queria saber de tudo. Como feiticeira e estudiosa, não se cansava de perguntar sobre os objetos mais variados, e muitas dessas questões nem o celeste era capaz de responder. [...]

— Posso lhe contar o que sei, o que ouvi dos malakins, os anjos sábios que moram no Sexto Céu e vivem para estudar os segredos antigos. [...]

— E sobre Deus, o que sabe dele?

— Só sentimentos e energia. O Senhor nunca foi acessível, nem mesmo enquanto moldava o infinito. Só os arcanjos falavam com ele, e não creio que falassem muito. Yahweh era como um pai ocupado, um progenitor que dava muita importância a seu trabalho. Mas podíamos senti-lo em nosso coração, e no fundo não estávamos sozinhos. Tolo é o filho que depende do pai, que se apoia em sua segurança e desiste de desbravar o mundo por si.

— E depois, o que aconteceu?

— *Ao correr bilhões de anos, o Criador cultivou seu labor, dividindo seu projeto em dias. Cada um desses dias sagrados corresponde a milhares de anos humanos.* No primeiro dia ele criou o céu, o sol e os primeiros astros do firmamento. Construiu uma miríade de luas e planetas, até descobrir seu mundo perfeito. *Por incontáveis séculos*, a terra foi o lar dos animais, o canteiro dos anjos, até que enfim, no sexto dia, surgiram os homens, a maior de todas as obras de Deus. (SPOHR, 2014, p. 86; grifos nossos)

Uma das principais diferenças entre o romance e a Bíblia é a forma como o mito é narrado. Enquanto, na Bíblia, o narrador é extradiegético e não se dirige a nenhum narratário em particular, no texto de Spohr, o mito é apresentado através de um diálogo entre Ablon e Shamira. Neste último caso, temos um narrador intradieético — Ablon — o protagonista, e um narratário específico — Shamira —, que é também um personagem intradieético. Aliás, ao longo da obra, o diálogo, é um recurso frequente utilizado por Spohr para dinamizar sua narrativa.

Assim como na Bíblia, no romance, quem cria o mundo é Deus, o Criador. O processo de criação, também nas duas obras, é dividido em sete dias. Observa-se, que no último excerto citado, Spohr não especifica o que ocorre em cada dia da Criação, apenas explica o que acontece no primeiro e no sexto dia. Com relação ao que acontece nos demais dias, ele apenas sintetiza, ao narrar que, “por incontáveis séculos, a terra foi o lar dos animais, o canteiro dos anjos, até que enfim, no sexto dia, surgiram os homens”.

Não é possível saber ao certo a quantidade de tempo que constitui “um dia” em *Gênesis*, pois isso em momento algum é definido no texto. Spohr aproveita a imprecisão dessa noção temporal na Bíblia e adapta o tempo de “um dia” para “milhares de anos”. Enquanto, na Bíblia, Deus separa a luz das trevas no primeiro dia, no romance, Deus cria o céu, o sol e os primeiros astros, o que, na Bíblia, só vai ocorrer no quarto dia. Não há, no romance, menção à criação das plantas nem dos animais aquáticos, voadores e répteis, que, de acordo com o livro de *Gênesis*, ocorre no quarto dia. Embora, nessa passagem, o diálogo com a Bíblia seja evidente, fica evidente também que Spohr constrói seu relato, por meio de uma condensação dos fatos da narrativa original. O que temos neste caso é uma transformação quantitativa, que Genette (1982) chama de *concisão*.

Nos dois textos, Deus cria o homem no sexto dia e descansa no sétimo. Sabemos que a criação propriamente dita finda-se com o descanso de Deus no sétimo dia, como está escrito: “E, havendo Deus completado, no dia sétimo a obra que tinha feito, descansou neste dia de toda a obra que tinha feita” (*Gn 2:2*). No entanto, há uma enorme diferença entre o que acontece a partir deste ponto na história bíblica e na história do romance, como veremos: Spohr centra os principais acontecimentos de sua narrativa justamente durante o tempo em que Deus está ausente descansando, ou seja, durante o sétimo dia. Portanto, no universo do romance, a existência de toda a humanidade ao longo dos séculos — a progressão da História humana como conhecemos —, tudo isso ocorre na ausência de Deus, como mostra o trecho a seguir presente no texto que abre a narrativa, denominado pelo autor de “Manuscrito Sagrado dos Malakins”:

[h]á muitos e muitos anos, há tantos anos quanto o número de estrelas no céu, o *paraíso celeste* foi palco de um terrível levante. Armados com *espadas místicas* e coragem divina, querubins leais a *Yahweh* travaram uma sangrenta batalha contra o *arcanjo* Miguel e os anjos que o seguiam. Deus, o *Senhor Supremo de Todas as Coisas*, continuava imerso no profundo sono em que caíra após ter concluído o trabalho da criação — o *descanso do sétimo dia*. Enquanto ele permanecia ausente, os *arcânjos* ditavam as ordens, impondo seus *desígnios no céu e na terra*. Sentados no topo de seus *tronos de luz*, cada um deles almejava alcançar a divindade. Concentrando todo o poder debaixo de suas asas, os *poderosos* arcânjos, *onipotentes* e *intocáveis*, utilizavam a palavra de Deus para justificar sua própria vontade. (SPOHR, 2014, p. 9; grifos nossos)

São numerosos os aspectos bíblicos que podemos observar neste trecho. Em primeiro lugar, há uma imprecisão da temporalidade na qual a narrativa se desenvolve, tal como ocorre na Bíblia, em sua primeira passagem: “No princípio criou Deus os céus e a terra” (*Gn 1:1*). No entanto, a maneira como o narrador expressa essa imprecisão da temporalidade é diferente da imprecisão da narrativa bíblica. Enquanto a Bíblia inicia a narrativa pela simples indicação “no princípio”, Spohr utiliza uma imagem poética para reforçar a noção de infinitude dos tempos antes da criação: “há tantos anos quanto o número de estrelas nos céus”.

Spohr retoma também a noção de “paraíso celeste”, que é referente ao paraíso bíblico, conhecido como um plano dimensional para onde vão as almas dos mortais considerados justos. Além disso, o narrador cita a existência de querubins, que, assim como na Bíblia, são uma casta de anjos. Aliás, em ambas as obras, esta é a primeira casta de anjos mencionada. No livro de *Gênesis*, quando o homem é expulso do jardim do Éden, Deus coloca querubins para guardar o lugar (*Gn 3:24*). Da mesma forma que os anjos bíblicos são comumente mencionados como guerreiros de Deus — tanto que, em *Gênesis*

2:2 é mencionada a colaboração do “exército” de Deus para concluir a criação do universo —, os anjos de Spohr também são descritos como guerreiros: “armados com espadas místicas e coragem divina”.

Apenas pelo curto trecho citado, percebe-se que, ao contrário do que ocorre na narrativa bíblica, o autor frequentemente ressalta enfaticamente fatos e personagens aos quais se refere, como por exemplo, “terrível levante”, “sangrenta batalha”, “os poderosos arcanjos, onipotentes e intocáveis” que estão “sentados no topo de seus tronos de luz”. Assim, a narrativa se desenvolve adornada por uma extensa variação de adjetivos de intensidade e de grandeza que enriquecem o texto e contribuem para o efeito de magnitude épica atingido pela narrativa.

Quanto aos nomes empregados pelo autor para se referir a Deus, eles são os mesmos que encontramos na Bíblia. O nome que Spohr atribui ao Deus de sua história, *Yahweh*, é um dos nomes de Deus na Bíblia. Não se tem nenhuma conclusão sobre a tradução literal deste termo, no entanto, estudiosos do hebraico afirmam que o significado mais provável seria “aquele que traz à existência tudo o que existe”. Outros nomes empregados para se referir a Deus, comuns a ambas as narrativas, são: “Criador”, “Altíssimo” e “Divino”. Ao longo do romance, Spohr também usa outros nomes bíblicos para se referir a Deus como “Senhor”, “Pai Celestial”, “Reluzente”, “Onipotente”, entre outros.

Um outro aspecto que merece ser ressaltado é relativo aos anjos. Por um lado, Spohr estabelece uma hierarquia entre eles: os cinco arcanjos são superiores e governam todas as outras castas angélicas. Na Bíblia não há menção a essa hierarquia. Ainda, no que tange às diferenças entre a narrativa bíblica e a narrativa de Spohr, visíveis no trecho que acabamos de citar, a principal delas está relacionada ao comportamento dos anjos. Por outro lado, eles não apenas governam o mundo como utilizam a palavra de Deus “para justificar sua própria vontade”. Durante a ausência de Deus, no romance, há um “terrível levante” que ocorre pelo fato de os anjos de castas inferiores não concordarem com a decisão dos arcanjos de destruir a humanidade.

O narrador do romance não dá detalhes do processo de criação do homem, apenas deixa claro que os anjos tinham inveja dos seres humanos por serem meras “criaturas feitas de barro”. Esta é a maneira como o homem veio a existir na narrativa Bíblica, como está registrado no segundo capítulo de *Gênesis*: “E formou o Senhor Deus o homem do

pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem passou a ser alma vivente” (*Gn 2:7*).

Como já foi dito, *A Batalha do Apocalipse* é uma obra intertextual, ou seja, há um hipertexto gerado a partir hipotextos. O principal deles, e o que estamos analisando, é a Bíblia. Esta obra não retoma apenas — com ou sem alterações — mitos bíblicos, mas também outros mitos hebraicos, principalmente aqueles que são recontados por Robert Graves e Raphael Patai (1994) no livro de mitologia hebraica *O Livro do Gênese*. Este, como já dissemos, foi uma das obras que o autor afirma ter sido uma das principais fontes de inspiração para compor sua narrativa, como comprovam os comentários que faremos a seguir, sobre o mito da criação.

Relacionados a esse mito, há dois mitos hebraicos que foram gerados a partir da Bíblia e que também foram incorporados à narrativa de Spohr: o mito da deusa *Tehom* e o mito de *Lilith* (Graves; Patai, 1994, p. 22-26 e p. 57-61). Pelo fato de não serem histórias bíblicas propriamente ditas, não vamos analisá-las. Vamos, apenas, a título de ilustração, mostrar a presença de outro hipotexto no romance.

O mito da deusa *Tehom* foi gerado a partir da crença de que houve um tempo, antes da criação do universo, onde existiu mais de um deus. A razão disso, de acordo com alguns estudiosos da Bíblia, é o emprego da palavra hebraica “*elohim*”, que significa “deuses”, usada no início da narrativa de *Gênesis*. Há algumas passagens, mesmo na versão traduzida para a língua portuguesa, em que o narrador atribui a Deus a primeira pessoa do plural, como por exemplo no trecho: “E disse Deus: Façamos o homem à *nossa* imagem, conforme a *nossa* semelhança” *Gn* (1:26). Essa teoria, no entanto, não é aceita entre os cristãos, uma vez que, para eles, só há um Deus.

A crença de que antes da criação do universo havia mais de um Deus, pode ter sido um dos fatores que explicam a geração do mito da deusa *Tehom*, a Rainha do Abismo, na mitologia hebraica. Teria havido, de acordo com este mito, uma batalha entre *Tehom* e *Yahweh*, e esta teria sido vencida. O universo teria sido criado apenas após a vitória de Deus sobre *Tehom*. Tal conflito, na narrativa de Spohr, foi chamado pelo autor de *Batalhas Primevas*, ocorridas, também, antes da criação do universo. Tal mito é recontado por Ablon, em seu diálogo com *Shamira*, da seguinte maneira:

[h]ouve um tempo, muito anterior à aurora do universo, em que o infinito estava dividido em duas províncias, a província das trevas e a província da luz. A escuridão era então governada por uma divindade hedionda, *Tehom*, a deusa

do caos. Essa monstruosidade cósmica era assistida por diversos deuses menores, entre eles Behemot, o Horrendo, com sua lâmina negra, e controlava a maior parte do extenso vazio. Seu opositor era o deus da luz, o resplandecente Yahweh. Em determinada ocasião, Yahweh e Tehom entraram em guerra. (...). Para ajuda-lo nesse combate, o Reluzente fez nascer os cinco arcanjos, seres de poder fabuloso, que lutaram ao seu lado contra os deuses das trevas. Yahweh e seus arautos venceram o confronto, ao qual nos referimos como Batalhas Primevas, e lançaram no inferno os cadáveres de seus inimigos. Com Tehom derrotada, o *Pai Celestial* assumiu as duas províncias, comandando tanto a luz quanto as trevas e consagrando-se onipotente sobre todas as coisas. Com um estalo, o Altíssimo deu vida aos anjos, todos de uma vez, povoando o espaço com as legiões celestes. Depois, produziu uma fagulha de luz e principiou a feitura do cosmo. (SPOHR, 2014, p. 85 – 86; grifos nossos)

O segundo mito que não está presente na Bíblia, mas que foi gerado a partir de uma passagem de *Gênesis*, é o mito de Lilith. Nela, após a criação do homem, Deus retira uma costela de Adão e forma a mulher a partir dela, como conta a seguinte passagem:

[d]eu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos; para o homem, todavia, *não se achava uma auxiliadora que lhe fosse idônea*. Então o Senhor Deus fez cair pesado sono sobre o homem, e este adormeceu; tomou uma das suas costelas e fechou o lugar com carne. E a costela que o Senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe. E disse o homem: *Esta, afinal, é osso dos meus ossos e carne da minha carne*; chamar-se-á varoa, porquanto do varão foi tomada. (Gn 2:20-23; grifos nossos)

Percebe-se que, após Deus criar Eva, Adão exclama: “*esta, afinal, é osso dos meus ossos e carne da minha carne*”. Em algumas traduções, inclusive para a língua portuguesa, está escrito “*esta sim é osso dos meus ossos*”, deixando em aberto a possibilidade de ter havido outras tentativas de se criar uma companheira compatível ao homem. A crença de uma mulher anterior a Eva enraizou-se na mitologia hebraica e, em decorrência disso, foi gerado o mito de Lilith, a mulher que teria sido a primeira esposa de Adão.

O nome de Lilith só está presente em livros apócrifos, aos quais geralmente não se atribui veracidade nem canonicidade. De qualquer forma, a figura de Lilith foi absorvida pela mitologia hebraica e, em decorrência disso, foi retomada em diversas obras literárias. Davidson (1971) informa, em seu dicionário, que a figura de Lilith na tradição judaica é sempre uma figura negativa e demoníaca, associada muitas vezes à serpente do Éden. Outra característica recorrentemente atribuída a essa figura mitológica é a sensualidade. Spohr incorpora este mito à sua narrativa, onde Lilith não apenas aparece como a primeira esposa de Adão, mas também como um demônio, a Rainha das Succubus<sup>39</sup>:

---

<sup>39</sup> As *Succubus* são, tanto no folclore medieval quanto na narrativa de Spohr, uma ordem de demônios em forma feminina que usa sua sensualidade para seduzir os homens. Tradições religiosas sustentam que a

[n]o lombo sustentava uma mulher-demônio, de *longos cabelos ruivos e olhos azuis. A silhueta era perfeita, e a expressão, sedutora. O cheiro que exalava era como o das fêmeas no cio*, que incitavam os machos à fornicação. Guiava a montaria com apenas uma das mãos, e com a outra carregava um tridente afiado. Não usava roupa alguma, e a cauda pontuda era a única coisa que a distinguia como um ser infernal. [...]

— Sou Lilith, a Rainha das Succubus — apresentou-se. [...]— Não sou um anjo caído nem um espírito mortal, porque nunca morri realmente. Sou uma entidade única – contou a rainha. — Fui a primeira esposa de Adão, mas me recusei a me submeter às suas vontades. Por isso ele me expulsou de sua casa, e passei a vagar pelo mundo, até conhecer o arcanjo Lúcifer, por quem me apaixonei. Entreguei-me àquele belo celeste, e em troca ele me concedeu a vida e a fertilidade eternas. Durante incontáveis séculos fui seus olhos e ouvidos na Haled, e então, depois da queda dos anjos rebeldes, o Filho do Alvorecer me trouxe ao seu reino e fez de mim uma líder de casta. (2014, p. 406 – 407; grifos nossos)

Vemos, a partir deste exemplo, que Spohr transfere uma notável parte do mito de Lilith para sua narrativa. Tanto no mito hebraico quanto no romance, esta personagem é referente à primeira esposa de Adão, que se recusa a ser submissa a ele. No entanto, na mitologia, Lilith escolhe deixar Adão, diferentemente da narrativa de Spohr, em que é expulsa por seu marido. Spohr expande a história desta personagem e estabelece uma relação entre Lilith e Lúcifer, fugindo da narrativa mitológica original, e fazendo dela uma personagem importante no desenvolvimento de seu romance. Inclusive, em um determinado momento da história, Lilith salva o protagonista. Ablon está preso no *Sheol* e Lilith o liberta e o ajuda a fugir.

Estes são alguns dos aspectos que consideramos notáveis no diálogo de Spohr com a Bíblia a respeito do mito da Criação.

### **3.3 O mito do Dilúvio**

O mito do Dilúvio está presente em diversas culturas e trata-se de uma história em que uma descomunal quantidade de água, geralmente enviada por uma ou várias divindades, inundam uma civilização. De um modo geral, isto acontece como uma forma de punição. Eliade (1972) afirma que, em grande número de mitos, o Dilúvio está relacionado a uma falha ritual, que provocou a cólera dos deuses. De acordo com esse mito, tal evento, em diferentes culturas, abriu caminho para uma recriação do mundo, e, simultaneamente, para uma regeneração da humanidade.

No livro de *Gênesis*, Deus olha para a sua criação e vê que os homens tinham se tornado maus. Por isso, arrepende-se de tê-los feito: “Viu o Senhor que a maldade do

---

atividade sexual com um súcubo pode resultar na deterioração da saúde ou do estado mental, ou até mesmo na morte.

homem se havia multiplicado na terra, e que era continuamente mau todo desígnio do seu coração; então, se arrependeu o Senhor de ter feito o homem na terra, e isso lhe pesou o coração” (*Gn 6:5*). Deus decide, então, destruir não apenas os homens como todos os animais que havia feito: “Disse o Senhor: Farei desaparecer da face da terra o homem que criei, o homem e o animal, os répteis e as aves dos céus; porque me arrependo de os haver feito. Porém, Noé achou graça diante do Senhor” (*Gn 6:7-8*).

De todos os homens, Noé foi o único que Deus julgou ser justo e digno de continuar vivo, como mostra a passagem: “Eis a história de Noé: Noé era homem justo e íntegro entre os seus contemporâneos; Noé andava com Deus” (*Gn 6:9*). Diante disso, Deus decide poupar a vida de Noé e lhe anuncia que pretende destruir os homens: “Então, disse Deus a Noé: Resolvi dar cabo de toda carne, porque a terra está cheia de violência dos homens; eis que os farei perecer juntamente com a terra” (*Gn 6:13*).

O meio de aniquilação dos homens escolhido por Deus é através de um imensurável dilúvio, como Ele anuncia a Noé na seguinte passagem: “Porque estou para derramar águas em dilúvio sobre a terra para consumir toda a carne em que há fôlego de vida debaixo dos céus; tudo o que há na terra perecerá” (*Gn 6:17*). No entanto, pelo fato de Noé ser o único homem justo existente, Deus decide poupá-lo, e ordena que ele construa uma grande arca para abrigar, juntamente com sua família, um casal de cada espécie de animal existente: “Contigo, porém, estabelecerei a minha aliança; entrarás na arca, tu e teus filhos, e tua mulher, e as mulheres de teus filhos. De tudo o que vive, de toda carne, dois de cada espécie, macho e fêmea, farás entrar na arca, para os conservares vivos contigo” (*Gn 6:18-19*).

A profecia então é cumprida e, após Noé realizar as ordens dadas por Deus, ocorre um dilúvio que inunda a terra durante cinquenta dias e toda a carne é destruída. Em seguida, com a diminuição das águas, a família de Noé juntamente com todos os animais sai da arca, e inicia-se então uma nova geração.

Confirmando sua intertextualidade com a Bíblia, o romance de Spohr também se apropria do mito do Dilúvio. Neste caso, como acontece com outras passagens da Bíblia, Spohr faz algumas mudanças bastante significativas em sua narrativa, como tentaremos mostrar. Enquanto, na Bíblia, o dilúvio ocorre devido a uma decisão de Deus gerada pelo arrependimento de ter criado os homens, no romance, a responsabilidade pelo referido cataclismo é inteiramente dos arcanjos, que governam o mundo durante o sétimo dia:

[r]evoltados com o amor do *Criador* para com os seres humanos e movidos por um *ciúme intenso*, decidiram ir contra as leis do *Altíssimo* e destruir todo homem que caminhasse sobre a terra, acabando assim com parte da criação do *Divino*. (SPOHR, 2014, p. 9; grifos nossos)

Na Bíblia, Deus descansa e em seguida, volta a reger o mundo. Já no romance, toda a ação se desenvolve durante o descanso de Deus. A narrativa do dilúvio, que também está presente no “Manuscrito Sagrado dos Malakins”, é apresentada da seguinte forma:

[o]s *tiranos alados* desejavam um regresso à aurora dos tempos, quando só os animais povoavam o mundo. *Eles nunca aceitariam venerar uma criatura feita do barro, uma vez que tinham sido gerados a partir do próprio esplendor e glória do Senhor*. Decidido a eliminar de vez a humanidade, Miguel ordenou que os *ishins*, a casta angélica que controla as forças da natureza, arquitetassem a destruição final. *Submissos, eles derreteram as calotas polares e a terra foi inundada por um volumoso dilúvio*. Não obstante, os *mortais novamente subsistiram*. (SPOHR, 2014, p. 9-10; grifos nossos)

Percebe-se, nesta citação, que, embora a destruição da humanidade seja uma ação grandiosa, ela não é descrita de maneira detalhada. Diferentemente da narração de alguns outros mitos por Spohr — em que ele não poupa detalhes e descrições a respeito de lugares, ações e personagens, como veremos no mito da Torre de Babel —, neste caso, seu narrador apenas nos informa que houve um dilúvio e quem foram os responsáveis por ele.

Na verdade, apesar dessa concisão, a narrativa contém uma outra transformação do mito do Dilúvio: “submissos, eles [os *ishins*] derreteram as calotas polares e a terra foi inundada por um volumoso dilúvio”. Vemos assim, que Spohr transforma não apenas a maneira como o dilúvio ocorreu — “derreteram as calotas polares” —, como a participação dos *ishins* — a casta angélica que controla as forças da natureza —, nesse evento.

Outra transformação substancial feita por Spohr em relação a este mito é vista nos motivos que levaram as personagens a destruir a humanidade: os arcanjos tomaram a decisão de exterminar os humanos por dois motivos: ciúmes do amor do Criador pelos homens; o orgulho, pois, afinal, eles “nunca aceitariam venerar uma criatura feita do barro, uma vez que tinham sido gerados a partir do próprio esplendor e glória do Senhor”. É interessante observar que Spohr atribui características psicológicas negativas aos arcanjos, como a utilização do termo “tiranos”, para designá-los. Na Bíblia, os anjos não apenas não são mencionados no mito do dilúvio, como também é inverossímil imaginar que eles fariam qualquer coisa que não fosse da vontade de Deus.

A figura de Noé também aparece na narrativa de Spohr. Vejamos de que maneira esta personagem é inserida no romance:

[n]o Palácio Celestial, no Quinto Céu, os cinco arcanjos discutiam a proposta de Miguel de lançar um cataclismo à terra. A decisão dos primogênitos seria anunciada em breve, e os dez generais deveriam estar reunidos – havia dez grandes querubins sob a tutela de Balberith. Ablon e Apollyon estavam entre eles. *Lúcifer, a Estrela da Manhã, mostrara-se contrário à hecatombe*. O impasse foi resolvido, então, com o envio de três celestiais à Haled, cuja missão seria comprovar – ou refutar – a perversidade dos homens. *Se existisse ao menos uma pessoa justa e reta na face da terra, ela seria poupada*. Os escolhidos para a missão foram três anjos de castas distintas. Um deles era Balam, da casta dos hashmalins, ordem que defende a purificação da alma pelo sofrimento da carne. O segundo enviado era Nathanael, da casta dos ofanins. *Os ofanins são anjos da guarda, figuras de luz e sabedoria que amam os mortais e os ajudam no caminho da salvação*. Por fim, o terceiro designado era Baturiel, o Honrado, capitão da ordem dos querubins, *guerreiro cuja única atribuição seria arbitrar a disputa*. Durante a incursão, Balam tentou corromper cada mortal que encontrou, usando de suas estratégias para incitar a cobiça nos homens. Nathanael tentou anular suas artimanhas, mas o hashmalim era artiloso e teria voltado ao céu com um relatório impecável, *não fosse por um único humano que resistiu às provações: Noé*. E era precisamente sobre o destino desse homem que os arcanjos agora deliberavam. (SPOHR, 2014, p. 26 – 27; grifos nossos)

Como vimos, houve uma polêmica a respeito da decisão de inundar a terra. Enquanto, de um lado, Miguel, o Príncipe dos Anjos — o mais poderoso e mais ambicioso dentre os arcanjos —, deseja destruir a humanidade, Lúcifer, a Estrela da Manhã quer conservá-la. Decidem então enviar à terra três anjos: um ofanim, amante dos homens, portanto, a favor da conservação da raça humana; um hashmalim, “ordem que defende a purificação da alma através do sofrimento” e, portanto, era contrário à perpetuação dos homens, e um querubim, que teria a função de arbitrar a disputa entre os dois. O hashmalim conseguiu corromper todos os homens, exceto um: Noé. Há, portanto, uma semelhança entre as duas narrativas: tanto no mito bíblico quanto no romance, Noé é o único julgado justo dentre todos os homens, e, por isso, o único que mereceria ser poupado da morte. No entanto, na Bíblia, não existe essa polêmica a respeito de inundar ou não a terra, do mesmo modo que não há referência à intervenção dos anjos para escolher o único homem justo que seria poupado da morte.

Os arcanjos decidem então poupar Noé e sua família. A respeito desta decisão, o narrador nos mostra, através do pensamento de Ablon, que provavelmente a decisão de poupar Noé foi apenas uma manobra de Miguel para parecer misericordioso e “obscurecer” que o real motivo do dilúvio era a exterminação da espécie humana, e não uma renovação dela, como ocorre na Bíblia.

Aliviara-se por não ter que participar da matança. Mas, na certa, a preservação de Noé era um engodo para obscurecer uma decisão leviana. *Os arcanjos nunca achariam que uma só família mortal resistiria à desolação após o dilúvio.* (SPOHR, 2014, p. 30; grifos nossos).

Nota-se, portanto, que a perpetuação da raça humana acontece por acaso, e não por providência divina. Nas duas narrativas, após o Dilúvio, Noé e sua família dão início a uma nova geração, e são exatamente estes os personagens a quem o próximo mito que vamos analisar se refere, pois eles foram os responsáveis pela construção da Torre de Babel.

### 3.5 O mito da Torre de Babel

Outro mito bastante difundido na nossa cultura, que Spohr reescreve em sua narrativa, é o mito da Torre de Babel, que teria sido construída pelos descendentes de Noé após o dilúvio. Este mito, encontrado no livro de *Gênesis*, conta que os homens decidiram construir uma torre alta o suficiente para chegar aos céus, para que fossem conhecidos por sua grandeza. Deus então desce à terra para ver a construção que os homens edificavam, e vendo o que faziam, decide confundir-lhes as línguas. Até então, apenas uma língua era falada entre os homens. Esta ação divina é atribuída a uma reação à ambição dos homens, que queriam construir uma torre que chegaria aos céus. Além disso, com a construção da torre, os homens não se espalhariam e não encheriam a terra como Deus havia ordenado, mas ficariam todos concentrados no mesmo lugar.

Este mito é narrado na Bíblia da seguinte forma:

[o]ra, em toda a terra havia apenas uma linguagem e uma só maneira de falar. Sucedeu que, partindo eles do Oriente, deram com uma planície na terra de Sinar; e habitaram ali. E disseram uns aos outros: vinde, façamos tijolos e queimemo-los bem. *Os tijolos serviram-lhes de pedra, e o betume, de argamassa.* Disseram: vinde, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre cujo topo chegue até os céus e tornemos célebre o nosso nome, para que não sejamos espalhados por toda a terra. Então, desceu o Senhor para ver a cidade e a torre, que os filhos dos homens edificavam; e o Senhor disse: Eis que o povo é um e todos têm a mesma linguagem. *Isto é apenas o começo; agora não haverá restrição para tudo que intentam fazer. Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a linguagem de outro.* Destarte, o Senhor os dispersou ali pela superfície da terra; e cessaram de edificar a cidade. Chamou-se-lhe, por isso, o nome de Babel, porque ali confundiu o Senhor a linguagem de toda a terra e dali o Senhor os dispersou por toda a superfície dela. (*Gn 11: 1-9; grifos nossos*)

Assim como a maioria das histórias bíblicas, esta também é narrada de maneira sucinta. Por se tratar do mesmo narrador em todo o livro de *Gênesis*, este mito também é contado por um narrador extradiegético. Veremos que, no romance de Spohr, diferentemente do mito da Criação e do mito do Dilúvio — os quais, embora modificados,

também são apresentados de maneira bastante concisa —, o autor expande o mito da Torre de Babel de tal forma que a narração deste mito ocupa quarenta e sete páginas do romance.

Em *A Batalha do Apocalipse*, tal história é contada através de um *flashback* de ações vividas pela personagem Shamira, a Feiticeira de *En-Dor*. O narrador, como já dissemos, é heterodiegético onisciente, de maneira que somos levados ao passado através das memórias desta personagem. Atentemos para o fato de que a Feiticeira de *En-Dor* é uma personagem apenas superficialmente mencionada na Bíblia, e que, além de não ter nem mesmo um nome, nenhum tipo de descrição dela nos é apresentado – nem física nem psicológica. Assim, Spohr além de se apropriar da figura da Feiticeira de *En-Dor* e adorná-la com minuciosas características, dá a ela um dos papéis mais importantes do romance.

Outro caso de apropriação de uma personagem superficial bíblica, é feita com a figura do rei Nimrod<sup>40</sup>. Assim como no caso da Feiticeira de *En-Dor*, temos informações que se restringem a pouquíssimas palavras a respeito daquela personagem na Bíblia, como vemos no seguinte trecho:

Cuxe gerou a Ninrode, que começou a ser poderoso na terra. Foi valente caçador diante do Senhor; daí dizer-se: Como Ninrode, poderoso caçador diante do Senhor. O princípio do seu reino foi Babel, Ereque, Acade e Calné, na terra de Sinar (*Gn* 10:8-10).

Estas são todas as informações que encontramos na Bíblia a respeito de Ninrode. Embora, na Bíblia esteja escrito que “o princípio do reino de Ninrode foi Babel”, não há nada que comprove que esta personagem foi responsável pela construção da torre. Spohr, como veremos, se apropria desta personagem, a enriquece com uma enorme variedade de descrições e, além disso, lhe dá um papel crucial, atribuindo a ela não apenas a responsabilidade pela construção da Torre de Babel, mas também uma personalidade perversa e impiedosa. Ademais, o autor estabelece uma conexão entre a história de Nimrod e a história de Shamira. É pertinente observar que, na narrativa bíblica, essas duas personagens não apenas não possuem relação alguma como também não estão nem mesmo presentes no mesmo livro. Ninrode é mencionado no livro de *Gênesis*, enquanto a Feiticeira de *En-Dor* só aparece no nono livro da Bíblia, em *1 Samuel*.

No mito da Torre de Babel, no romance de Spohr, Shamira é capturada pelos servos do ambicioso rei Nimrod, o Imortal, que está interessado em suas habilidades de

---

<sup>40</sup> Na tradução para a Língua Portuguesa, Nimrod foi traduzido para Ninrode.

necromancia<sup>41</sup>. Como já dissemos, a narração deste mito, no romance, ocupa uma grande parte da narrativa, portanto, vamos apresentar apenas as partes que julgamos ser mais ilustrativas.

[c]om sua força avassaladora, Nimrod já havia sobrepujado a Suméria, a Acádia e a Assíria — e isso era a maior parte do mundo, no século XXIV a.C. Mas uma tribo de nômades do deserto, chamada *Filhos de Jafé*, desafiava sua pujança. O soberano não conseguia encontrá-los, mesmo enquanto infligiam pesadas perdas aos babilônicos. *Como se não bastasse, os tribais mataram seu pai, Cush, queimaram o corpo e esfarelaram a ossada, guardando apenas o crânio chamuscado, o qual enviaram de volta aos inimigos.* No processo, submeteram o velho monarca a um ritual de purificação, uma cerimônia sagrada que condena ao inferno o espírito do falecido e liberta a alma dos que pereceram em agonia sob seus comandos cimérios. Com o assassinato de seu protetor, Nimrod mergulhou na insanidade. Enquanto aguardava a vitória final contra os Filhos de Jafé, decidiu que, para ele, o mundo dos homens não seria o bastante. Seus domínios se estenderiam também à esfera celestial, à terra dos anjos, à morada de Deus. Para isso, fez de seus conquistados escravos e os usou para iniciar a construção de uma torre que, segundo ele, alcançaria o céu. [...] O monumento era espantoso. Nem mesmo na era moderna contemplaria tão extraordinária edificação. [Shamira] era boa com números, e calculou que sua ponta, inacabada, já chegava a mil metros de altura. De longe, a estrutura era cônica – larga na base, ia se afinando no topo. A parede externa era ladeada por uma rampa contínua, que subia em espiral, delimitando seções. O arcabouço era essencialmente de pedra e adobe, mas nos níveis inferiores os escravos trabalhavam no acabamento, preparando placas de bronze para revestir as paredes. O acesso ao interior já era possível nos primeiros andares, projetados para abrigar os escritórios reais. Escadarias e andaimes cingiam a bastilha em construção, e nela trabalhavam sessenta mil operários. Como formigas, subiam e desciam pela rampa externa, executando uma tarefa contínua, tal qual uma linha de produção tenebrosa. (SPOHR, 2014, p. 48 – 49; grifos nossos)

A tribo mencionada por Spohr, nomeada Filhos de Jafé, é referente aos descendentes de Noé, pois, na Bíblia, Jafé é o nome de um de seus filhos. Esta tribo, no romance, assassina Cush<sup>42</sup>, o pai do rei Nimrod. Vemos então que Spohr retoma a ascendência de Nimrod e dá a ele uma história familiar trágica: seu pai é cruelmente assassinado pelos Filhos de Jafé, e este foi um dos motivos impulsionadores para que Nimrod mergulhasse na insanidade, e este estado mental o tivesse levado à construção da torre. Vemos, portanto, que, enquanto na Bíblia temos apenas informações objetivas sobre a linhagem das personagens, Spohr cria conexões entre elas, e engrandece suas histórias de forma verossímil e as enreda de modo com que tudo faça sentido. Não apenas neste caso, mas em geral, as ações das personagens de Spohr são justificadas por razões decorrentes de uma profundidade psicológica, diferentemente da narrativa bíblica, onde muitas vezes não temos acesso a este tipo de informação.

---

<sup>41</sup> O ramo da magia que estuda os mortos e o mundo espiritual.

<sup>42</sup> Spohr opta por usar os nomes da tradução inglesa: Cush e Nimrod.

— Nossa tradição mágica — continuou o buscador — remonta aos tempos da gloriosa cidade de Enoque, a Bela Gigante. *É a partir de Caim que nós, babilônicos, traçamos nossa ancestralidade, razão pela qual estamos fadados a vencer sempre.*

— Nem que para isso tenhamos que derramar sangue, maculado ou inocente — desfechou o Imortal.

— E será que sofrerão *o mesmo destino de seus antepassados?* — ousou a mulher.

Ao escutar a inaceitável blasfêmia, a face do soberano corou de ódio. Os guardas recuaram, temerosos como raposas que se escondem na tempestade.

— *Os celestes que mandem outra inundação* — esbravejou, exaltado, erguendo o cetro de ouro na direção da torre em construção —, *e eu vingarei os meus ancestrais, pois a minha torre se erguerá ainda mais alto do que o monte Ararat.* Nenhum deus vai me tirar esta cidade! — gritou, violento. — Que venham os exércitos! Que venham os anjos! Que venham os espíritos! Nada pode debelar o esplendor de Babel.

— Sim — apoiou o conselheiro. — Somos invencíveis.

— *Tragam a arca!* — bradou Nimrod para suas sentinelas. — Começa agora a vingança de meus progenitores. (2014, p. 65 – 66; grifos nossos)

Nota-se, pelas palavras do rei Nimrod, que os babilônicos se orgulham de sua descendência de Caim<sup>43</sup>, e, portanto, estariam fadados a vencer sempre. Nimrod sente ódio dos celestiais por terem inundado a terra, como vemos em sua reação ao ser desafiado por Shamira. De acordo com ele, nenhuma inundação ou catástrofe poderia destruir, pois sua torre se ergueria “ainda mais alto que o monte Ararat”, que foi, de acordo com *Gênesis* 8:7, a primeira aglomeração de terra seca avistada por Noé após o dilúvio.

Nimrod, no romance, não é apenas um homem poderoso e invencível, mas também é imortal. Enquanto Shamira está presa, ela descobre que a razão de Nimrod ser tão poderoso se deve ao fato de ele se alimentar do sangue da deusa *Ishtar*:

[s]uspensa por correntes ao teto estava uma bela mulher, de pele clara e face apática. Os cabelos, louros, compridos e ondulados, caíam-lhe às costas, indicando seu traço mais absurdo — um par de longas asas de penas brancas, marcadas por rajadas de sangue. A deusa! A deusa *Ishtar*. A deusa do mundo interior. A deusa de Nimrod! A condenada não era realmente mulher, mas uma entidade celestial, como aquelas descritas no Livro de Magan, um dos antigos compêndios de misticismo cuja autoria se atribui aos sábios da extinta cidade de Enoque. Esses celestes, até onde se sabia, foram criados pela luz do Altíssimo e serviram como arautos em sua criação. Foram eles a primeira raça do universo, e muito antes da feitura do homem já vagavam pelas estrelas, desbravando o infinito. (SPOHR, 2014, p. 71)

Istar<sup>44</sup> ou *Ishtar* é a deusa dos arcádios. Neste caso, Spohr não só se apropria da figura mitológica de *Istar*, como também lhe atribui um papel crucial na narrativa. Além

---

<sup>43</sup> Como se sabe, no mito de Caim e Abel (*Gn* 4), Caim assassina seu irmão movido pela inveja, cometendo assim o primeiro homicídio da história.

<sup>44</sup> *Istar* corresponde também à deusa *Namu* dos antecessores sumérios, que, por sua vez, corresponde à deusa *Asterode* dos filisteus, assim como a *Isis*, dos egípcios e *Astarte* dos fenícios. Mais tarde, tal entidade foi assumida também na mitologia nórdica como *Easter*, a deusa do amor.

disso, o autor expande a personagem e lhe dá características físicas tais como a “pele clara e face apática”, os “cabelos louros, compridos e ondulados” e o “par de asas brancas marcadas por rajadas de sangue”. A presença desta personagem na narrativa justifica a soberania do rei Nimrod.

Embora o mito da Torre de Babel seja profundamente alterado na narrativa de Spohr, podemos encontrar algumas semelhanças. As principais delas são: a imagem da torre em si, ou seja, a construção de uma torre grandiosa feita pelos homens e também a motivação que os levou a construí-la — a ambição.

Na narrativa bíblica, não há evidências de que a torre foi destruída. Imagina-se que ela tenha desmoronado posteriormente, mas não sabemos o motivo. O que faz com que a construção da torre cesse, como vimos no trecho, é a intervenção de Deus ao criar diferentes línguas, confundindo os homens de modo que eles se tornassem incompreensíveis uns para os outros, e por isso, há uma dispersão da população. Como veremos, no romance de Spohr, não só a torre como a cidade de Babel inteira é devastada.

Antes de explicarmos como ocorre a destruição do monumento, vamos contextualizar brevemente a existência da Torre no romance. O episódio da torre é narrado através de uma recordação de Shamira, pois é em Babel — mais especificamente, enquanto ela está fugindo do rei Nimrod — que ela conhece o protagonista Ablon, com quem tem uma relação de amor que se estende por muitos séculos.

O narrador do romance dedica grande parte da narração deste mito à Shamira, relatando detalhadamente o que se sucede ao longo do tempo em que é mantida prisioneira. Durante este tempo, a feiticeira descobre que Nimrod não pode ser vencido enquanto se alimentar do sangue da deusa Ishtar. Após algumas reviravoltas, Shamira é resgatada por Ablon, que está em Babel justamente procurando por Ishtar, que faz parte do grupo dos dezessete renegados. Ao contar para Ablon a situação de Ishtar, o protagonista vai ao seu resgate. No entanto, quando consegue alcançá-la, a deusa já está morta. Furioso, Ablon vai atrás de Nimrod para se vingar, porém Shamira o convence de poupar sua vida. Ablon, então, não o mata, porém o fere gravemente, e este ferimento — por se tratar de um humano que se alimentava do sangue de uma criatura celestial — continua a sangrar pelo resto de sua vida, como vemos no seguinte trecho:

[o]s olhos cinzentos voltaram a brilhar, e ele estendeu sua arma. Retomando a força do golpe, o renegado atacou, e a espada desceu contra o Rei Imortal. Shamira desviou o olhar e aguardou o ruído da cabeça rolando. Mas, em vez

do som abafado, toda a metrópole escutou um grito agudo, seguido por um lamento de dor. A lâmina penetrou não na nuca, mas no ombro, atravessou a carne e se afundou no assento dourado, prendendo Nimrod ao apoio. O sangue espirrou pelo braço, em quantidade muito superior à humana, e escorregou pela rampa, molhando os degraus e enegrecendo o reflexo da prata.

— Você continuará vivo, Nimrod — sentenciou o Primeiro General — Está condenado a viver para sempre, e a nunca morrer. O ferimento em seu ombro continuará escorrendo por toda a eternidade. E daqui a muitos anos, toda vez que sentir seu estigma ardendo, vai se lembrar deste dia em Babel e saberá que foi a piedade celeste que o poupou. Então, nessas horas, terá vontade de morrer, mas não poderá. (SPOHR, 2014, p 118)

Após alguns capítulos, Ablon reencontra o rei Nimrod, que passa a viver como um mendigo por opção, como forma de pagar por seus pecados.

Como já dissemos, diferentemente da narrativa bíblica — onde não consta um desmoronamento do monumento, mas apenas uma dispersão da população — no romance, a Torre de Babel é destruída pelo protagonista Ablon:

[e] assim, o Anjo Renegado voejou, novamente, dali à base da torre. Entrou caminhando por seus amplos salões e seguiu ao núcleo do prédio. *Contemplou muitas câmaras vazias, algumas suntuosas, outras rústicas, e lamentou pelos escravos que ali faleceram.* Destruíu várias portas lacradas, despedaçou um portão de cobre e chegou ao eixo central. Bem no meio da Torre de Babel, descobriu o interior de um imenso vão circular, que alcançava as máximas altitudes do edifício. Por ali corria, em vertical, grosso tubo de ferro que, do chão, subia quase infinito, e nele se apoiavam todas as vigas que seguravam as paredes. Através dessa tubulação eram bombeados os milhões de litros de água por dia, e sua pressão era tão forte que sustentava o cano assentado, como uma coluna vertebral que segura todo o esqueleto. Em pontos-chave do tubo, o líquido saía por escoadouros pequenos, diminuindo gradualmente sua violência. O general tocou o cano de ferro e calculou sua espessura. Devia ter mais de metro, e era revestido, por dentro, por uma grossa camada de marfim, que impedia o desgaste do ferro. Será que ele, apesar de suas capacidades fantásticas, conseguiria romper a parede? Concentrando a energia divina da aura nos punhos cerrados, invocou a Ira de Deus, sua técnica mais poderosa, a arma fundamental dos querubins, a mesma divindade que usara em duelo contra o terrífico Apollyon, no Castelo da Luz. Esmurrou a tubulação, e o metal não suportou. Uma fissura correu para cima, e a água começou a jorrar, cada vez mais intensa. A pressão, por si só, terminaria o serviço, e a natureza vingaria seu cárcere. As rachaduras se alastraram, as vigas ruíram, e a torre entrou em colapso. O celeste saiu voando dali, esquivando-se das pedras cadentes, desviando-se das pilastras tombadas e escapando da força da água que inundava os escombros. Quando, enfim, cruzou o portal de saída, a torre já estava em destroços. O canal subterrâneo cuspiu seu leite, como um chafariz colossal, alagando ruas e becos, imergindo terraços e jardins. Ablon ascendeu ao topo do zigurate e em pleno voo retirou a espada do ombro do rei, que de tão consternado não se moveu. Continuou a fitar sua torre, autista, lacrimante, desconcertado pela destruição, inconsolável pelo fracasso. Sem pousar, o renegado recolheu sua arma. Agarrou Shamira com um braço e com o outro apanhou o cadáver da guerreira Ishtar. Subiram alto, muito alto, aproveitando o revolver do ciclone, e de lá assistiram à queda da torre maldita, quando desabou a última laje. A água invadiu as casas, as avenidas, as praças, arrebentou os muros e engoliu o palácio. Nada sobrou. A tempestade de areia chegou logo depois e varreu a capital, enterrando a cidade no coração do deserto. Babel estava morta. Séculos mais tarde, outras cidades da Babilônia surgiriam. *Seriam os gloriosos tempos de Hamurabi, de Nabucodonosor e de*

*muitos outros*. No entanto, a verdadeira Babel, a Babel de Nimrod e Cush, a Babel lendária, foi sepultada no último dia daquele verão do ano de 2334 a.C. (SPOHR, 2014, p. 119 – 120; grifos nossos)

Percebe-se que, enquanto na Bíblia a Torre de Babel tem pouquíssimas descrições, sendo que as únicas especificações que encontramos são tijolos queimados que serviram de pedra e o betume que serviu de argamassa, a Torre da narrativa de Spohr é não apenas absolutamente sofisticada como minuciosamente descrita. A quantidade de detalhes que Spohr acrescenta a ela distingue drasticamente da estrutura deste monumento no mito bíblico.

Spohr não poupa detalhes arquitetônicos para descrever a estrutura de sua torre, como vemos no referido trecho. O monumento no romance é descrito como uma construção colossal, onde há câmaras vazias, portas lacradas, um portão de cobre, um imenso vão circular, um enorme tubo de ferro onde se apoiavam vigas que seguravam as paredes. Tudo nela parece ser descomedido, de modo que seja até difícil para o leitor imaginar algo desta estrutura, pois não se parece com nada que tenhamos visto no mundo real. Vemos que, no romance, a Torre de Babel desmorona no momento em que Ablon destrói a principal viga que sustentava a torre, rompendo o duto de água e inundando toda a cidade.

Este foi o fim de Babel na narrativa de Spohr. Como já dissemos, não há nada sobre o fim da Torre nem sobre o fim da cidade de Babel na Bíblia. Spohr enriquece seu texto com uma enorme variação de detalhes ao longo de toda a narrativa, intercalando os mitos bíblicos com episódios criados a partir de sua própria imaginação, e assim tece a trajetória do protagonista até o fim dos tempos.

### **3.4 O mito da destruição de Sodoma e Gomorra**

O mito bíblico de Sodoma e Gomorra conta que estas cidades foram destruídas por fogo e enxofre caídos do céu, como castigo divino devido aos pecados e à perversão — especialmente, a perversão sexual — de seus habitantes.

Inicialmente, Deus escuta o clamor de Sodoma e Gomorra e percebe que estão totalmente corrompidas pelo pecado. Ele envia, então, segundo o livro de *Gênesis*, dois anjos disfarçados de homens para conferir se ainda havia algum justo. Mais uma vez, assim como fez antes do dilúvio, caso houvesse, este seria poupado. O referido mito é narrado da seguinte forma na Bíblia:

[a]o anoitecer, vieram os dois anjos a *Sodoma, a cuja entrada estava Ló sentado*; este, quando os viu, levantou-se e indo ao seu encontro, prostou-se rosto em terra. E disse-lhes: Eis, agora meus senhores, vinde para a casa do vosso servo, pernoitai nela e lavaí os pés; levantar-vos-ei de madrugada e seguireis o vosso caminho. Responderam eles: Não; passaremos a noite na praça. Instou-lhes muito, e foram e entraram em casa dele; deu-lhes um banquete, fez assar uns pães asmos e eles comeram. Mas, antes que se deitassem, os homens daquela cidade cercaram a casa, os homens de Sodoma, tanto os moços como os velhos, sim, todo o povo de todos os lados; e chamaram por Ló e lhes disseram: Onde estão os homens que, à noite, entraram na tua casa? Traze-os fora a nós para que abusemos deles. Saiu-lhes, então, Ló à portam fechou-a após si e lhes disse: *Rogo-vos, meus irmãos, que não façais mal; tenho duas filhas, virgens, eu vo-las tratei; tratai-as como vos parecer, porém nada façais a estes homens, porquanto se acham sob a proteção de meu teto*. Eles porém disseram: Retira-te daí. E acrescentaram: Só ele é estrangeiro, veio morar entre nós e pretende ser juiz em tudo? A ti, pois, faremos pior do que a eles. E arremessaram-se contra o homem, contra Ló, e se chegaram para arrombar a porta. Porém, os homens, estendendo a mão, fizeram entrar Ló e fecharam a porta; e feriram de cegueira aos que estavam fora, desde o menor até o maior, de modo que cansaram à procura da porta. Então, disseram a Ló: *Tens aqui alguém mais dos teus? Genro, e teus filhos, e tuas filhas, todos quantos tens na cidade, faze-os sair deste lugar; pois vamos destruir este lugar, porque o seu clamor se tem aumentado, chegando até à presença do Senhor; e o Senhor nos enviou a destruí-lo*. (Gn 19: 1-13; grifos nossos)

Ló prova ter um caráter excepcional ao dar abrigo e alimento aos dois anjos disfarçados de homens sem pedir nada em troca e sem ao menos conhecê-los. A personagem chega até mesmo a oferecer suas duas filhas virgens para serem abusadas no lugar de seus hóspedes, “porquanto se acham sob a proteção de [seu] teto”.

Além de pecadores, o narrador relata que os habitantes de Sodoma e Gomorra eram perversos, como mostra o último trecho. Isto justifica a vontade de Deus de exterminar as duas cidades, e assim ele o faz, poupando apenas a vida de Ló e de sua família. Após o episódio narrado, Ló foge com sua família para uma cidade próxima chamada Zoar.

Vejamos agora como este mito é recontado no romance de Spohr:

[s]eguiu-se à revolta um sentimento estranho, de desconfiança geral dos anjos em relação ao arcanjo Miguel. Por isso ele, que já havia decidido devastar Sodoma, bem como outras cidades da planície, decidiu, *para forjar a imagem de justo, repetir o que fizera no dilúvio e permitir que dois anjos fossem à terra verificar se na cidade condenada havia humanos bondosos*. Se houvesse, seriam poupados. [...] Foram enviados à Haled um ofaním e um querubim – um anjo da guarda e um anjo guerreiro. [...] Ora, *os sodomitas eram um povo justo, comum, como todos os outros, mas tinham governantes implacáveis*. Um reduzido número de homens governava a cidade, e seus pecados eram tremendos. A terra de Sodoma era extremamente rica, mas, em vez de seus líderes compartilharem os frutos, fomentavam a ganância. Os soberanos tinham incrível repúdio por estrangeiros, que julgavam querer tomar o seu ouro. Mesmo a cidade estando segura contra ataques, seus juízes votaram uma lei pela qual todo habitante que fosse flagrado alimentando um forasteiro seria jogado à fogueira. [...] *Aconteceu, então, que um tal de Lot, que descansava*

*nos portões de Sodoma, avistou os dois anjos em forma de homem e os confundiu com viajantes. Lot não era um rico privilegiado, mas um trabalhador honesto. Mesmo sabendo das leis, teve pena daqueles forasteiros e os chamou à sua casa, oferecendo-lhes pão e abrigo. À noite, os guardas dos juízes estavam à sua porta, armados com estacas de bronze. Queriam prender e matar os visitantes, mas o querubim os cegou. Os celestes deixaram o local, não sem antes avisar a Lot:*

— Deve pegar sua mulher e filhas e partir de Sodoma, pois somos anjos de Deus e lhe dizemos que, quando o dia raiar, a cidade será destruída. Corra para além das montanhas e não olhe para trás.

Antes do Sol nascer, portanto, o mortal deixou a planície e se escondeu nas colinas. E foi cumprida a vontade dos arcanjos. (SPOHR, 2014, p. 368 – 369; grifos nossos)

A partir da leitura dos dois trechos, algumas semelhanças são bastante notáveis. Primeiramente, há diálogos presentes nas duas narrativas. Em ambas, dois anjos se disfarçam de homens à procura de justos em meio aos habitantes das cidades, e, nas duas, encontram Ló — ou Lot — na entrada da cidade. A atitude de Ló é comum às duas narrativas: ele dá abrigo e alimento aos dois anjos disfarçados de homens, mesmo sem conhecê-los, provando, assim, ser puro e justo de coração. Uma outra semelhança está na atitude dos anjos em relação aos homens que vão atrás deles: tanto na Bíblia quanto no romance, os anjos os cegam. Por fim, em ambas as narrativas, Sodoma é completamente destruída, e apenas Ló e sua família são poupados.

Quanto às diferenças, vemos que aqui, novamente, Spohr utiliza uma grande variedade de detalhes e de adjetivos que não estão presentes no texto bíblico. A caracterização dos sodomitas também diverge dos sodomitas bíblicos: enquanto os sodomitas do hipotexto são cruéis e perversos, no romance, são um povo “justo, comum, como todos os outros” e apenas seus governantes são gananciosos e implacáveis. Uma outra diferença importante está no fato de Spohr ter especificado a razão de tais homens serem maus: a ganância, o egoísmo e a fome de poder. Na Bíblia, por outro lado, não sabemos o motivo de os sodomitas serem tão cruéis, apenas sabemos que eles o são.

Ademais, na Bíblia, todos os homens da cidade vão até a casa de Ló, e vão atrás de seus hóspedes com o objetivo de abusar deles. No romance, no entanto, apenas os guardas vão, e não atrás dos hóspedes, mas de Ló, porque Ló havia violado a lei que condenava à fogueira qualquer habitante que fosse flagrado alimentando um forasteiro — lei esta que, diga-se de passagem, não existe na narrativa bíblica.

Outra diferença evidente é a personagem a quem a responsabilidade da destruição é atribuída. Enquanto no romance, novamente Miguel é o mentor e idealizador do genocídio, no hipotexto, quem decide exterminar as duas cidades é o próprio Deus. O

motivo da destruição da cidade também é distinto nas duas narrativas. Na Bíblia, Deus decide exterminar a cidade pelo fato de todos os seus habitantes terem sido corrompidos pelo pecado. Contrariamente, no romance, o arcanjo Miguel decide destruir Sodoma por odiar os homens de maneira geral, e apenas envia os dois anjos às cidades para forjar a imagem de justo.

Escolhemos este trecho do livro de Spohr pois é o único que tem alguma semelhança com a Bíblia, no que tange a este mito especificamente. Contudo, o que acontece em relação à destruição de Sodoma e Gomorra, no romance de Spohr, é uma verdadeira carnificina<sup>45</sup>, liderada pelo terrível Apollyon. Todas as etapas da destruição da cidade, e conseqüentemente de seus habitantes, são amplamente narradas com grande precisão de detalhes, como vemos, por exemplo, no seguinte trecho:

[o]s querubins, divididos em grupos, de espada em punho, tomavam as vias, as casas, as praças. Por onde passavam *deixavam um rastro de sangue*. Os que tentavam fugir eram pegos por trás, cortados ao meio ou decapitados. As lâminas místicas venciam a carne com facilidade incrível, *como as facas comuns dividem a manteiga*. Apollyon liberou os soldados para violar as virgens humanas, se assim o desejassem, e atirou as crianças no poço central, um buraco profundo de onde os sodomitas tiravam água. Um pequeno agarrou-se à mureta e pulou para fora, mas com uma pancada o general o fez em pedaços. (2014, p. 370; grifos nossos)

A riqueza de detalhes que Spohr acrescenta a este mito distingue absolutamente do mito presente no hipotexto, onde tudo o que sabemos é que a cidade foi devastada com enxofre e fogo. Os anjos de Spohr tem prazer em matar, torturar, violentar e mutilar os humanos, independentemente de gênero ou idade.

Spohr amplia um mito que, na Bíblia, é contado em poucos versículos, para uma narrativa que ocupa cinco páginas, acrescentando inúmeros detalhes e advérbios — tanto de grandeza quanto de intensidade — para se referir ao cenário no qual se passa as ações, às ações em si, e a seus personagens, transformando o cenário bíblico no palco de uma batalha homérica. É deste modo que Spohr altera os mitos bíblicos em uma aventura grandiosa, e acreditamos que esta seja uma das razões que justifiquem o imenso número de leitores alcançados por Spohr.

---

<sup>45</sup> Optamos por anexar esta parte do livro de Spohr a esta Dissertação (p.114) para ilustrar a imensa vastidão de detalhes que Spohr acrescenta a este mito, em seu romance.

### 3.5 O mito da Criança Sagrada

O mito da Criança Sagrada é comum a diversas religiões. No Judaísmo, por exemplo, este mito é representado por Moisés — cujo nome significa “tirado das águas” — uma criança encontrada dentro de um cesto no rio Nilo, que cresceu e se tornou um líder religioso, legislador e profeta, a quem a autoria da Torá é tradicionalmente atribuída. Para os cristãos, a Criança Sagrada é Jesus Cristo, nascido em uma manjedoura em Belém. Sua vida, morte e ressurreição são o principal foco do Novo Testamento, relatadas pelos quatro evangelistas — Mateus, Marcos, Lucas e João. Tais autores narram que Jesus foi concebido pelo Espírito Santo, nasceu da Virgem Maria, realizou diversos milagres, fundou a Igreja, morreu crucificado como forma de expiação, ressuscitou dos mortos três dias após sua morte e ascendeu ao Céu.

Um ícone importante da tradição cristã é a Estrela de Belém, o astro responsável por guiar os reis magos ao local onde estava o Cristo recém-nascido. Tal narrativa se encontra no evangelho de Mateus, como vemos no seguinte trecho:

[t]endo Jesus nascido em Belém da Judéia, em dias do rei Herodes, eis que vieram uns magos do Oriente a Jerusalém. E perguntavam: Onde está o recém-nascido Rei dos judeus? *Porque vimos a sua estrela no Oriente e viemos para adorá-lo.* Tendo ouvido isso, alarmou-se o rei Herodes, e, com ele, toda a Jerusalém; então, convocando todos os principais sacerdotes e escribas do povo, indagava deles onde o Cristo deveria nascer. Em Belém da Judéia, responderam eles, porque assim está escrito por intermédio do profeta: ‘E tu, Belém, terra de Judá, não és de modo algum a menor, entre as principais de Judá, porque de ti sairá o Guia que há de apascentar meu povo, Israel’. Com isto, Herodes, tendo chamado secretamente os magos, inquiriu deles com precisão quanto ao tempo em que a estrela aparecera. E, enviando-os a Belém, disse-lhes: Ide, informar-vos cuidadosamente a respeito do menino; e, quando o tiverdes encontrado, avisai-me, para eu também ir adorá-lo. Depois de ouvirem o rei, partiram; e eis que a estrela que viram no Oriente os precedia, até que, chegando, parou sobre onde estava o menino. E,  *vendo eles a estrela,* alegraram-se com grande e intenso júbilo. Entrando na casa, viram o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se, o adoraram; e, abrindo os seus tesouros, entregaram-lhe suas ofertas: ouro, incenso e mirra. Sendo por divina advertência prevenidos em sonho para não voltarem à presença de Herodes, regressaram por outro caminho a sua terra. (Mt 2:1-12; grifos nossos)

Com relação a esta passagem, vejamos de que modo Spohr modifica e justifica a existência deste astro. A primeira diferença que notamos é justamente quem vê a estrela: enquanto, na Bíblia, o referido astro é visto pelos reis magos, no romance, é visto e relatado pelo protagonista Ablon:

[f]oi então que, na escuridão noturna, em meio aos pontinhos de luz, uma estrela começou a *brilhar com majestosa intensidade.* Da altitude extrema, o astro começou a descer, e *o céu inundou-se com fulgor dourado.* Não era uma estrela que caía, não era um meteoro errante nem mesmo um tanto de poeira cósmica. *O esplendor que eu contemplava era um anjo,* uma entidade que

descia à terra. E por seu lume ficara evidente que era um ofanim. (SPOHR, 2014, p. 208)

Spohr não menciona a existência de reis magos na sua narrativa. A exclusão de algum aspecto do hipotexto é chamado por Genette de *excisão* (1982, p. 264). Nota-se, portanto, outra mudança bastante significativa justamente com relação ao narrador: na Bíblia, este é extradiegético enquanto o narrador do romance, especificamente nesta passagem – pois, como já dissemos, há uma transvocalização ao longo do romance — é autodiegético, ou seja, é uma personagem e narra as ações e acontecimentos a respeito de sua própria vida.

Outro contraste claro que podemos notar aqui se dá ao fato de que, enquanto na Bíblia a estrela é simplesmente mencionada, Spohr transforma sua aparição em um acontecimento esplendoroso, acrescentando descrições grandiosas, como ocorre por exemplo ao narrar que a estrela “começou a brilhar com majestosa intensidade” e que “o céu inundou-se com fulgor dourado”.

Ablon narra que a referida entidade era o ofanim Nathanael<sup>46</sup>, o Mais Puro, que havia ido ao seu encontro para lhe informar a respeito da Criança Sagrada, como mostra o seguinte diálogo:

— A Oeste, na Terra de Canaã, o arcanjo Gabriel profetizou a vinda de uma criança sagrada.  
— Uma criança sagrada? – eu ainda não percebera a gravidade do fato. – O que ela é? Algum tipo de santo?  
— É muito mais do que isso, general. Essa criança poderá mudar o destino da humanidade. É nesta alma que estamos depositando nossa esperança. Sem ela, a civilização humana dentro em pouco cairá em desgraça. [...]  
— Não compreendo, Nathanael. Como posso ajudá-lo?  
— O arcanjo Miguel anseia pela corrupção da humanidade. Ele deseja ver o ódio crescer no coração dos homens, para que possa justificar os próprios massacres. Por isso sabemos que tentará matar a criança. Alguns anjos, como eu, se uniram para proteger a vida do Salvador e dar-lhe a chance para espalhar sua mensagem. [...] Enquanto o Salvador viver, os interesses celestiais estão todos voltados para ele. Os agentes de Miguel tentarão exterminá-lo, e faremos tudo para defendê-lo. Isso não quer dizer que as patrulhas serão suspensas, mas a presença do Iluminado na Terra Santa provocará alvoroço. Você poderá se aproveitar dessa distração para alcançar os portões de Jerusalém. Ainda não sabemos ao certo onde o menino nascerá, mas estamos concentrando nossas forças na Cidade Sacra. Viaje como homem comum e caminhe nas sombras sempre que possível. Voarei bem alto, acima das estrelas, em direção à Palestina. Siga minha luz e encontrará o caminho. (2014, p. 210-211)

---

<sup>46</sup> É importante apontar que Natanael também é uma figura bíblica, mencionada no evangelho de João. Segundo o autor, Natanael foi um dos discípulos que seguiram Jesus desde o início de seu ministério público. (Jo 1:43)

Na narrativa bíblica, o rei Herodes, não sabendo exatamente onde encontrar o novo Rei dos judeus, ou quem seria ele, ordenou que todas as crianças do sexo masculino fossem mortas (Mt 3). No romance de Spohr, quem ansiava pelo aniquilamento da criança era o Arcanjo Miguel, por desejar a corrupção do homem, e, deste modo, ter um motivo para exterminar a raça humana.

Embora os evangelistas narrem cronologicamente a vida de Jesus, vamos inverter a ordem bíblica e iniciarmos a nossa análise pela morte da criança sagrada<sup>47</sup>. Escolhemos fazer esta inversão para seguir a cronologia adotada por Spohr, que reserva a concepção da criança para o final da história, quando revela sua origem.

Como vimos na última citação, o protagonista Ablon foi incumbido de proteger a criança sagrada. Apesar disso, Ablon não pôde cumprir esta incumbência porque trinta e três anos se passam até que Ablon chegue ao seu destino, devido a algumas adversidades no caminho de sua jornada de Roma a Jerusalém, das quais não nos ocuparemos aqui. Em decorrência de tais adversidades, Ablon só chega a Jerusalém no momento em que Jesus está sendo crucificado. Aliás, achamos importante lembrar que nem Ablon nem tais adversidades constam na Bíblia, pois são episódios vividos exclusivamente por uma personagem criada por Spohr. Ao chegar ao Monte das Oliveiras, em Jerusalém, Ablon é impossibilitado de impedir a morte do Salvador pelo Arcanjo Gabriel.

— Então, o Salvador está morto? — sibilei, perdido em devaneios.

— Não, ainda não. Ele foi condenado. Não por mim, nem por Miguel, nem por qualquer um dos celestiais, mas por sua própria gente. O Salvador foi condenado pelos homens, e contra isso nada podemos fazer. (2014, p. 334)

Da mesma maneira, na Bíblia, como narram os evangelhos, Jesus foi condenado por seu povo, como narram os evangelhos. Tanto na Bíblia quanto no romance, o Salvador escolhe seu próprio martírio, e é morto por seu próprio povo. Embora, na Bíblia, e, especialmente no Novo Testamento, Jesus e seus ensinamentos sejam a figura central das escrituras, no romance de Spohr, poucas passagens são dedicadas a ele. Ele nem mesmo chega a aparecer de fato, não é descrito e nem diz palavra alguma, é apenas mencionado: nós apenas sabemos da existência dele através dos relatos de Ablon.

---

<sup>47</sup> Na narrativa de Spohr, os nomes “Jesus” ou “Cristo” não são citados, e o autor se refere a ele apenas como a Criança Sagrada – mesmo em sua maturidade –, e se refere a ele também como Salvador e Iluminado.

Voltando agora para o nascimento de Jesus, a Bíblia conta que Maria foi visitada pelo anjo Gabriel, que veio lhe anunciar que ela havia sido escolhida para ser mãe do filho de Deus, como vemos no seguinte trecho:

[n]o sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado, da parte de Deus, para uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; a virgem chamava-se Maria. E, entrando o anjo, aonde ela estava, disse: Alegra-te muito favorecida! O Senhor é contigo! Ela porém, ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs-se a pensar no que significaria esta saudação. Mas o anjo lhe disse: Maria, não temas; porque achaste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, a quem chamarás pelo nome de Jesus. Este será grande e será chamado Filho do Altíssimo; Deus, o Senhor, lhe dará o trono de Davi, seu pai. (Lc 1:26-32)

Em *A Batalha do Apocalipse*, no início do desfecho da narrativa, o leitor é surpreendido com a informação que o verdadeiro pai da Criança Sagrada é o Arcanjo Gabriel, e que este havia pedido, através de Nathanael, para Ablon protegê-la. O nascimento do menino fez com que Gabriel se redimisse, e se voltasse contra o arcanjo Miguel, tornando-se protetor da raça humana, como mostra o seguinte diálogo entre Ablon e Gabriel:

— Igualmente surpreso, descobri que não era imune ao ardor da matéria. Miguel sempre teve aversão à raça mortal, e, como mensageiro, era minha função executar, na Haled, suas tarefas macabras. Mas, ao formar um avatar, estava sujeito aos atributos da carne.

— A paixão. Também foi tocado por ela?

— Assim como você, certa vez conheci uma mulher, uma moça comum, humana, simples e pura como as gotas do orvalho. Até então, pensava ter visto de tudo e experimentado o êxtase que deriva da grandeza do cosmo. Vi a criação do universo, o princípio da luz e a feitura do mundo. Lancei poeira estelar à negritude do abismo e presenciei a confecção do tecido. Antes do primeiro fulgor, lutei contra os deuses das trevas e derrotei divindades tão antigas quanto meu Pai Reluzente. Mas, em sua sinceridade humana, a mulher me mostrou o significado das coisas pequenas, que eu não enxergava lá no alto do céu. Pôs-me em contato com a terra, levou-me para tomar banho de rio, mostrou-me o prazer de deitar sob as estrelas e de procurar o nascimento de vésper no leste. Em sua singela percepção, ela me aclarou a felicidade da vida. [...]

— Você concebeu o Iluminado! – desvendou o querubim. É o verdadeiro pai da Criança Sagrada. [...]

— Por meio da mulher e do Menino, conheci o amor. Compreendi, finalmente, o que meu Pai sentia por mim, e toda a obscuridade se dissipou. Foi esse amor que me afastou da maldade e me fez reconhecer a humanidade como legado do Criador. (SPOHR, 2014, p. 470)

Esta talvez seja uma das transformações mais inesperadas — e, até mesmo, mais irreverentes — feitas por Spohr, e é um exemplo exato do que Affonso Romano Sant’Anna chama de “dessacralização”. A Criança Sagrada, no romance, não é filho de Deus, e sim filho do arcanjo Gabriel, e isso alteraria profundamente todo o sentido do

cristianismo em si. É também um excelente exemplo da liberdade criativa possibilitada pelo gênero romanesco da qual fala Marthe Robert.

### 3.6 O mito do Fim dos Tempos

O termo *Apokalypsis*, do grego, significa “revelação” ou “desvelamento”. Sendo assim, o livro é uma revelação que diz respeito ao objetivo final da história do universo. Usando imagens visuais, além de promessas e advertências verbais, entrelaça temas de toda a Escritura. Um dos aspectos mais proeminentes do livro é a apresentação das farsas satânicas que se opõem a Deus numa guerra espiritual de proporções cósmicas.

Como já vimos, os intérpretes discordam com relação ao período de tempo e à maneira em que as visões presentes no livro são cumpridas. Os “preteristas” pensam que o cumprimento ocorreu na queda de Jerusalém, na queda do Império Romano, ou em ambos. Os “futuristas” acham que tal cumprimento ocorrerá num período final, pouco antes da segunda vinda de Cristo. Os “idealistas” pensam que as cenas do Apocalipse não descrevem eventos específicos, mas princípios de guerra espiritual.

A principal parte da narrativa se desenvolve em um “futuro próximo”, nas iminências da guerra final, isto é, da guerra que destruirá o mundo e concretizará o fim dos tempos. No trecho que veremos a seguir, o narrador contextualiza o leitor dando um panorama geral da situação política do mundo no momento que antecede o Apocalipse:

[o] guerreiro [Ablon] estivera, por semanas, analisando os periódicos e buscando ligações entre os fatos recentes e as velhas profecias. Infelizmente, reconhecera os paralelos e notara os sinais. *Os sinais do Apocalipse*. Para um pária como Ablon, era difícil saber o que acontecia no céu ou no inferno. Mas, com o tempo, ele foi entendendo que os eventos espirituais encontram reflexo no plano físico. Foi assim que, pela primeira vez, percebeu os sinais, os indícios que confirmavam os últimos dias da terra. Começou com aquilo que os profetas chamaram de "cavaleiros do Apocalipse". Não houve cavaleiro de fato nem entidades montadas que personificassem a previsão. Mas o renegado podia percebê-los nas guerras no Oriente Médio, nas crianças famintas da África, nas epidemias, nos falsos videntes e em todo lugar onde a morte arrastava seu manto. Depois, a situação mundial se degradou, e isso nada teve a ver com as forças infernais ou celestes. No início do século XXI, a crise econômica mundial voltou a fomentar o expansionismo das grandes potências, a exemplo do que acontecera em fins do século XIX. Os Estados Unidos da América, abalados por problemas políticos e financeiros, buscavam expandir seus territórios de influência, invadindo e ocupando dezenas de países menores. Após a invasão do Afeganistão, os americanos avançaram para o Iraque e depois continuaram a operação, ocupando a Síria, O Irã e a Líbia, sempre sob o pretexto de autodefesa. Acusavam levemente seus inimigos de deter arsenais de armas químicas, biológicas e nucleares, argumentos que quase sempre eram refutados pelos inspetores das Nações Unidas. Fixando o domínio sobre esses países, os estadunidenses fecharam o cerco ao Oriente Médio, estabelecendo bases sólidas para suas operações na Ásia. Para assegurar o contingente de tropas nas regiões ocupadas, os EUA selaram um

pacto de cooperação com os principais países da Europa, encabeçados pela Grã-Bretanha, Itália e Alemanha. Assim criou-se a chamada Liga de Berlim, em alusão ao nome da capital que abrigou os chefes de Estado durante a conferência que formalizou o acordo. Surgia, porém, a necessidade de implantar um posto de operações no Oriente, e o marco escolhido foi Taiwan, cujo governo aceitou de bom grado o capital investido pelos patronos ocidentais. Mas a aliança com a ilha não passou despercebida aos olhos da China e da Coreia do Norte, nações que, assim como os Estados Unidos, desejavam expandir suas áreas de influência e dominar mercados. Os dois países exigiram a evacuação das empresas ocidentais de Taiwan, e a recusa levou ao primeiro grande conflito do século XXI, a Guerra dos Trezentos Dias, que vitimou em apenas um ano cerca de três milhões de pessoas, entre militares e civis, e terminou com a vitória do Oriente. A Liga de Berlim foi obrigada a deixar a ilha, e desde então os dois blocos trocam hostilidades, como uma panela de pressão prestes a explodir. A China e a Coreia do Norte entenderam que eram os principais alvos da Liga e decidiram pela expansão. Em uma campanha sem precedentes na história da humanidade, os dois exércitos invadiram o Japão sem disparar um só tiro e ocuparam todo o arquipélago, na chamada Ofensiva dos Dois Exércitos. Fecharam acordos de cooperação com a Índia, Mongólia, Tailândia, Malásia, Indonésia e Filipinas, mas o golpe final ainda estava por vir. Descontentes com a miséria crescente após o fim do comunismo, os russos abraçaram com todas as forças a causa chinesa, e o país se uniu ao bloco do leste, formando a Aliança Oriental, que recebeu, em poucos meses, adesões de algumas ex-repúblicas soviéticas. Preocupados com a perda de soberania, os americanos conseguiram, depois de inúmeras conversações, o apoio do Canadá e da preciosa Oceania, e continuaram sua política expansionista, invadindo Cuba e Panamá. Um novo confronto entre os dois blocos estourou na Turquia, único país muçulmano aliado à Otan, a já desfeita Organização do Tratado do Atlântico Norte. O governo turco se dividiu, dando origem a dois partidos que pegaram em armas e transformaram Ancara em um mar de sangue, afundando a nação em uma guerra civil. Cada uma das potências enviou armas e tropas. Para a Liga de Berlim, era imperativo deter o controle da Turquia, para que pudesse fazer uma ponte com os países ocupados do Oriente Médio. A Aliança Oriental, por sua vez, sabia que, se os inimigos tomassem a capital, se abriria uma frente de invasão pelo sul. Estava, então, armado o palco para um conflito mundial. De um lado, a Liga de Berlim, formada pelos Estados Unidos e a Europa; de outro, a Aliança Oriental, liderada pela China, Coreia do Norte e Rússia. E no meio desses dois blocos conservavam-se neutros os países pobres da África e da América Latina, agora mais preocupados em defender as próprias fronteiras. Foi nesse contexto calamitoso que os sinais se tornaram mais claros. Ablon sabia que um embate dessas proporções culminaria em um confronto atômico, e não via salvação para a humanidade caso isso acontecesse. (SPOHR, 2014, p. 41 – 42)

Vemos que o autor parte dos problemas presentes no panorama político atual real do mundo em que vivemos. Algumas das situações reais citadas no romance são: as guerras no Oriente Médio; as crianças famintas da África; as epidemias; e a ocupação dos Estados Unidos nos países menores, principalmente no Oriente Médio com a alegação de que eles estariam fabricando armas químicas, biológicas e bombas nucleares, sob o pretexto de autodefesa. A partir deste ponto, Spohr, ao ultrapassar o tempo no qual nós, os leitores, estamos situados, amplia este cenário e cria um futuro que seria resultado da situação política atual. A aliança com a Grã-Bretanha, Itália e Alemanha, chamada Liga de Berlim, e a ocupação da ilha de Taiwan, fizeram com que países do oriente que também

estavam em processo de expansão respondessem criando a Liga Oriental, formada pela China e pela Coreia do Norte.

No entanto, não eram apenas os homens que entrariam em guerra, mas também os seres celestiais, pois, de acordo com o trecho citado, “os eventos espirituais encontram reflexos no plano físico”. O mundo espiritual e os seres celestiais também estão, nesse momento da narrativa, nas eminências da Batalha Final.

No livro de *Apocalipse*, o profeta João narra que o Cordeiro<sup>48</sup> abrirá sete selos, e, a partir da abertura destes selos, sete anjos tocarão sete trombetas. Cada selo representa uma parte dos eventos do fim do mundo. As interpretações do que cada selo e cada trombeta representam são inúmeras, e, como já foi dito, não temos a intenção de analisar os textos bíblicos propriamente ditos nesta dissertação. Para nós, é necessário apenas que saibamos que, tanto os termos “sete selos” e “sete trombetas”, quanto seu significado, ou seja, a destruição gradual do mundo, foram empregados e expandidos por Spohr.

No caso dos sete selos, sua existência é apenas mencionada no romance como precursores das sete trombetas, assim como no livro de *Apocalipse*:

[q]uando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve silêncio no céu cerca de meia hora. Então, vi os sete anjos que se acham em pé diante de Deus, e lhes foram dadas sete trombetas. [...] E houve trovões, vozes, relâmpagos e terremoto. Então, os sete anjos que tinham as sete trombetas prepararam-se para tocar. (Ap 8:3-6)

Na narrativa bíblica, como veremos adiante, ao soar de cada trombeta, uma parte do mundo é destruída. De acordo com o livro de *Apocalipse*, na visão de João: “O primeiro anjo tocou a trombeta, e houve saraiva e fogo de mistura com sangue, e foram atirados à terra. Foi, então, queimada a terça parte da terra, e das árvores, e também toda erva verde” (Ap 8:7).

Spohr associa o soar de cada trombeta a um acontecimento trágico causado pela guerra. A Primeira Trombeta é tocada no momento em que a primeira bomba nuclear atinge a China e devasta toda a área metropolitana de Pequim:

– Aconteceu há meia hora – informou a jornalista. – O míssil que atingiu Pequim levava uma ogiva de cem megatons e devastou toda a área metropolitana. O impacto estendeu-se a outras cidades, agitando o golfo de Bo. Pelo menos outras trinta localidades foram afetadas, e a radiação já chegou à Mongólia – a apresentadora tremia, visivelmente abalada. – Os prejuízos são incalculáveis. A tela mostrou imagens de Washington, e a voz seguiu em off: – Os chefes de Estado americanos e europeus ainda não se manifestaram a

---

<sup>48</sup> O Cordeiro, na Bíblia, é referente a Jesus Cristo, que se sacrificou para salvar a humanidade.

respeito, mas a Aliança Oriental afirmou ter provas de que o ataque partiu de uma das bases da Liga de Berlim no oceano Pacífico, e prometeu uma resposta violenta. O ministro das Relações Exteriores... – Ablon tirou o fio da tomada. A Primeira Trombeta! – deduziu o general. [...] Os Sete Selos já haviam sido abertos. Os sinais se esgotavam a cada instante e levavam consigo a vitalidade do sétimo dia. Como Lúcifer sugerira anteriormente, as Sete Trombetas, assim como os Selos do Apocalipse, nada mais eram do que sinais, indícios que indicavam o fim dos tempos e a proximidade do Armagedon. A Estrela da Manhã havia comentado sobre essas armas nucleares, mas o Anjo Renegado não esperava que fossem usadas tão de repente, nem que a guerra mundial dos humanos estourasse em tão poucos dias. Ele detestava admitir, mas o Arcanjo Sombrio era um visionário. Sua percepção das coisas, mundanas e espirituais, era realmente incrível. Parte do mistério se esclarecera. O barulho que o guerreiro ouvira minutos atrás, ao tentar atacar o Anjo Negro, fora de fato o ruído da Primeira Trombeta, uma designação antiga utilizada por um profeta igualmente antigo para classificar o evento. "O primeiro anjo tocou a trombeta. Granizo e fogo, em mistura de sangue, caíram sobre a terra", diz a Bíblia em Apocalipse 8,7. Não fora um sopro apenas, mas o reflexo de um rasgo permanente no tecido da realidade, produzido quando centenas de milhares de almas, vitimadas pela explosão, atravessaram a membrana ao mesmo tempo. O abalo foi tamanho que sacudiu toda a extensão da fronteira espiritual e quase a destruiu. (2014, p. 181)

Novamente, Spohr se apropria de um texto metafórico bíblico e o amplia substancialmente. Neste caso, o próprio narrador faz referência direta não só à Bíblia, mas ao versículo específico que relata, ainda que metaforicamente, aquele determinado momento.

Como está escrito no “Manuscrito Sagrado dos Malakins”, que, como já foi dito, encontra-se anexado a esta dissertação, “o tecido da realidade cairá. Antigos inimigos se enfrentarão, e não haverá fronteiras entre as dimensões paralelas”. No romance, como já dissemos, o tecido da realidade corresponde à camada que divide o plano etéreo do plano espiritual. Com a explosão da bomba nuclear e as centenas de milhares de almas atravessando o tecido da realidade ao mesmo tempo no mesmo lugar, o tecido é permanentemente danificado, e este é o início de sua ruptura absoluta. Esta ruptura é sentida pelos seres celestiais como um barulho ensurdecido em qualquer parte do universo.

A Segunda Trombeta, na Bíblia, é descrita da seguinte forma: “O segundo anjo tocou a trombeta, e uma como que grande montanha ardendo em chamas foi atirada ao mar, cuja terça parte se tornou em sangue, e morreu a terça parte da criação que tinha vida, existente no mar, e foi destruída a terça parte das embarcações” (Ap 8:8). No romance, o cenário que antecede o soar da Segunda Trombeta, é descrito da seguinte forma:

[m]esmo atrasados para seus compromissos, muitos [homens] não conseguiam prosseguir sem antes dar uma olhadela na primeira página dos jornais

pendurados. As manchetes de todos eles, sem exceção, falavam sobre o ataque nuclear a Pequim na noite anterior. A guerra mundial ainda não fora oficialmente declarada, mas todos acreditavam que seria em breve, com uma sangrenta resposta oriental à ofensiva que, supostamente, partira de um dos postos militares da Liga de Berlim no oceano Pacífico. Os periódicos sensacionalistas alertavam para proximidade do “fim do mundo”, enquanto os mais moderados indicavam que certos países, os chamados países neutros, como o Brasil, estavam fora do eixo de combate. As páginas principais também mostravam entrevistas com cientistas, que afirmavam que a capacidade de destruição destas novas armas era muitíssimo superior àquelas que devastaram Hiroshima e Nagasaki, na Segunda Guerra Mundial. Um só míssil seria capaz, segundo ele, de aniquilar um país inteiro. (2014, p. 194)

A Segunda Trombeta, assim como a primeira, é sentida pelas personagens celestiais devido ao estrondoso barulho da ruptura do tecido da realidade:

[o]s três anjos já se preparavam para levantar, quando uma dor terrível os acometeu. Não sabiam de onde vinha, e diante dela ficaram inúteis. Chegou sob a forma de um barulho estrondoso, um eco estridente que os perfurava e os paralisava. O flagelo auditivo os queimou por dentro, e Aziel, tomado pelo sofrimento, tropeçou e caiu. A cabeça de Sieme, que era a mais sensível dos três, ameaçou explodir. A serafim apagou por um segundo, mas logo retornou à consciência, quando o assobio místico se calou, Aziel, ainda desorientado, pôs-se de pé. As pessoas no bar, curiosas, olhavam para ele, imaginando por que um homem jovem e saudável desmaiara tão de repente. A garçonete, solícita, veio ajudá-lo, e a Chama Sagrada constatou que ele, Ablon e Sieme haviam sido os únicos afetados pela sensação.

— O senhor está bem? — perguntou a garçonete, amparando Aziel. — Ah, sim... obrigado, foi só uma leve tontura — disfarçou o ishim, ainda desorientado. — Vou buscar um copo d'água — ofereceu a moça, correndo ao bar. — A Segunda Trombeta — os anjos ouviram Ablon dizer, enquanto se recuperavam. O renegado já tinha ouvido o silvo da primeira, por isso não ficara tão impressionado.

— No Primeiro Céu, onde estávamos, o sopro não foi tão agudo — resmungou Sieme. — O que acabamos de sentir foi um rasgo permanente no tecido — explicou o general, pondo algumas moedas na mesa. — A Haled está toda permeada por ele, e é natural que o ruído seja mais forte no mundo físico. O que vocês ouviram no Primeiro Céu foi apenas um eco do que aconteceu aqui — concluiu, dirigindo-se à saída. Aziel e Sieme o seguiram.

— A guerra dos humanos acaba de ser declarada. O mundo está sendo atacado. (2014, p. 203)

– O barulho da Segunda Trombeta que ouvimos mais cedo foi mesmo provocado por um novo bombardeio – revelou Ablon, ao escutar a transmissão de uma pequena TV instalada na barraca de um vendedor ambulante. – A guerra foi oficialmente declarada.

– O que aconteceu? – quis saber Aziel.

– A reportagem diz que a Aliança Oriental respondeu à ofensiva nuclear a Pequim lançando uma bomba sobre Nova York – a Chama Sagrada conhecia a cidade, mas Sieme nunca ouvira falar dela. – O segundo anjo tocou a trombeta, e uma grande montanha abrasada foi lançada ao mar – murmurou o general, recordando-se das palavras de João no livro bíblico.

– Não entendi a ligação – confessou a Mestre da Mente.

– Nova York é uma ilha – esclareceu Aziel.

A mulher-anjo entendeu o comentário, mas não tinha certeza se preferia ter entendido ou não. (2014, p. 346)

Spohr desenvolve a metáfora bíblica da montanha de fogo lançada ao mar, no momento em que o segundo anjo toca a Segunda Trombeta, e faz com que a imersão desta montanha, no romance, seja referente à completa devastação da cidade de Nova York, que é uma ilha, em virtude da bomba lançada pela Aliança Oriental. Novamente, aqui, o protagonista se lembra dos dizeres bíblicos referentes àquele exato momento, profetizado por João. O narrador mostra o fim do mundo pela perspectiva de personagens através de um diálogo, enquanto, na narrativa bíblica, pelo fato de ser João narrando suas próprias visões, temos um narrador autodiegético.

A Terceira Trombeta, no livro de *Apocalipse*, é referente à contaminação das águas e a morte dos homens através dela:

[o] terceiro anjo tocou a sua trombeta, e caiu do céu uma grande estrela, ardendo como uma tocha, e caiu sobre a terça parte dos rios, e sobre as fontes das águas. O nome da estrela era Absinto; e a terça parte das águas tornou-se em absinto, e muitos homens morreram das águas, porque se tornaram amargas. (Ap 8:10-11)

No romance, o narrador, antes do soar da Terceira Trombeta, menciona a poluição das águas e da atmosfera, que resultam na chuva ácida, como vemos no trecho a seguir:

Ablon e Aziel estavam no compartimento de passageiros, uma área pequena para um Boeing 737 regular, justamente por causa do tanque triplo com o qual era equipado. Havia pouco mais de trinta poltronas e mais um espaço livre destinado à carga.

— Isto não é água pura — percebeu Aziel, tocando a roupa branca, ainda encharcada pelas gotas de chuva.

— Está misturada a vários compostos químicos — esclareceu Ablon.

A Chama Sagrada espantou-se.

— Mas a água da chuva deveria ser a substância mais intocada de todas.

— A atmosfera está tomada pela poluição. Quando as indústrias queimam combustíveis fósseis para produzir eletricidade, os dejetos são lançados ao ar e se fundem às moléculas de água. Depois, voltam à superfície da terra por meio de precipitações, que podem ser carregadas a grandes distâncias. Os cientistas humanos chamam esse fenômeno de "chuva ácida". Aziel manipulava a província do fogo, mas nem por isso tinha menos apreço pela água, a terra e o ar.

— Então, não há regresso para a guerra dos homens, general, e para a destruição do planeta?

— No ponto a que chegamos, não vejo mais volta — pausou e encarou, através da janela, o horizonte azul acima das nuvens. — Recordo-me do dia em que vi a primeira explosão nuclear. Aquele brilho sinistro copiando os raios do sol, o calor radioativo, e depois a fumaça negra encobrindo a abóbada celeste.

— Isso me lembra a destruição de Sodoma.

— Até agora só ouvimos o soar de duas trombetas. Mas seu poder aumentará. Cada vez os terrenos usarão armas mais potentes. Sabe-se da existência de uma bomba tão forte que sua explosão queimará a atmosfera, lançando o planeta na escuridão nuclear. Suspeito que essa seja a arma final dos humanos. O ishim ouvia atentamente e buscava compreender a realidade das coisas. Não estivera tanto tempo afastado da Haled quanto Sieme, mas seus conhecimentos tecnológicos eram deficientes. Por isso lançou a pergunta:

— Você acha que a desintegração do tecido da realidade tem alguma coisa a ver com a ação dessas armas humanas?

— Não diretamente. O tecido da realidade é feito da coletividade da consciência terrena. Representa a capacidade dos homens de acreditar no que é real e negar o impossível. É a grande defesa que, mesmo inconscientemente, eles levantaram para se proteger das criaturas místicas, que os superam em longevidade e poder. Mas o fim do mundo representará também o fim de todas as instituições, da civilização como a conhecemos. Todos os valores humanos serão trucidados, e o impossível passará a existir. Não haverá mais uma barreira entre o real e o questionável. Os governos e as organizações religiosas cairão por terra. Tudo em que o homem sempre acreditou será desmentido. Você viu o caos no aeroporto. Aqueles refugiados deixaram tudo para trás e não têm mais nada a perder. Muitos morrerão, e os que viverem aceitarão uma nova percepção do universo. (SPOHR, 2014, p. 363 – 364)

É oportuno observar a associação que Spohr faz da queda do tecido da realidade com o fim do mundo. Como vimos na última citação, o tecido da realidade é formado pela coletividade da consciência terrena. Por não terem condições de lidar com o sobrenatural, os homens criaram uma resistência que se concretizou com a criação desse tecido. Quanto mais os homens duvidam do que é sobrenatural, mais diminui sua fé, e, conseqüentemente, mais o tecido engrossa. A queda do tecido, portanto, significa, a compreensão dos humanos sobre a existência do mundo espiritual e do “impossível”.

O narrador aborda a questão ambiental da poluição da água e da atmosfera como uma das causas da degeneração da raça humana. No entanto, na narrativa, o soar da Terceira Trombeta é acarretada pelo lançamento de um míssil por parte da Liga de Berlim em direção à Rússia, e, conseqüentemente, a destruição de grande parte dela.

[L]onge dali, sob as águas geladas do mar de Barents, ao norte da Rússia, um submarino americano navegava. Conseguira enganar o radar inimigo e agora se aproximava da costa. A embarcação estadunidense, com as insígnias da Liga de Berlim, já estava preparada havia dias para uma situação como essa. Com a ofensiva nuclear a Nova York, não seria seguro utilizar bases fixas, daí a importância do transporte marinho. A equipe sabia o que fazer, e o almirante ordenou que o torpedo fosse posto a ponto de tiro. Quando disparou, o projétil saiu do mar e voou como um míssil em direção a Moscou. Pequim já fora arrasada, e com ela parte da China. Agora, a Rússia era o segundo alvo prioritário. Pouco depois, do solo, os moscovitas viram a morte chegar, à semelhança de "uma estrela ardente a cair do céu, como uma tocha". A explosão abateu-se sobre a capital, e seu raio de extensão arrasou também países vizinhos. A oeste, partes da Bielorrússia, Ucrânia e Letônia foram destroçadas; a leste, a devastação varreu o Cazaquistão e sacudiu o mar Cáspio. No avião, sobre o Atlântico Sul, Ablon, Aziel e Sieme puderam ouvir o barulho estridente da Terceira Trombeta. O Anjo Renegado e a Chama Sagrada cambalearam, mas se recuperaram de pronto. O zumbido, mais forte do que o anterior, levou-os a pensar que Sieme, sozinha na cabine, poderia sofrer dores horríveis, afinal era, dentre eles, a mais sensível aos abalos no tecido. (2014, p. 366)

Como vimos, o soar das três primeiras trombetas nas duas narrativas tem alguns aspectos em comum. A partir deste ponto, Spohr afasta sua narrativa da narrativa bíblica. Assim como as três primeiras, a quarta, quinta e sexta trombetas, no romance, são

referentes a bombas nucleares e, portanto, à destruição de uma imensa parte da população mundial. Ao soar de cada trombeta, Spohr se afasta mais da descrição das trombetas do livro de *Apocalipse*. Nota-se, portanto, que o autor se baseia na ideia geral de que cada trombeta corresponde a um tipo de destruição e, a partir disso, continua a desenvolver sua história de acordo com a sua própria imaginação.

Na Bíblia, as trombetas são metafóricas e não há uma conclusão sobre o que cada uma das figuras associadas a elas significam. Seria necessária uma maior compreensão desta parte do texto bíblico para uma comparação entre as duas narrativas. No entanto, como já foi dito, não temos a intenção de analisar os mitos bíblicos propriamente ditos. Assim, considerando que o próprio autor do romance se afasta do texto bíblico e, a partir de certo ponto, apenas associa o soar de cada uma delas à destruição de uma parte do mundo, portanto, não vamos nos ocupar com a análise individual de cada uma.

A destruição do mundo, embora ocorra de forma gradual, é o acontecimento máximo do romance, como sugere o próprio título da obra. Toda a narrativa se desenvolve nas iminências deste evento e é permeada por episódios trágicos resultantes da guerra final. O soar das trombetas é encaixado em diferentes momentos ao longo da narrativa, e tudo o que sabemos a respeito delas é através da experiência e percepção do protagonista Ablon, enquanto no livro de *Apocalipse* temos acesso apenas a visões enigmáticas e evasivas de João.

Finalmente, no romance, a sétima trombeta concretiza o fim do mundo:

[a]ssim deu-se a grande explosão. O coração pulsante da besta rasgou, lançando um oceano de fogo e fulgor sobre o mundo. No campo, os três exércitos enfrentaram, atônitos, o espetáculo, à medida que o calor cósmico desintegrava seus corpos. Ruíram as fundações do planeta, e por toda a terra começaram os cataclismos. Rios transbordaram, continentes se dividiram, montanhas desabaram. O solo foi castigado e suas gretas sugaram os mares às entranhas do globo. Sobre os escombros de Meggido subiu uma coluna negra de fumaça, como se aberto o poço do abismo – uma passagem aos nefastos confins do universo. O ardor queimou todo o céu, obscurecendo o firmamento e apagando o brilho dos astros. (SPOHR, 2014, p. 560)

A desintegração do universo dá-se com um duelo final entre o anjo Ablon e o demônio Apollyon, da mesma forma que, em todos os livros bíblicos, há uma constante batalha do bem contra o mal, do povo de Deus contra o pecado, e de Deus contra o diabo. Acreditamos que este trecho ilustra perfeitamente a magnitude e a grandeza das ações e dos cenários do universo de Spohr.

A constante presença de adjetivos de grandeza, a especificação das ações das personagens, o desenvolvimento das relações entre elas, a riqueza de detalhes, o fato de o destino do universo estar em jogo, as sangrentas batalhas entre anjos e demônios, a história de amor entre um anjo e uma humana, a diversidade de elementos fantásticos inseridos na narrativa, e, principalmente a tensão de tudo isso se passar nas eminências do fim do mundo; todos estes fatores contribuem para a criação de uma aventura épica e grandiosa. Concluimos assim, com o último trecho citado, nosso trabalho, juntamente com o fim do mundo do romance de Spohr.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, cremos ser oportuno retomar sucintamente os temas abordados nesta Dissertação. Apresentamos e discutimos, inicialmente, as visões teóricas da questão Bíblia/Literatura a partir dos pressupostos teóricos de Robert Alter, Frank Kermode e Northrop Frye. Vimos que, durante muito tempo, a Bíblia esteve ausente das preocupações da crítica literária por se tratar de um texto sagrado, e, portanto, era vista “apenas” como um texto com funções dogmáticas. No entanto, principalmente após os estudos de Auerbach a respeito da narrativa bíblica, os críticos literários viram nela uma grande variedade de técnicas narrativas e gêneros literários dignos de apreciação, o que contribuiu não apenas para uma maior compreensão da história hebraica, como também para maior compreensão de obras clássicas da literatura.

Ainda no primeiro capítulo, abordamos a concepção de mito de acordo com alguns estudiosos da questão, mas principalmente a concepção de mito bíblico a partir da noção de Northrop Frye em *O Código dos códigos*. Assim, pudemos entender melhor o que faz com que estes mitos estejam tão presentes e na cultura ocidental, e, portanto, enraizados no nosso imaginário. Finalizamos o primeiro capítulo com um sobrevoo sobre a questão da intertextualidade, que foi fundamental para o nosso estudo, uma vez que o autor se apropria constantemente de mitos bíblicos ao longo do romance *A Batalha do Apocalipse*.

No segundo capítulo, entendemos melhor a construção do universo de Spohr a partir da constatação das diferentes fontes de inspiração que contribuíram não apenas para a criação da narrativa deste autor especificamente, mas que também são passíveis de inspirar – e de fato inspiram – outros autores contemporâneos. Isto ocorre porque temos a vantagem do acesso a qualquer tipo de informação, e porque as produções midiáticas de entretenimento nunca foram tão férteis. Portanto, vivemos um momento em que há mais fontes de inspiração disponíveis do que nunca. Dentre elas, destacamos os jogos de RPG, que foi o principal propulsor para que Spohr não apenas se interessasse pela literatura e pelo universo da fantasia em geral, mas como também para que ele iniciasse a criação de seu próprio universo ficcional.

Outra facilidade que os autores contemporâneos têm hoje em dia – como bem destaca Ana Beatriz Resende – é a rapidez, tanto de produção literária quanto de consumo. Devido a esta constatação, e também pelo elevado número de vendas da obra que

elegemos como nosso objeto de estudo, pareceu-nos relevante abordar a questão da “Literatura de massas” e dos *best-sellers*, ainda no segundo capítulo. De semelhante modo, para maior compreensão do universo de Spohr, dedicamos dois subitens desse capítulo para a construção do romance *A Batalha do Apocalipse*: apresentamos de que modo Spohr se apropria de seres celestiais bíblicos, e em seguida, analisamos a construção deste romance no que tange os elementos estruturais fundamentais da narrativa.

Finalmente, no último capítulo, analisamos de que modo o autor se apropria de alguns dos mitos bíblicos presentes em sua obra. Imaginamos que um dos fatores que contribuíram para a ampla recepção deste romance junto ao público seja justamente a transformação de tantos mitos bíblicos já tão conhecidos no Ocidente – e que, portanto, fazem parte do nosso imaginário – em uma fantástica aventura épica. A história do protagonista Ablon perpassa a narrativa Bíblica bem como a história da humanidade, como se costurasse os mitos bíblicos entre si, possibilitando ao leitor uma nova leitura de uma outra perspectiva a respeito de tais mitos.

Constatamos em nossa análise que Spohr mantém um diálogo constante com a Bíblia ao longo de todo o romance, não só com mitos bíblicos comumente conhecidos no Ocidente, como também com elementos bíblicos pouco visíveis, sobre os quais é preciso ir a fundo no universo bíblico para identifica-los, como é o caso da feiticeira de *En-Dor* e do rei Ninrode. Muitas vezes o autor faz apenas alusões a personagens ou textos bíblicos que podem passar despercebidos pelo leitor. Outras vezes, o autor insere em sua narrativa referências e elementos característicos do tempo presente, que, ao mesmo tempo que enriquecem sua narrativa, captam de modo mais forte a atenção do leitor, que por reconhece-las, se sente mais conectado àquele universo. Portanto, a relação de intertextualidade não se dá apenas com a Bíblia, mas também com diversos outros elementos culturais, como vimos no segundo capítulo.

O autor desconstrói e reconstrói os mitos bíblicos, criando um ambiente habitável para seus personagens, que podem ser personagens propriamente bíblicas, personagens inteiramente criadas a partir de sua própria imaginação, ou personagens que, nas palavras do próprio autor, foram “roubadas” de seus jogos de RPG.

Usando a técnica da apropriação, destacada por Affonso Romano de Sant’Anna juntamente com a ampliação teorizada por Genette, Spohr transforma alguns mitos que

ocupam, muitas vezes, pouquíssimos versos bíblicos em um livro de quinhentas e oitenta e seis páginas, moldando assim um enorme cenário para uma aventura épica vivida por seu herói, bem como um palco de batalhas extraordinárias entre anjos e demônios. A ampliação propriamente diegética dos mitos bíblicos feita por Spohr inclui algumas técnicas de transformações quantitativas estabelecidas por Genette, como: a *expansão*, que consiste na dilatação de detalhes, de animações, de descrições como também na multiplicação de episódios e de personagens secundários e na dramatização máxima de algumas passagens bíblicas que são, muitas vezes, pouco dramáticas e muito concisas; a *extensão*, que equivale à inserção de episódios totalmente alheios à história original.

Acreditamos que a apropriação, a ampliação e, principalmente, a profunda transformação dos mitos bíblicos feita por Spohr em seu romance seja um excelente exemplo da liberdade criativa possibilitada pelo gênero romanesco, liberdade essa de que fala Marthe Robert ao afirmar que “da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer”.

Por fim, gostaríamos de finalizar enfatizando a posição de Umberto Eco ao propor uma substituição dos termos “literatura de massa” e “baixa literatura” em favor do termo “literatura de entretenimento”. Isto, por acreditarmos que a depreciação de obras literárias que têm grande recepção pelo público leitor, como os *best-sellers*, por parte da academia e da crítica literária nem eleva a chamada “alta literatura” nem contribui para maior leitura dos clássicos. Ao contrário, acreditamos que a leitura dos *best-sellers* ou de obras populares equivalentes – seja por serem escritos em uma linguagem mais simplificada, seja por abordarem temas cotidianos ou seja por terem como proposta simples e puramente o entretenimento em si –, possa ser uma porta de entrada para o universo literário. Assim, uma vez estabelecido o gosto pela leitura, incentivado por tais obras, não só a comunidade de leitores seja ampliada, mas também os clássicos passem a ser lidos e apreciados. Isto foi justamente o que aconteceu comigo quando, aos onze anos de idade, li a série *Harry Potter*, o maior *best-seller* de sua época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. Ressonância da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 2003.

ALTER, Robert. *Em Espelho Crítico*. Trad. Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Cultrix, 1961.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura E de Estética*. São Paulo: Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução". Trad: José Lino Grünnewald. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.

BLAKE, William. *Canções da inocência e da experiência*. 2ª ed. Trad. Renato Suttana. Natal: Sol Negro Edições, 2012.

\_\_\_\_\_. *William Blake: poesia e prosa selecionadas, edição bilingue*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLOOM, Harold. *Before Moses Was, I Am: The Original and the Belated Testaments*. Durham: Notebooks in Cultural Analysis, 1984.

\_\_\_\_\_. *Abaixo as verdades sagradas: Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Trad. Heitor Ferreira da Costa e Alípio Correa de França Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *O cânone ocidental: os livros e a escola de cada tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do Romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

COMPAGNON, A. *La seconde main ou le travail de citation*. Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. New York: Penguin Books, 1982.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Coleção Debates, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Juiz de Fora, UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

FERREIRA, João C. "Estudos Literários Aplicados à Bíblia: Dificuldades e Contribuições para a Construção de uma Relação" In: *Revista Theos*. Campinas: Faculdade Teológica Batista de Campinas, 2006.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: RosettaBooks LLC, 2010.

FRYE, Northrop. "Littérature et Mythe." *Poétique*: vol 8. 1971, p. 489–503.

\_\_\_\_\_. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 1982.

\_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GARDNER, Paul. *Quem é quem na Bíblia Sagrada*. Trad. Josué Ribeiro. São Paulo: Editora Vida, 2005.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRAVES, Robert; PATAI, Raphael. *O Livro do Gênesis: mitologia hebraica*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Xenon, 1994.

HOMERO, *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Abril, 2010.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades, Poétique* n° 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Paris: Editions du Seuil, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LIMA, Luís Fernando Martins. *A recepção crítica de Harold Bloom no meio acadêmico brasileiro*. 2009. 152f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

LOUZEIRO, José. Orelha do livro de SPOHR, Eduardo, *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo*. São Paulo: Verus, 2014.

MAGRIS, Claudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno?" In: MORETTI, Franco. *O Romance I: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANUEL DE AGUIAR E SILVA, Vitor. *A estrutura do romance*. 3ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Trad. Daniel Jonas. 2ª ed. Lisboa: Cotovia, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PAGELS, Elaine. *As origens de Satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PERETTI, Frank. *Este Mundo Tenebroso*. São Paulo: Vida, 1989.

PESCH, Edison Henrique. “A Bíblia como fonte literária”. In: *Teologia e Espiritualidade*, vol 4, nº 7, Junho de 2017.

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

RESENDE, Ana Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliane F. P. L. Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSENFELD, Anatol et al. *Literatura e personagem*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. 2009. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SODRÉ, Muniz. *Best Seller: A Literatura de Mercado*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1997.

SPOHR, Eduardo. *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo*. Campinas, São Paulo: Verus, 2014.

\_\_\_\_\_. *Filhos do Éden: Herdeiros de Atlântida*. Campinas, São Paulo: Verus, 2011.

\_\_\_\_\_. *Filhos do Éden: Anjos da Morte*. Campinas, São Paulo: Verus, 2013.

- \_\_\_\_\_. *Filhos do Éden: Paraíso Perdido*. Campinas, São Paulo: Verus, 2015.
- \_\_\_\_\_; RAMOS, Andrés. *Filhos do Éden: Universo Expandido*. Campinas, São Paulo: Verus, 2016.
- SUTHERLAND, John. *Uma breve história da literatura*. Trad. Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- TALMON, Shermaryahu. *The comparative method in Biblical interpretation - Principals and problems*. Gottingen Congress volume (Leiden, 1978)
- TEIXEIRA, Gismair Martins. *O rizoma bíblico - literário*. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. 2014, (268p)
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_. "As categorias da narrativa literária" In: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria de Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Silmarillion*. Trad. Waldéa Barcellos. 5ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Hobbit*. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

## ANEXOS

### 1. O Manuscrito Sagrado dos Malakins<sup>49</sup>

Há muitos e muitos anos, há tantos anos quanto o número de estrelas no céu, o paraíso celeste foi palco de um terrível levante. Armados com espadas místicas e coragem divina, querubins leais a Yahweh travaram uma sangrenta batalha contra o arcanjo Miguel e os anjos que o seguiam.

Deus, o Senhor Supremo de Todas as Coisas, continuava imerso no profundo sono que caíra após ter concluído o trabalho da criação – o descanso do sétimo dia. Enquanto ele permanecia ausente, os arcanjos ditavam as ordens, impondo seus desígnios no céu e na terra. Sentados no topo de seus tronos de luz, cada um deles almejava alcançar a divindade.

Concentrando todo o poder debaixo de suas asas, os poderosos arcanjos, onipotentes e intocáveis, utilizavam a palavra de Deus para justificar sua própria vontade. Revoltados com o amor do Criador para com os seres humanos e movidos por um ciúme intenso, decidiram ir contra as leis do Altíssimo e destruir todo homem que caminhasse sobre a terra, acabando assim com parte da criação do Divino.

Impulsionado por essa fúria, Miguel, o Príncipe dos Anjos, enviou à Haled diversas calamidades, mas, como insetos persistentes, os mortais resistiram. Os tiranos alados desejavam um regresso à aurora dos tempos, quando só os animais povoavam o mundo. Eles nunca aceitariam venerar uma criatura feita do barro, uma vez que tinham sido gerados a partir do próprio esplendor e glória do Senhor.

Decidido a eliminar de vez a humanidade, Miguel ordenou que os ishins, a casta angélica que controla as forças da natureza, arquitetassem a destruição final. Submissos, eles derreteram as calotas polares e a terra foi inundada por um volumoso dilúvio. Não obstante, os mortais novamente subsistiram.

Diante de tanta morte e devastação, uma conjuração teve início. Em sua inocência política, os líderes dessa conjuração foram traídos por outro arcanjo, Lúcifer, a Estrela da Manhã, o único que conhecia o plano dos revoltosos para libertar o paraíso da opressão a que era submetido. Quando o Arcanjo Sombrio denunciou as ideias revolucionárias, os rebeldes foram derrotados, expulsos do céu e condenados a vagar pelo mundo dos homens até o fim dos tempos. Enquanto a luz do sétimo dia brilhar, enquanto Deus continuar adormecido, os anjos renegados serão perseguidos e mortos pelos agentes celestiais.

Com o poder e prestígio que conseguiu por ter delatado os insurgentes, Lúcifer arquitetou sua própria revolução. Movido por interesses nem um pouco justos, o Arcanjo Sombrio pretendia tomar o principado de Miguel e ascender acima mesmo do Criador, coroando-se em Tsafon, o Monte da Congregação, e tornando-se assim igual a Deus. O Filho do Alvorecer não queria apenas vencer seu irmão, desejava tornar-se ele próprio Deus – subjugar não apenas o monarca, mas também Yahweh.

Muitos anjos, revoltados com a política celeste, não conheciam as motivações egoístas de Lúcifer e se juntaram a ele. Ao descobrir a traição, o Príncipe dos Anjos declarou nova guerra, e uma segunda batalha estalou. Por seus atos e ambições macabros, a Estrela da Manhã e seus seguidores foram lançados ao Sheol, poço obscuro de trevas e sofrimento, um lugar terrível, um cárcere permanente. Lá, o Arcanjo Sombrio governa e espera o momento certo para iniciar sua vingança. Hoje, os mortais conhecem essa dimensão pelo nome de inferno.

Muitos milênios se seguiram às duas guerras angélicas, e então os humanos reinventaram o período das grandes catástrofes, com suas próprias armas modernas.

---

<sup>49</sup> SPOHR, Eduardo. *A Batalha do Apocalipse: da queda dos anjos ao crepúsculo do mundo*. Campinas, São Paulo: Verus, 2014, p. 9 – 10.

No céu e no inferno, o Armagedon marca o início de uma nova era. Quando o ciclo for completado, Deus despertará de seu sono e todas as sentenças serão revistas. O tecido da realidade cairá. Antigos inimigos se enfrentarão, e não haverá fronteiras entre as dimensões paralelas. Esse será o Dia do Ajuste de Contas.

O crepúsculo do sétimo dia se aproxima, e a noite cairá em breve.

## 2. Linha do Tempo de *A Batalha do Apocalipse* <sup>50</sup>

? Protouniverso. Inexistência do tempo ou matéria. Yahweh, a Lei, e Tehom, o Caos, vagam pela sombra do espaço.

? Yahweh dá vida aos cinco arcanjos: Miguel, Lúcifer, Gabriel, Rafael e Uziel. Tehom cria seus deuses-monstros: Behemot, Leviatã, Tanin, Enuma, Taurt.

? Batalhas Primevas. Yahweh e seus generais angélicos derrotam Tehom, assumindo controle sobre as duas províncias.

### **PRIMEIRO DIA**

+15 bilhões de anos atrás. Início da criação. Surgem o tempo e a matéria.

### **SEGUNDO DIA**

+ 14 bilhões de anos atrás. Nascimento dos anjos. BigBang. Criação da luz.

+12 bilhões de anos atrás. A expansão da matéria cria "vincos cósmicos" no universo, dando origem às dimensões paralelas.

### **TERCEIRO DIA**

+ 7 bilhões de anos atrás. Formação das estrelas e galáxias. A luz é separada da escuridão.

Anjos e arcanjos estabelecem os Sete Céus como sua dimensão principal. Yahweh cria a Roda do Tempo e o Livro da Vida.

### **QUARTO DIA**

+ 6 bilhões de anos atrás. Sol, sistema solar e a terra.

### **QUINTO DIA**

+ 4 bilhões de anos. Na terraj surgem as primeiras formas de vida materiais.

### **SEXTO DIA**

+ 400 milhões de anos atrás. Primeiros hominídeos.

+ 400000 a.C. Surgimento do homem primitivo, os eridais, também chamados de primeira raça.

+ 320000 a.C. Grande migração. Os eridais se dividem em dois grupos. Um permanece no Oriente Médio, o outro se desloca através do Mediterrâneo rumo à Europa Ocidental.

### **SÉTIMO DIA**

+ 200000 a.C. Os eridais evoluem em dois ramos: os homens (segunda raça) e os atlantes (terceira raça). Ambos pertencem à espécie *Homo sapiens*, dotados de alma. Yahweh parte para o descanso. Despertar da consciência. Confecção do tecido da realidade.

+ 180000 a.C. Primeira era glacial.

+ 150000 a.C. Fundação da cidade de Atlântida. Ascensão dos atlantes e supremacia do

---

<sup>50</sup> Este texto contendo informações sobre a linha do tempo foi introduzido pelo próprio autor no final da obra.

Mediterrâneo. Na Europa, Ásia e Oriente Médio, os homens migram das cavernas para palafitas e constroem pequenas aldeias.

+ 100000 a.C. Primeiro cataclismo. Terremotos dividem a terra. Atlântida se enfraquece.

+ 50000 a.C. Adão unifica as tribos do Oriente Próximo. Caim, seu filho, funda a cidade de Enoque. Segundo despertar — tecido da realidade engrossa.

+ 40000 a.C. Ascensão de Enoque. Extinção do homem de Neandertal e dos tigres-dentes-desabre.

+ 38000 a.C. Atlântida e Enoque entram em choque. Guerras Mediterrâneas.

+ 35000 a.C. a +- 25000 a.C. Período das grandes catástrofes. Segundo cataclismo. Terra sofre com chuvas de meteoros, terremotos e vulcões. Arcanjos decidem enviar suas legiões para exterminar a raça humana. Reis de Enoque, com aço e magia, rechaçam ataque de anjos à cidade.

+ 23000 a.C. Início das Guerras Etéreas.

+ 22000 a.C. Apollyon, o Anjo Destruidor, e sua legião vencem e eliminam as serpentes de Kur.

+ 18000 a.C. Batalha de Shin-Tain. Celestiais são derrotados no Extremo Oriente.

+ 12000 a.C. Ablon, o Primeiro General, vence o deus Rahab, o Príncipe dos Mares, pondo fim às Guerras Etéreas. Construção da Fortaleza de Sion.

+ 11500 a.C. Dilúvio. Terceiro cataclismo. Destruição de Enoque e Atlântida. Orion retorna aos Sete Céus.

+ 10000 a.C. Civilização regressa à barbárie. Atlântida não deixa sobreviventes.

Remanescentes dos homens de Enoque evoluem no chamado "homem moderno", o *Homo sapiens sapiens*, também conhecido como quarta raça. O ser humano se espalha pelo globo terrestre.

+ 4000 a.C. Renascimento da civilização humana. Invenção da escrita. Fundação da Babel legendária. Gilgamesh na Suméria. Extinção dos mamutes.

+ 3800 a.C. Revolta de Sodoma. Expurgo de Ablon e da Irmandade dos Renegados dos Sete Céus. Sodoma e Gomorra são destruídas. Zohar é devastada.

+ 3500 a.C. Rebelião de Lúcifer. O Arcanjo Sombrio e suas hordas são expulsos do céu e condenados ao Sheol.

+ 3000 a.C. A Irmandade dos Renegados deixa Enoque e se divide. Construção das grandes pirâmides do Egito. Terceiro despertar — alargamento do tecido da realidade.

+ 2800 a.C. Anjo Negro encontra Ishtar. Os dois lutam sobre a montanha. Ablon destrói o morro e impede o assassinato de Ishtar, mas é soterrado.

2414 a.C. Cush assume o trono da Babilônia legendária. Construção do zigurate de prata. Ablon desperta e escapa do soterramento. Nasce Zamir, o Feiticeiro.

2354 a.C. Akto e Maya, pais de Shamira, fogem de Knossos, na Grécia, e se estabelecem na aldeia de En-Dor, em Canaã.

2335 a.C. O rei Cush é capturado e morto. Nimrod assume o trono da Babilônia. Zamir encontra o avatar desacordado de Ishtar e o leva à cidade. Início da construção da Torre de Babel.

2334-2333 a.C. Shamira é levada à Babilônia. Queda de Babel. Destruição da torre. Ishtar morre.

2332 a.C. Shamira começa seu treinamento com o mestre necromante Drakali-Toth, na cidade de Mênfis.

+ 1800 a.C. Ascensão da Babilônia histórica. Hamurabi.

315 a.C. Zamir inicia sua campanha para restaurar o sonho da Babilônia, perseguindo, assassinando e roubando o conhecimento dos grandes feiticeiros que ainda caminhavam pelo mundo.

209 a.C. Zamir derrota Drakali-Toth e incorpora suas habilidades necromânticas.

3 a.C. Hazai enfrenta as rapinas; sobrevive, gravemente ferido. Ruma para Enoque. Ano O da era cristã. Nasce a Criança Sagrada. Início da guerra civil entre Miguel e Gabriel. Isolamento do arcanjo Rafael. Ablon enfrenta os espíritos antigos do bosque Tin-Sen. Quarto despertar — o tecido se adensa.

1 d.C. Caravana na via secreta. Ablon derrota as rapinas. Shamira vence Zamir. Ablon entra em torpor.

30 d.C. O Salvador é crucificado e ascende. Ablon desperta do torpor e alcança Jerusalém. A guerra civil entre Miguel e Gabriel, que até então se passava no plano astral, é transferida para os Sete Céus. Gabriel assume seu quartel-general na Cidadela do Fogo. 112 d.C. Flor do Leste morre na China. Shamira descobre o segredo dos ossos-oráculos e estuda a feitiçaria chinesa.

+ 500 d.C. Supressão cósmica. A queda de Roma e a expansão do cristianismo resultam na supressão de diversos vértices, especialmente no mundo ocidental. Fadas se recolhem ao plano etéreo.

+ 700 d.C. A ilha de Avalon regride ao plano etéreo.

1097 d.C. Shamira assume o posto de arauto entre as fadas, para registrar a partida dos elfos e gravar seus rituais e conhecimentos. Ela se estabelece no vértice da floresta Vermelha, na Inglaterra.

1119 d.C. O poderoso Azazel, um anjo caído e duque do inferno, desafia Lúcifer, dando início, no Sheol, à chamada Guerra de Libertação. Azazel é derrotado e morto em 1203.

1231 d.C. Apollyon, o Exterminador, captura o anjo renegado Yarion, Asa de Vento, e o arrasta para o Sheol. Ablon parte em seu encalço, é capturado e preso.

1318 d.C. As fadas do oeste da Europa retornam à Arcádia. Todos os seus santuários são suprimidos.

1453 d.C. Ablon escapa dos calabouços de Zandrak. Yarion é morto. Constantinopla é invadida.

1614 d.C. Nos Sete Céus, as forças rebeldes de Gabriel tomam o Castelo da Luz, fortaleza dos querubins.

1650 d.C. Inicia-se o chamado Haniah, ou Retorno. Miguel ordena que todos os anjos que vivam, atuem ou estejam em missão na Haled voltem imediatamente para o céu. A guerra civil torna-se ainda mais sangrenta. Gabriel é obrigado a fazer o mesmo: convocar todos os seus partidários à batalha.

1772 d.C. Para impedir que seus soldados desertem e fujam para a Haled, onde poderiam se esconder, Miguel ordena a destruição da maioria dos portais conhecidos de acesso à terra. Os poucos que sobram passam a ser guardados por sentinelas poderosas.

+ 1880 d.C. Quinto despertar. O último grande adensamento do tecido da realidade torna a manifestação de magias e divindades, na terra, praticamente impossível fora de santuários.

2007 d.C. Uziel é morto pelo arcanjo Miguel, em Tsafon, o Monte da Congregação, no Sétimo Céu.

2012 d.C. Muito concentrado e denso, o tecido da realidade começa seu lento processo de desintegração.

Século XXI. Apocalipse.

### 3. A destruição de Sodoma e Gomorra<sup>51</sup>

Algum lugar ao sul do mar Morto, cerca de quatro mil anos antes de Cristo

**O** QUE VEM A SEGUIR ACONTECEU SEIS MIL ANOS depois do dilúvio e imediatamente após a expulsão da Irmandade dos Renegados dos Sete Céus.

Seguiu-se à revolta um sentimento estranho, de desconfiança geral dos anjos em relação ao arcanjo Miguel. Por isso ele, que já havia decidido devastar Sodoma, bem como outras cidades da planície, decidiu, para forjar a imagem de justo, repetir o que fizera no dilúvio e permitir que dois anjos fossem à terra verificar se na cidade condenada havia humanos bondosos. Se houvesse, seriam poupados. Para reforçar ainda mais sua "boa vontade", excluiu da tarefa o representante dos hashmalins, uma casta de anjos tida como perversa, que controla a Gehenna.

Foram enviados à Haled um ofanim e um querubim — um anjo da guarda e um anjo guerreiro. Esses dois celestes chegaram a Sodoma em uma tarde de maio, para cumprir sua missão. Ora, os sodomitas eram um povo justo, comum, como todos os outros, mas tinham governantes implacáveis. Um reduzido número de homens governava a cidade, e seus pecados eram tremendos. A terra de Sodoma era extremamente rica, mas, em vez de seus líderes compartilharem os frutos, fomentavam a ganância. Os soberanos tinham incrível repúdio por estrangeiros, que julgavam querer tomar o seu ouro. Mesmo a cidade estando segura contra ataques, seus juízes votaram uma lei pela qual todo habitante que fosse flagrado alimentando um forasteiro seria jogado à fogueira. Os viajantes que ali chegavam por engano eram torturados em camas que lhes esticavam os membros até se partirem. Certa vez, uma jovem ofereceu água a um andarilho. Sabendo desse ato criminoso, os chefes a untaram com mel e a puseram diante de uma colmeia de abelhas selvagens. Mas os trabalhadores livres, os servos e os escravos, que representavam o grosso do povo, eram pobres de bens e fracos de mente, e sofriam horrores nas mãos dos senhores maldosos.

Aconteceu, então, que um tal de Lot, que descansava nos portões de Sodoma, avistou os dois anjos em forma de homem e os confundiu com viajantes. Lot não era um rico privilegiado, mas um trabalhador honesto. Mesmo sabendo das leis, teve pena daqueles forasteiros e os chamou à sua casa, oferecendo-lhes pão e abrigo. À noite, os guardas dos juízes estavam à sua porta, armados com estacas de bronze. Queriam prender e matar os visitantes, mas o querubim os cegou. Os celestes deixaram o local, não sem antes avisar a Lot:

— Deve pegar sua mulher e filhas e partir de Sodoma, pois somos anjos de Deus e lhe dizemos que, quando o dia raiar, a cidade será destruída. Corra para além das montanhas e não olhe para trás.

Antes do nascer do sol, portanto, o mortal deixou a planície e se escondeu nas colinas. E foi cumprida a vontade dos arcanjos.

A legião de anjos materializou-se nos céus e voou por quilômetros sobre o mar, até alcançar o terreno montanhoso de Moab e depois a planície perto de Zoar. O tecido da realidade, naqueles dias antigos, era frágil, e isso permitia que os celestiais atuassem no plano físico sem muita dificuldade, desprendendo as asas e utilizando suas armas místicas para matar, mutilar e torturar os seres humanos. À frente do grupo, comandando a tropa, estava Apollyon, o Anjo Destruidor, então um celeste, prestes a executar mais um terrível massacre. Tinha, nesses tempos ancestrais, asas brancas e uma armadura dourada. A pele era morena como areia queimada, e levava nas mãos uma espada. A seu lado planava Euzin, o segundo em comando, um anjo que já fora herói de guerra, mas que com o triunfo se tornara cínico e perigosamente ambicioso. Sua espada era chamada Raio de Aço.

---

<sup>51</sup> Este texto faz parte do romance analisado, e encontra-se na parte 3, capítulo 7, p. 367 – 372.

A cidade de Sodoma, pequenina a distância, aumentava aos olhos daqueles predadores alados. Quando viram o coro de anjos voando como um enxame de abelhas, os juízes nada entenderam. Até que um deles gritou:

— São os soldados de Deus que vêm nos matar. Ai de nós, que vivemos no pecado! O povo nas ruas entendeu seu destino e percebeu que pagaria pelo erro de seus chefes. Muitos tentaram correr, mas a legião já sobrevoava a cidade, cercado o terreno.

— Espalhem-se! — ordenou Apollyon aos oficiais querubins. — Matem, destruam, queimem tudo. Não poupem ninguém, nem as mulheres nem as crianças.

E ao seu comando a tropa mergulhou, trespassando as nuvens e avançando em assalto.

— Dariel, Asson, Ankarel! — chamou Euzin. — Venham comigo. Vamos invadir a casa dos juízes e queimar sua família.

Os querubins, divididos em grupos, de espada em punho, tomavam as vias, as casas, as praças. Por onde passavam deixavam um rastro de sangue. Os que tentavam fugir eram pegos por trás, cortados ao meio ou decapitados. As lâminas místicas venciam a carne com facilidade incrível, como as facas comuns dividem a manteiga. Apollyon liberou os soldados para violar as virgens humanas, se assim o desejassem, e atirou as crianças no poço central, um buraco profundo de onde os sodomitas tiravam água. Um pequeno agarrou-se à mureta e pulou para fora, mas com uma pancada o general o fez em pedaços.

Na sacada da casa dos chefes, Euzin e seu séquito apareceram, portando as cabeças dos governantes. Lançaram-nas dali para as calçadas e sobre os tetos das habitações. Os corpos eles haviam amassado e jogado a massa disforme em uma piscina do pátio, onde os juízes criavam crocodilos.

Mesmo tomados pelo pavor, alguns poucos civis tentaram lutar, mas perceberam, assustados, que suas armas não feriam os celestes. Curioso foi que os guardas humanos, que tinham por tarefa defender a cidade, foram os primeiros a tentar fugir, e conseqüentemente os primeiros a morrer. Uma divisão bem alerta manteve-se distante, com a única missão de vigiar os limites da localidade e impedir que os mortais escapassem. Um ou outro se esquivou para as cavernas, mas as sentinelas voaram para dentro e arrancaram os medrosos dos túneis, levando-os acima das nuvens e largando-os no chão.

Quando todos os cidadãos de Sodoma haviam enfim perecido, os anjos puseram fogo em suas moradas. Os predadores assassinaram os rebanhos, empurraram as cercas e estragaram as plantações. Então, o Anjo Destruidor reuniu a legião no quarteirão principal e ordenou ao seu imediato:

— Bom trabalho, capitão. Agora tire seus anjos daqui. Terminarei a missão, conforme me foi ordenado.

Euzin não entendeu.

— Mas, senhor, a missão está terminada — olhou ao redor, viu o sangue nas ruas, a fumaça das casas e os corpos espalhados nas praças. Teria feito algo errado?

— Ainda não, capitão — replicou o cruel general. — A cidade deve ser inteiramente arrasada. Daqui a um ano, quando os viajantes tomarem o caminho do deserto, jamais saberão que um dia existiu um lugar chamado Sodoma.

E acrescentou, com a costumeira arrogância:

— É a vontade dos arcanjos.

O subalterno não ousou questionar, e por que o faria? Queria, também, ver aquelas pessoas desintegradas, reduzidas a pó, aniquiladas da face da terra. Levantou a Raio de Aço e a legião aceitou seu comando. Os querubins voltaram aos céus e voaram para longe. Muitos se questionaram por que o general não tinha ido com eles, e teriam a resposta em breve.

Sozinho nos escombros, Apollyon ficou a observar, orgulhoso, sua obra. Como Yahweh poderia ter criado os anjos para servir aos seres humanos, aquelas criaturas tolas, fracas e insignificantes? Não passavam de animais, esculturas grosseiras de barro que são esmagadas com um apertar de punho. Ele sim era forte, poderoso, digno da herança de Deus. Na sua opinião, a criação dos homens fora um erro, o único equívoco do Altíssimo. Mas ele, bem como muitos outros celestes, estava disposto a inverter os papéis. O Anjo Destruidor era o preferido de Lúcifer, mas era também um admirável agente de Miguel, o primeiro a ser convocado para liderar aquelas carnificinas dantescas.

A legião perderia tempo demais atacando cidade por cidade da planície. Mas Apollyon tinha outros planos para findar aquela campanha. Guardava consigo um segredo, uma divindade terrível, destrutiva e voraz. Não podia usá-la sempre, porque a execução do poder o deixava exausto e vulnerável aos inimigos. Ali, porém, estava só, seguro, e faria o desejo dos arcanjos, que era igualmente seu.

Concentrou-se, por fim, e traçou um círculo no chão de areia. Respirou fundo e focou toda a energia da aura em seu próprio avatar. Depois de segundos de extrema agonia, o Destruidor liberou toda a força contida, e aquele alento converteu-se em uma explosão de luz e calor de potência titânica, jamais vista naquelas terras do sul.

Uma onda de fogo e fulgor varreu a planície, exterminando Sodoma, Gomorra e outras cidades. A fumaça elevou-se à altura das nuvens, como a de uma grande fornalha, e de longe os outros anjos assistiram boquiabertos ao espetáculo.

De Sodoma e Gomorra restou apenas a lembrança, perpetuada pelas filhas de Lot, a única família a sobreviver àquele horror inumano.

Quando o vapor negro baixou, Apollyon estava esticado no chão, fatigado, dentro do círculo de areia delimitado por ele, o único ponto em quilômetros a resistir aos efeitos da devastação.

## 4. Ilustrações



Figura 1: Ablon, o Renegado. Por Andrés Ramos.  
Disponível em: <http://www.filosofianerd.com.br/img/ablon.jpg>

## APÊNDICE

### 1 . Entrevista com Eduardo Spohr

Entrevista realizada no dia 12 de junho de 2018, às 21h via Skype.  
Duração: 40 minutos

Entrevistado: Eduardo Spohr. Idade: 42 anos. Formação: Jornalista.  
Entrevistadora: Rebeca Tipple

#### Pergunta 1

**Rebeca:** Primeiramente Eduardo, gostaria de te parabenizar pelo sucesso absoluto de vendas do seu livro A Batalha do Apocalipse que, se não me engano, já atingiu a 67ª edição, correto?

**Spohr:** *Olha, para falar a verdade, eu juro que nem fico contando. Nem vejo muito isso. Acredito que esteja nessa numeração. Eu não sei. Eu realmente não fico vendo tanto isso, as edições ou até o número de vendas. Eu acho um barato que venda bem com certeza, mas não é algo que é o meu foco. Até respondendo a sua pergunta de uma maneira mais profunda, eu tenho um maior carinho pelos leitores, agradeço muito e fico muito feliz que venda bem, porque desse modo eu posso viver de literatura, mas eu acho que o principal para um autor ao escrever um livro é focar no conteúdo do próprio livro. E não tanto em olhar os números de vendas nem nada do tipo, porque eu acho que isso desvia um pouco a atenção. Se bem que isso é a maneira como eu trabalho. É uma opinião na realidade. Sem nenhum tipo de reflexão, apenas uma opinião mesmo.*

#### Pergunta 2

**Rebeca:** Eu queria te perguntar, primeiramente, o que te trouxe para o mundo da literatura? Quais autores ou quais livros te introduziram a este universo? E com qual idade você tinha quando isso aconteceu?

**Spohr:** *Da literatura?*

**Rebeca:** Livros ou autores de quando você começou a gostar de ler.

**Spohr:** *Quando eu comecei a gostar de ler... Eu acho que foi quando eu comecei a jogar RPG. Eu já lia bastante no colégio, no entanto, creio que a minha trajetória é parecida com muitos autores que vejo por aí. Pelo menos os autores de fantasia com quem eu converso. Parecida até mesmo com as pessoas do meio dos podcasts. Que em geral é um pessoal que gosta mais da literatura de entretenimento. Muitas dessas pessoas tem a mesma opinião e tiveram a mesma experiência. Eram estimuladas a ler no colégio e ao invés de lerem mais, acabava ocorrendo o inverso, pois os livros que recebíamos não eram tão interessantes. Nós líamos mais por obrigação. Então por alguns anos eu*

*comecei achar a literatura ou o livro em si uma coisa chata. Depois que comecei a jogar RPG, eu comecei a me interessar mais pela leitura. No meu caso, o RPG teve uma participação muito grande na minha vida, não só como pessoa, mas também como leitor, pois eu precisava ler para ter conteúdo para criar histórias. Em um jogo de RPG você tem os jogadores e o mestre do jogo que cria e inventa as histórias e eu sempre gostei de ser o mestre do jogo. Eu já joguei como jogador é claro. Jogo até hoje, mas eu sempre gostei de “mestrar”, que é como falamos no meio do RPG. Sendo assim, eu precisava procurar na literatura esse conteúdo. Por exemplo, no próprio livro O Senhor dos Anéis, que é um livro de fantasia, podia-se encontrar inúmeras referências para a criação de um mundo fictício, o que acabava por aguçar o meu interesse para aquele tipo de literatura. A partir do RPG eu comecei a ler com mais interesse. Como se a literatura de fantasia fosse uma ferramenta para mim. Eu teria que ler para poder pegar todas aquelas referências. E foi aí que eu comecei a gostar. Percebi que tinha livros que tinham relação com as coisas que eu gostava. Eu acredito que tenha sido nesse momento. Talvez a partir dos 14 anos.*

### Pergunta 3

**Rebeca:** Inclusive, alguns amigos meus, que jogam RPG, quando eu disse que ia te entrevistar me pediram para lhe fazer o seguinte questionamento: O que é mais fácil? Criar um personagem como escritor ou como um mestre durante as sessões de RPG? Como foram as criações dos seus personagens?

**Spohr:** *Como a minha trajetória está ligada intimamente ao RPG eu não tenho como separar as duas coisas. Eu não saberia te dizer como que seria a experiência de não usar a ferramenta do RPG. Portanto eu a utilizo. Muitos personagens dos quatro romances que eu escrevi eram personagens que estavam na mesa de RPG. É como se eu tivesse “roubado” as ideias dos meus amigos durante o jogo. No entanto, eu também acho que isso não é necessário. Na verdade, eu tenho certeza. Afinal de contas muitos autores nunca jogaram RPG. Os próprios autores clássicos de fantasia não jogavam RPG. Eu concordo com o Stephen King quando ele diz que o artista é observador do mundo. Ele olha com um maior interesse para o mundo e para as pessoas. Passa a observar essas pessoas e tenta ver como elas se comportam. E quando você cria um personagem você cria uma mistura de características de várias pessoas que você observou. Mas eu, particularmente, muitas vezes utilizo, neste caso, a ferramenta do RPG.*

### Pergunta 4

**Rebeca:** Quais outros autores contemporâneos você imagina que também possam ter utilizado o RPG como fonte de inspiração para as suas obras?

**Spohr:** *Dos autores contemporâneos tem o meu amigo Leonel Caldela. Ele é o próprio. É até interessante pensar sobre isso porque não existem duas trajetórias iguais quando você é autor. A minha foi através dos podcasts. Foi por onde meu trabalho começou a ser percebido. Já no caso do Leonel foi através do RPG. Ele já jogava e tudo o mais, enfim, a história dele é longa, mas descrevendo de uma forma resumida, o início dele ocorreu quando ele escreveu um cenário para se*

*jogar RPG. Foi por onde ele começou a se formar como escritor. Então ele é um exemplo clássico. Outro que me vem à memória é o Afonso Solano que também já jogou. Creio que muitos outros autores contemporâneos possam ter sido influenciados pelo jogo, não posso falar por eles, porém acredito que sim.*

#### Pergunta 5

**Rebeca:** De onde veio o seu interesse pelo universo bíblico?

**Spohr:** *Não sei dizer se somente o universo bíblico. Todas as religiões possuem uma parte mitológica e isso sempre me interessou. Na verdade começou a me interessar depois que assisti o filme Star Wars, aos quatro ou seis anos. Não me lembro a idade ao certo. Em todo caso, e eu já tinha aula de catecismo no colégio, pois eu estudava em um colégio católico, mas eu não me interessava muito. Quando eu vi o filme eu entendi que tudo o que acontecia com Cristo também acontecia com o personagem Luke Skywalker. A única diferença era o cenário. A partir desse momento eu comecei a reparar nessas semelhanças. Percebi que o mesmo acontecia com Buda e outros mártires de outras religiões. Então eu me questioneei o porquê que havia esses fatos em comum e me fascinei diante dessa percepção. Esses mitos da história, não sei dizer se na religião em si, mas os grandes mitos eles contam histórias que o que o herói ou a heroína vivem são histórias que metaforicamente nós passamos na nossa vida, e é por isso que nos toca tão profundamente. E foi a partir desse momento que eu comecei a me interessar e procurar conhecer outras religiões e mitos que acabaram por me levar a essa jornada por essa área. No caso específico do catolicismo cristianismo era o que eu mais conhecia devido ao colégio católico em que eu estudava, mas o meu interesse não é apenas por isso. Todos os tipos de religião e mitologias me chamam a atenção.*

#### Pergunta 6

**Rebeca:** Sobre esses mitos que você citou, quais seriam os mitos bíblicos que na sua concepção estão mais enraizados na nossa cultura?

**Spohr:** *Olha, essa é uma pergunta que teria uma resposta longa. Eu teria que pensar melhor para poder comentar algo que eu não tenha usado no livro, mas toda a “trajetória do herói” que Cristo passou, que o Rei Arthur passou e todos esses personagens mais antigos, podemos resumi-la em uma escala de partida, desenvolvimento e retorno. De forma que é o que os escritores querem fazer, pois isto está dentro do microcosmo dos acontecimentos diários das nossas vidas. Todo dia, toda semana, todo mês ou todo ano. Tudo é um ciclo. Então eu penso que muitos desses mitos e histórias tratam disso.*

#### Pergunta 7

**Rebeca:** Na sua narrativa você utiliza alguns mitos bíblicos como o Dilúvio, a Criança Sagrada, Lúcifer, Lilith e une isso a outros mitos de diferentes mitologias como o mito de Atlântida. Você acha que o fato de esses mitos bíblicos estarem tão presentes na nossa cultura está relacionado com a força da Igreja Católica enraizada na nossa sociedade durante tantos anos?

**Spohr:** *Eu não acredito que isso seja fruto da igreja. A igreja só recontou uma história. Esses mitos, digamos assim “pegaram” porque eles falam sobre nós. Por exemplo, um dos mitos que você chegou a citar: Lúcifer. Não há nada mais verdadeiro do que ele. No mito, Lúcifer era um anjo que era o maior dos anjos e se considerava o mais belo. Em um determinado momento Deus vai até ele e diz para que ele louve os seres humanos, que eram criaturas feitas de carne e osso. Lúcifer se recusa sobre o pressuposto de que ele seria a maior criatura dentre as criaturas. Com isso, Deus acabou jogando-o no inferno, em seguida ocorre uma guerra e etc. Isso é um pouco do que acontece conosco. Nós, com o passar do tempo em que vamos ganhando reconhecimento, vamos nos tornando convencidos, depois arrogantes, depois prepotentes. E na realidade não é assim que a vida funciona. Ninguém é perfeito e invencível. Isso não existe. Nós estamos sempre aprendendo. No mito, Lúcifer se achou o perfeito e acabou caindo. E isso é muito comum. Você vê isso acontecendo toda hora com pessoas ao longo da sua vida. No seu trabalho, na sua faculdade. Pessoas que se acham o máximo e acabam despencando. E em um aspecto geral, esses mitos são recorrentes de outras formas em outras religiões. As instituições como a igreja, elas acabam recontando essas histórias, mas o motivo para que elas “peguem” é porque elas estão no nosso imaginário. É o que acontece na nossa vida.*

#### Pergunta 8

**Rebeca:** Um dos principais motivos que me levou a utilizar a *Batalha do Apocalipse* como objeto de estudo foi justamente a ausência de fortuna crítica sobre essa obra no meio acadêmico. Embora seja um livro que tenha um alto número de vendas. Por que, você acha, que a academia não se dedica muito a estudar esse tipo de literatura? Qual a sua opinião sobre isso? Por que você acha que isso acontece?

**Spohr:** *Especificamente com relação aos críticos eu não saberia dizer. Eu penso que quem poderia responder de uma melhor forma seriam os próprios críticos. Porque no final das contas eu não posso falar por eles, embora eu ache que exista um grupo que pleiteie pelo reconhecimento nesse meio acadêmico e crítico. Mas da minha parte, sendo bem sincero, acho isso totalmente normal. Eu creio que cada um tem o direito de falar, pensar e escrever sobre o que quer. Se os críticos e os acadêmicos não se interessam muito por outros tipos de literatura eu não vejo problema nenhum. Eu acho que eles têm esse direito. No entanto, eu pressuponho que o que acontece é que dentro da crítica, não sei nem dizer se dentro da academia também, mas dentro a crítica, exista uma preferência pela forma do livro e não pela história que nele é contada. É o que eu observo um pouco. Algo que está mais relacionado com a questão da estética do livro. E parando para pensar, isso é bem compreensível. Essas pessoas já estudaram tanto, leram tantos livros que elas estão procurando coisas novas. Um bom exemplo é o Saramago que apresentou novidades com relação a pontuação e a forma de escrita. Então acaba que esse tipo de situação é a que vai chamar mais atenção. Estamos falando de pessoas que já são doutores e doutoras, já leram uma infinidade de obras e a novidade vai fatalmente acabar chamando mais atenção. Agora, fora desse ambiente, as coisas acontecem de forma diferente. Se você tem por exemplo os best-sellers que grande parte das pessoas leram e*

*em contrapartida, você tem um livro com uma estética diferente que somente cinco pessoas leram, que também é totalmente válido, se o crítico vai lá e comenta apenas sobre aquele livro e não cita o best-seller o resultado disso é que o próprio crítico acaba se tornando irrelevante. É claro que ele é relevante para aquelas cinco pessoas, porém é irrelevante para o restante. E isso é um movimento natural do mercado. De qualquer forma, eu não digo isso com qualquer rancor ou até mesmo com algum sentimento negativo. Pelo contrário, eu acho que eles estão no direito deles de falar o que lhes interessa e que tanto a crítica como a academia também possuem o seu papel.*

#### Pergunta 9

**Rebeca:** Uma das teóricas que eu cito no meu trabalho, Beatriz Resende afirma que os atuais escritores não esperam mais a aprovação da “academia” para publicar as suas obras. Eles escrevem como podem, publicam onde e como puderem. Como isso se aplica ao seu caso? Como você se preparou para escrever? Houve algum tipo de preparo específico para a escrita do seu livro? Ou foi algo mais intuitivo?

**Spoehr:** *Bom, A Batalha do Apocalipse foi o meu primeiro livro, então obviamente eu ainda estava aprendendo. Em todo caso, acho importante você dar a cara a tapa e publicar o seu primeiro material mesmo que ele seja “ruim” devido a ser sua primeira experiência. As próprias críticas vindas das pessoas que leram vão te ajudar a melhorar. No meu caso, não posso dizer que foi um rompante de inspiração. Na verdade, eu nem acredito muito nisso. Trabalhei bastante no meu livro. Foram cerca de dois anos trabalhando no A Batalha do Apocalipse, escrevendo e reescrevendo e me preparando da melhor forma possível. E ainda continuo me preparando. Lendo livros de técnica literária, realizando pesquisas e tudo o mais. É mais ou menos dessa forma que eu me preparo. Quanto ao que foi escrito pela Beatriz Resende eu entendo que nunca houve essa espera pela aprovação da academia. Se lembrarmos o século dezenove pegando como exemplo os folhetins que eram publicados no Brasil, as revistas Pook nos Estados Unidos da América, os penny dreadfuls na Inglaterra, Charles Dickens e tantos outros, eu penso que eles não esperavam a aprovação da academia. Talvez houvesse uma preocupação maior com a crítica. Muitos críticos vêm da academia, mas o foco estava na publicação da crítica nas revistas e jornais. Portanto, antes da criação da internet, a crítica tinha muito mais força. Por exemplo, uma crítica que saía no The New York Times poderia gerar grandes vendas para um livro. Já nos dias atuais, nós temos a internet. Através dela você tem a opinião direta dos próprios leitores. Obviamente que tanto para coisas boas como para as ruins, mas a internet potencializou essa relação. Podendo até ter comunidades sobre aqueles tipos de livros, onde as pessoas trocam ideias. As próprias pessoas acabaram fazendo esse papel. Então, eu acredito que não é necessário essa espera pela aprovação da crítica hoje em dia. Talvez no passado até fosse, talvez até fosse necessário se ter uma boa crítica em uma revista como a Veja por exemplo. Creio que até que quem mudou um pouco esse panorama no Brasil antes da chegada da internet foi o Paulo Coelho. Com ele a situação era contrária. Em geral, a crítica não gostava muito dele, já os seus leitores o adoravam. Também tem o ponto de que ele era um garoto propaganda muito bom. Ele ia aos programas, que na época eram todos sem censura, e*

*falava dos seus livros de uma forma que sabia que iria chamar a atenção. Ele acabou encontrando um bom jeito de se comunicar.*

#### Pergunta 10

**Rebeca:** Embora você tenha utilizado um texto muito antigo como a Bíblia para basear o universo do seu livro, você conseguiu atingir um público composto em sua maioria por jovens. Por qual razão você acredita que isso tenha acontecido?

**Spohr:** *Falando em termos de dados estatísticos, hoje em dia o meu público não é mais tão jovem. Em um primeiro momento ele foi em sua maioria jovem graças ao Jovem Nerd, que acabou se tornando um meio em que tivemos para divulgar o livro. E o público do Jovem Nerd, na época, eram pessoas majoritariamente homens em uma faixa etária entre dezesseis e trinta e cinco anos. De modo que os públicos eram os mesmos. No entanto, depois que o livro foi publicado no catálogo da Avon e atingiu um sucesso de vendas nesse meio, o que foi um grande surpresa para nós, o público mudou bastante. Hoje em dia eu tenho um público que também é composto por mulheres com um pouco mais de idade. Então podemos dizer que atualmente o meu público está meio a meio no que diz respeito a idade e a gênero. Agora falando especificamente sobre os jovens, eu utilizei o universo bíblico como uma temática para o livro. Se observarmos os personagens, como exemplo podemos ver algumas influências como anime, elementos do gênero de ação relativos a filmes modernos, um pouco da tônica épica que se vê em livros que usufruem da temática mística medieval e outras tantas referências que têm a sua popularidade entre os jovens. Então eu diria que utilizei o universo bíblico mais como um cenário. Acredito que a forma como eu escrevo possui um formato mais moderno que acabou sendo o que cativou esse público em específico. Acho que foi esse aspecto que gerou o interesse deles. Em geral, esse tipo de público tem bastante apreço pelas temáticas que me influenciaram na escrita e por isso apresentou essa penetração entre os mais jovens.*

#### Pergunta 11

**Rebeca:** Antes da publicação do livro *A Batalha do Apocalipse* você tinha, de certa forma, um tempo indeterminado para finalizar o seu livro. Depois que houve a publicação e depois do livro ter atingido a notoriedade, como passou a ser o seu ritmo de produção? Como é a demanda? Existe alguma frequência específica que você estabelece para si mesmo ou que a editora requisita? Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

**Spohr:** *Eu que estipulo. O primeiro livro eu escrevi em dois anos, mesmo não tendo prazo e nem uma perspectiva concreta. Eu vejo como importante você determinar um prazo para si mesmo para que se possa concluir aquele objetivo. Porque, do contrário, você vai passar a sua vida inteira fazendo isso e nunca irá caminhar. Então eu penso que o escritor comercial tem que ter esse balanço, que por um lado pode ser ruim, pois muitas vezes você tem que finalizar um produto com pressa, e por outro, te mantém disciplinado no seu trabalho focando no cumprimento de metas. Isso é um pensamento que sempre tive em mente. Sempre que fosse iniciar algo eu iria até o final e finalizaria aquele projeto.*

*Através de um olhar mais amplo isso é positivo. Por exemplo: se eu estou no momento de finalizar o livro e percebo que poderia fazer algo de diferente na história, eu não cometo o ato de voltar e desestruturar todo o trabalho, se a história está bem fechada e dentro da proposta inicial eu mantenho o fechamento. Claro que se houver algo de muito ruim, eu mudo, mas se em todo caso tudo está bem fechado, eu finalizo e assimilo o novo aprendizado que todo o processo me trouxe, para aí sim, em um próximo projeto, aperfeiçoar. No livro Filhos do Éden: Anjos da Morte ocorrem umas idas e vindas na história. Há capítulos que ocorrem no passado e outros no presente. Vão se revezando. Após ter escrito todo o livro, eu pensei que não estaria tão bom dessa forma pois isso poderia quebrar um pouco o ritmo do livro. No entanto, eu mantive o meu trabalho. No livro seguinte Filhos do Éden: Paraíso Perdido, eu fiz diferente, dividindo em três partes a narrativa da história. Um parte se passa toda em uma situação e as demais partes se passam em situações distintas, evitando a possível quebra de ritmo que ocorreu no livro passado. O que acabou sendo uma evolução de um trabalho para o outro. Então nós devemos observar quais foram os acertos e erros de um trabalho para o outro, além de levar em conta as críticas e sugestões dos leitores ao invés de ficar alterando a estrutura de um livro em meio a sua construção. Na minha visão, esse processo de aprendizado e aperfeiçoamento é muito importante.*

#### Pergunta 12

**Rebeca:** Você recebe muita pressão dos seus leitores para que ocorram novas publicações?

**Spohr:** *Existe essa pressão, mas ela acaba sendo muito positiva. Eu adoro os meus leitores. Eles sempre demonstram um enorme carinho. Essa pressão que eles exercem não chega a ser algo pesaroso, é algo mais no sentido do respeito e do afeto. Obviamente que existem algumas pessoas que exageram, no entanto, eu percebo que você recebe aquilo que oferece. Então tudo está relacionado à imagem que você gera, o modo como você conversa com as pessoas, a maneira que você as trata. Mesmo através da internet. Se você tem uma postura mais agressiva, as pessoas também irão responder dessa forma. Elas irão se sentir no direito de serem agressivas com você também. Se você tem uma postura de respeito, as pessoas acabam te tratando da mesma forma. É claro que sempre existem aqueles pontos fora da curva, mas em geral, as pessoas te tratam de acordo. Após eu ter escrito A Batalha do Apocalipse, não houve uma cobrança tão específica do público para uma sequência. Depois do lançamento de Filhos do Éden: Herdeiro de Atlântida, aí sim o pessoal ficou à espera de novos livros. Então durante a escrita dos livros Filhos do Éden: Anjos da Morte e Filhos do Éden: Paraíso Perdido que tive uma pressão maior para terminá-los. Era muito comum me perguntarem quando o livro iria sair, e as minhas respostas, muitas vezes, era dizendo que iria demorar um pouco mais acrescidas de que era melhor que demorasse para que ficasse uma história bem feita. E as respostas eram sempre motivacionais como: “Não! Com certeza, nem penso em te apressar!”. Então o pessoal sempre entendeu esse processo e agia de uma maneira legal.*

#### Pergunta 13

**Rebeca:** Toda vez que penso nisso eu lembro do escritor George R. R. Martin que deve sofrer uma forte pressão para o término da série *Crônicas de Fogo e Gelo* por parte dos fãs, que, além de ansiarem pelo o lançamento do livro, temem que algo aconteça ao escritor antes que ele consiga finalizá-la, já que o mesmo possui uma idade bem avançada.

**Spohr:** *Eu diria que a pessoa que tenha talvez sofrido até mais com esse tipo de pressão do que ele foi a J. K. Rowling. Apesar de não ter acompanhado muito a série Harry Potter, o que ela fez em termos de prazo foi fantástico. Eu admiro bastante ela por isso. Fico imaginando aquela pressão toda e mesmo assim, a cada ano ou a cada dois anos ela entregava aquele produto que viria a ter adaptações para filmes que renderiam uma enorme audiência. Imagina a responsabilidade disso. Então é realmente incrível o que ela fez.*

#### Pergunta 14

**Rebeca:** E para finalizar, Eduardo, quais são os seus planos para o futuro? Você pretende expandir ainda mais o universo criado através dos seus livros? Pretende começar novos projetos?

**Spohr:** *Então, por enquanto não tenho plano nenhum. Eu tenho apenas ideias. O único plano que eu tenho nesse momento é o RPG. No Filhos do Éden: Universo Expandido tem um capítulo de RPG. Nós quisemos estimular isso para que as pessoas interagissem mais com a história e também jogassem as suas próprias aventuras nesse cenário. E isso tem acontecido bem e tem sido muito legal. Eu não gostaria de deixar essa parte do meu público órfão, já que eu mesmo vim do meio do RPG. Mesmo que, em termos estatísticos atuais, a parcela do meu público que realmente esteja envolvida com o RPG seja pequena. Talvez seja apenas 10% do meu público que joga, mas de qualquer maneira, eu acho importante estimular esse pessoal e cumprir o que prometemos quando lançamos algumas aventuras prontas para o jogo gratuitamente. Então, atualmente, o meu trabalho está focado nesse âmbito do RPG. Voltando à pergunta de plano para o futuro, quando eu tenho um plano eu vou até o final e realizo. Então digamos que plano agora eu não possuo, mas ideias eu tenho para tudo. Tenho ideias para dentro deste universo, para fora deste universo, ideias para quase tudo que você possa imaginar e em algum momento eu irei decidir qual dessas ideias será meu próximo projeto. Por enquanto são apenas ideias.*

#### Pergunta 15

**Rebeca:** Muito obrigada, Eduardo, pela entrevista. Gostaria de finalizar agradecendo pelo seu tempo, por sua disponibilidade e por você ser tão atencioso e disponível. Agradecer também por você ser tão próximo ao seu público, tanto pessoalmente como na internet, o que em geral não é muito comum. Tenho muitos amigos que admiram o seu trabalho e comentam que o principal diferencial da sua postura é a sua humildade, sempre disposto a responder qualquer pergunta nas entrevistas e nas redes sociais, independente de quem ou onde esteja perguntando. Então agradeço novamente por você ser

tão acessível e pela sua contribuição para a minha pesquisa. Assim que finalizá-la lhe enviarei por e-mail.

**Spoehr:** *Claro! Pode me enviar. Te agradeço pelas palavras e gostaria de acrescentar algumas coisas antes finalizar. Com relação ao que você disse, honestamente, não acho que seja questão de humildade. Eu acredito que isso é algo óbvio. Se pararmos para pensar tudo isso acaba sendo o mínimo que se pode fazer. Para mim é algo que sinceramente não passa pela minha cabeça nem como humildade. Hoje em dia eu vivo de literatura. Um sonho que muitos têm e que é difícil de se alcançar, e se isso foi possível, foi graças aos meus leitores. Graças a vocês. Então como que eu não vou respondê-los, como não vou dar a atenção que eles pedem? Não faz o menor sentido. Eu vejo como algo muito simples e óbvio. É claro que há momentos em que eu realmente não posso, como em casos de viagem ou em situações parecidas, mas em quaisquer outros momentos, eu respondo. Eu fico até impressionado que há pessoas que não enxergam da mesma maneira, de qualquer forma não estou aqui para julgar ninguém. Cada um faz da forma que quer. Na minha visão esse é o caminho natural das coisas.*