



O Clube dos Anjos. Comer: viver ou morrer?

O Clube dos Anjos. Eating: living or dying?

[10.29073/naus.v7i1.828](https://doi.org/10.29073/naus.v7i1.828)

Recebido: 28 de novembro de 2023.

Aprovado: 4 de junho de 2024.

Publicado: 27 de junho de 2024.

Autor/a: Elisangela Steinmetz , Universidade de Lisboa, Portugal, lizestein@yahoo.com.br

Resumo

Provocativo e divertido, o romance *O Clube dos Anjos* de Luis Fernando Verissimo nos apresenta um intrigante protagonista: o escritor Daniel. O narrador constrói uma teia ficcional que leva o leitor a pensar/indagar a fronteira entre a ficção e a realidade e, também, a delicada proporção e o limite de coisas que nos dão prazer, como a alimentação e o sexo, conduzindo suas personagens por uma linha tênue entre liberdade, prazer, vida e morte. Tendo em conta a afirmação de Durand, é a imaginação simbólica que “através de todas as estruturas do projeto imaginário tenta melhorar a situação do homem no mundo” (Durand, 1998); e esta situação precisa ser constantemente observada e questionada, pelo escritor para que adquira movimento e possa ser alterada. Assim, pretendemos neste trabalho observar como o ato de criar, em seus mistérios, se une à evocação dos mitos — Apolo e, principalmente, Dionísio — acrescentando na trama do romance toda uma gama de sugestão imagética que se desdobra para além do discurso registrado, mas que reside, além das alusões diretas do texto, em entrelinhas sugestivas, e na convocação à constelação do imaginário coletivo que percorre o mundo grego e o mundo judaico-cristão.

Palavras-Chave: Ficção; Imaginário; Mito; Verissimo.

Abstract

Provocative and entertaining, the novel *O Clube dos Anjos* by Luis Fernando Verissimo presents us with an intriguing protagonist: the writer, Daniel. And it builds a fictional web that leads the reader to think/inquire the boundary between fiction and reality, and also the delicate proportion and limit of things which give us pleasure, such as food and sex; leading their characters through a fine line between freedom, pleasure and life and death. Literature, as the symbolic imagination, “através de todas as estruturas do projeto imaginário tenta melhorar a situação do homem no mundo” (Durand, 1998); and this situation must be constantly observed and questioned, so that it acquires movement and is capable of being altered. Thus, in this work we intend to observe how the act of creating, in its mysteries, unites itself to the evocation of the myths — Apollo and, above all, Dionysus — adding in the plot of the novel a whole range of imaginative suggestion that unfolds beyond discourse registered, but which resides, in addition to the direct allusions of the text, between the suggestive lines, and in the convocation to the constellation of the collective imaginary that runs through the Greek world and the Judeo-Christian world.

Keywords: Fiction; Imaginary; Myth; Verissimo.

Abrir um livro e com ele estabelecer o pacto de leitura pode ser como abrir uma porta e, através dela, encontrar todo um mundo novo: “pessoas” — personagens — objetos, paisagens, regras e até conceitos, que serão a matéria de uma experiência única que ocorrerá no tempo da leitura, mas também nas sensações de tempo que ela propicia, uma vez que existem o tempo a que pertence a narrativa, o tempo em que ela transcorre, o tempo



que se representa na sua linearidade, ou nas idas e vindas em que a trama acontece. Surge então o sonho ficcional em cores, imagens e ação; “a louca da casa¹” corre solta, corre solta a imaginação.

É especialmente da arte de imaginar, de sonhar, que a literatura, muitas vezes, é feita. O escritor é criatura imaginativa e cria seu próprio sonho ficcional, que habilmente traduz para a forma de texto, confiando palavras à história que engendra. Aí suas ideias deixam o estado de imagens e tornam-se signos — “o imaginário nos surge em discurso”² — que diante dos olhos do leitor poderão novamente (re)encontrar seu atributo “cinematográfico”, possamos talvez dizer. A partir do encontro com seu(s) leitor(es) o texto passa a ter muitas possibilidades de composição imagética, será uma visão eternamente mutável, mediante cada nova (re)leitura, e poderá revelar imagens de efeitos tão “reais” e eficazes como aquelas a que pertencem os sonhos que se dão durante o sono — já que, diferentemente do cinema, por exemplo, exigem a participação do leitor — e que, sem as quais, o homem em pouco tempo perderia o seu estado de equilíbrio e teria sua saúde e vida alterada, conforme nos informa Gilbert Durand em sua obra *Mito, símbolo e mitodologia*:

[...] a antropologia atual mostra [...] que o mito, a fantasia, a projeção utópica é indispensável à vida do homem e do animal. [...] as experiências do médico de Lyon Jouvét, sobre o sonho [...] em que ele mostrou que se se impedisse um gato de sonhar este neurotizava. [...] E experimentou-se igualmente em homens — voluntários — que foram impedidos também de sonhar[...] E neste caso também, muito rapidamente, ao fim de oito-dez dias, ele tinha alucinações, emagrecimento e estados hipernervosos, etc, etc. Então, há uma necessidade *vital*³ da imagem do sonho. (Durand, 1981)

Também Nietzsche em *O nascimento da tragédia* nos aponta a importância do ato de sonhar:

Do mesmo modo que, das duas metades da vida — aquela que passamos despertos e aquela em que ficamos entregues ao sono — a primeira nos parece incomparavelmente a mais perfeita, a mais séria, a mais digna de ser vivida, diria mesmo a única vivida, assim também, embora isso possa parecer um paradoxo, gostaria de sustentar que *o sonho de nossas noites tem uma importância igual*⁴, com relação a essa essência misteriosa de nossa natureza, da qual somos a manifestação. (Nietzsche, 2011, p. 43)

Mas o que é o imaginário? Do que é feito esse terreno dos sonhos? De onde surgem as imagens? Essas perguntas já foram, muitas vezes, realizadas e encontraram toda sorte de respostas: complexas, incompletas, limitadoras... Embora não se tenha ainda uma resposta definitiva, visto que os estudos nesse campo não estão encerrados, Durand parece ter sido quem mais longe foi: depois de analisar vários estudos a esse respeito, em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* registra que “o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (Durand, p. 30), sendo o produto dessa “equação” o que o autor designa por trajeto antropológico — onde há gênese recíproca entre os aspectos de cultura e de natureza psicológica. Durand registra que:

No fim das contas, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, [...] as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo. (Durand, p. 30)

Aspectos biopsíquicos, culturais e sociais estão então na raiz do nosso processo imaginativo. Entretanto nos perguntamos: seria mesmo possível mapear com precisão todas as fontes que dão origem aos atributos da imaginação? E respondemos: provavelmente não. Haveria algo mais que faria parte do processo e que ainda não conhecemos? Provavelmente sim. Talvez, para desvendar todos os mistérios que envolvem o campo dos sonhos

¹ Como se referiam à imaginação no século XVII, segundo Gilbert Durand. Observamos a expressão também sendo utilizada no texto de Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*.

² Cf. Helder Godinho e Victor Jabouille em prefácio à obra *Mito, símbolo e mitodologia*, de Gilbert Durand.

³ Grifo nosso.

⁴ Grifo nosso.



e as trincheiras da imaginação, fosse necessário esgotarem-se todos os estudos antropológicos, vencendo, inclusive, os segredos da alma. Por ora, lembremos apenas que:

É no sonho que, segundo a apresentação de Lucrécio, as esplêndidas figuras dos deuses se manifestaram pela primeira vez à alma dos homens, é no sonho que o grande escultor percebeu as proporções ideais de criaturas sobre-humanas e o poeta helênico, indagado sobre os segredos criadores de sua arte, teria evocado igualmente a lembrança do sonho e teria respondido como Hans Sanchs nos

Mestres cantores:

Meu amigo, esse é precisamente o trabalho do poeta,

Observar e interpretar seus sonhos.

Acredite, a ilusão mais verdadeira do homem

a ele se manifesta no sonho:

Toda arte poética, toda poetização

Nada mais é que tradução verdadeira do sonho

A bela aparência dos mundos do sonho, em cuja produção todo homem é um artista completo... (Nietzsche, 2011, p. 28)

e que “os gregos representaram, sob a figura de Apolo, essa alegre necessidade da experiência do sonho: Apolo, como deus de todas as faculdades criadoras de formas...” (Nietzsche, 2011, p. 29). Sejam os sonhos apolíneos ou os sonhos dionísíacos alimentados pela embriaguez, são eles ainda a inspiração (usar essa palavra atualmente pode parecer um equívoco, dado às correntes artísticas que propagam a ideia de “transpiração”, mas usá-las, mesmo que tenhamos o conhecimento da necessidade de trabalho e técnica que a arte exige, visto que é a inspiração um desses “algo a mais” que nem sempre se explica) de muitos artistas que, ao “traduzir” sonhos, revelam na arte a beleza que o ser humano pode configurar e reconfigurar através das formas que lhe nascem ao pensamento. Uma frase simples como *a imaginação não tem limites* basta para que compreendamos por que as águas agitadas da alma humana necessitam do mistério dos sonhos, da imaginação — isto é, entre outras coisas, da liberdade.

Sonho/realidade, realidade/ficção, sonho/sonho ficcional: as linhas que separam um e outro(s), por vezes, são tênues, e os limites do comportamento humano se distinguem em um ou outro caso, mas questionar esses limites de comportamento, em determinado espaço de nosso imaginário, é também uma forma de delinear os aspectos de comportamento, os quais podem se manifestar (ou que se manifestam) em nosso cotidiano. As narrativas míticas são, em certo sentido, um mapa que o homem frequentemente examina para orientar-se, e, talvez por isso, nunca nos afastemos dos mitos. Não raro eles se manifestam em diferentes reconfigurações na literatura (e na arte em geral) da antiguidade aos nossos dias, conduzindo sempre a um novo olhar sobre a ética, os limites e os desejos que movimentam nossas vidas, nossa sociedade e nossas crenças, elevando, assim, para além do que vivemos em determinada época, na projeção de um futuro (talvez incerto porque, em algum ponto, nos escapa — eis a morte) o resultado de nossas escolhas, de nossas obras. A certas esferas, são sempre os sonhos que movem o homem. A literatura, por certo, é uma forma de ultrapassarmos o tempo para além da nossa vida e perpetuarmos um sonho por quanto tempo ele for capaz de comunicar-se com o mundo no qual circula, tempo que pode, em muito, alongar-se diante da presença do mito.

Assim, o que pretendemos neste trabalho é observar como o ato de criar, em seus mistérios, une-se à evocação dos mitos — Apolo e, principalmente, Dionísio — acrescentando na trama do romance *O Clube dos Anjos*, de Luis Fernando Verissimo, toda uma gama de sugestões imagéticas que se desdobram para além do discurso registrado, mas que residem, além das alusões diretas do texto, em entrelinhas sugestivas, e na convocação à constelação do imaginário coletivo — que percorre o mundo grego e o mundo judaico-cristão — feita pelo autor ao leitor.



Em *O Clube dos Anjos*, Daniel é o personagem escritor e narrador do romance de Luis Fernando Verissimo. É na voz de Daniel que algumas questões se manifestam. Seria o caso relatado verdade? Quem teria cometido os crimes? Existiria crime? Existiria crime se tudo fosse ficção? A personagem é Daniel: um escritor a elaborar uma história de mistério ou/e alguém a registrar eventos verdadeiros que, pelo insólito do experienciado, decide torná-lo um texto como espécie de prova, em que solicita a confirmação do leitor. É assim que, inicialmente, a narrativa se apresenta ao leitor, convidando-o a examinar os fatos e a decidir se, na ficção, há verdade, essa verdade intrínseca à própria ficção. Pode-se pensar se Daniel viveu o que registra, ou apenas brinca, e tudo o que registra é fruto de sua imaginação, apenas um jogo da estrutura narrativa a prender a atenção do leitor. Esse jogo narrativo predispõe o leitor a uma ligação empática, pois apresenta a perspectiva de duas atmosferas dramáticas: a literária e a real. Embora tudo seja ficção, o leitor fica instigado — devido a uma atitude descritiva realista do romance — a imaginar, a projetar o enredo no contexto de seu próprio mundo. Desse modo, o leitor acaba se encontrando diante de algumas reflexões que a história pode suscitar, como, por exemplo, os limites da ética e o direito humano de influir ou decidir sobre o momento da própria morte ou sobre a morte de outros. Esse engenho em que temos indagadas as fronteiras de realidade e de ficção na própria ficção, que é, portanto, também um texto de metaficção, acaba por trazê-la aos limites com a realidade do leitor:

Quando falei nele para o grupo pela primeira vez, alguém disse “Você está inventando!” mas sou inocente, até onde um autor pode ser inocente. [...] Que meus dedos não se limitaram à sua dança tétrica nos teclados mas também derramaram o veneno na comida, e que interferi na trama mais do que é o direito dos autores. [...] Não posso nem alegar que, se Lucídio é inventado, toda a história é inventada, e portanto não há crimes nem culpados. Ficção não é atenuante. Imaginação não é desculpa. Todos nós matamos em pensamento mas só o autor, esse monstro, põe seus crimes no papel, e os publica. Se não matei meus nove confrades e irmãos em obsessão, sou culpado da ficção de tê-los matado. *Preciso convencer você de que não inventei o Lucídio para provar que sou inocente desses terríveis crimes. E preciso convencê-lo de que a história é verdadeira para provar que sou inocente da ficção*⁵. O crime inventado é pior do que o crime real. Pois se o crime real pode ser acidental, ou fruto de uma paixão momentânea, não há notícia de um crime fictício que não tenha sido premeditado. (Verissimo, 2009, p. 7–8).

Vale destacar que, além de utilizar um narrador em primeira pessoa, o autor providencia no discurso a presença evidente de um narratário, ou seja, aquele a quem o narrador se dirige. Ao passo que um “eu” subentende um “tu”, e que, quem escreve, escreve para alguém ler, então o texto pressupõe um leitor — no caso um narratário, que está presente na estrutura interna do texto, mas que, no ato da leitura, tem sua identidade fundida à do leitor real, favorecendo então o pacto ficcional, a disposição a acreditar na história contada. Como vemos: “Neste caso, você pode suspeitar que sou mais do que o autor intelectual dos crimes descritos. [...] Preciso convencer você de que não inventei o Lucídio, [...]. E preciso convencê-lo de que a história é verdadeira” (Verissimo, 2009, p. 7–8).

A história trata da trajetória de um grupo de amigos que se reúne periodicamente para comerem juntos. De início, o local de encontro é o bar do Alberi, depois, restaurantes de *status* mais elevado, até, finalmente, passar a reuniões em domicílio, onde os próprios convivas apresentam seus talentos culinários, para agraciar o grupo de amigos. Há, entre os membros do grupo, outras relações além das gastronômicas: frequentemente se envolvem com as mesmas mulheres, partilhando assim tanto o prazer gastronômico como o sexual — mesmo que, às vezes, isso ocorra sem que uma das personagens o saiba. Com o passar do tempo, a elaboração dos pratos muda e o local dos encontros também (bar do Alberi, restaurantes, até os salões vazios de Daniel), as relações entre eles se modificam, e as personagens também mudam:

O terror de Livia era o Samuel. O único que visitava os outros regularmente entre os jantares e tentava manter o grupo unido e a nossa amizade viva, embora sua figura lúgubre só servisse para lembrar o que

⁵ Grifo nosso.



o tempo tinha feito conosco. [...] Suas olheiras e os dentes malcuidados lhe davam um aspecto de decadência que ele fazia questão de ostentar, como que nos forçando a encarar, nele, nossa própria realidade. (Verissimo, 2009, p. 23)

Agora éramos uma curiosidade, e um estorvo. Me dei conta de como tínhamos ficado estranhos. [...] Parecíamos um grupo de invasores de outra espécie que ainda não percebera que seu disfarce não funcionava, que o rabo estava à mostra. [...] Em vinte e um anos, tínhamos nos transformado em pessoas esquisitas. (Verissimo, 2009, p. 62)

Os encontros do grupo para jantar acontecem por vinte e um anos, até que, após a morte de Ramos — espécie de mentor do grupo — acontece o encontro de Daniel com Lucídio. A partir daí, temos o surgimento dos mistérios — as mortes — sendo que o próprio Lucídio é um mistério ... Ao longo do enredo, em que cada encontro gastronômico resulta na morte de um membro do Clube do Picadinho, o que é servido corresponde ao prato favorito do que acaba por ser envenenado, após este aceitar comer a última porção que sobrara: temos a gula. Evidências vão surgindo e revelando a figura de Lucídio, suas intenções e seus motivos, deixando claro para o grupo a relação entre a comida e as mortes, mas isso parece só aumentar o prazer diante das iguarias servidas... E os jantares e enterros continuam sucessivamente, até restarem apenas Daniel e Lucídio.

Além da comida e da bebida, também une os dez amigos uma intrincada rede de relacionamentos sexuais: esposa de um, namorada de outro, amante de outros, o sexo permeia as relações do grupo. João casa com Norinha “que, ele não sabia, já tinha dormido com dois do grupo, e inclusive apanhado do Samuel” (Verissimo, 2009, p. 16). Pedro casa com Mara, que — à exceção de Ramos — é admirada e desejada por todo o grupo, porém “Samuel fora o único que [a] conseguira comer” (Verissimo, 2009, p. 24).

Desses afetos compartilhados, surge um complicador, uma doença capaz de condenar todos à morte: a AIDS — seguindo o desenho dos relacionamentos sexuais estabelecidos, dos quais se citam alguns exemplos nas linhas acima, se um deles estivesse contaminado, todos poderiam estar. A morte surge através do excesso, seja a gula, ou o sexo. No entanto, a questão sexual é velada. Embora aflore no texto, a força de seu conteúdo permanece nas “entrelinhas”, visto que as personagens parecem saber o que ocorre, mas agem como se não soubessem. Nesse contexto, estabelece-se a tensão entre Eros e Thanatos. Dos amores do grupo à comida, à bebida e às mulheres — aspectos associados à fruição plena da vida — decorrem as transformações... Poderíamos mesmo dizer decomposição (destruição) do corpo, das relações e, por fim, da própria vida que, embora possivelmente já condenada pela AIDS — ou pelo câncer, como no caso de Pedro — será abreviada através da última experiência *gourmet* e de seu tempero especial, o veneno.

Há portanto, tanto para o alimento quanto para o objeto da excitação sexual, dois momentos distintos: a destruição, por um lado, e, precedendo-a, a valorização do objeto proposto à destruição. A destruição, no erotismo, é provisória; posso consumá-la sem que o objeto seja aparentemente transformado. Depois do amor, o ser amado, o mesmo, permanece fiel à imagem que oferecia de si. (Bataille, 2014, p. 332)

Cabe salientar que, no texto, a expressão *comer* é utilizada tanto para referir-se ao ato de cópula como à ingestão de alimentos e embora a satisfação sexual (diferente da alimentar) não exija, aparentemente, a destruição do objeto — o ser amado —, no romance ela instaura um processo de degeneração, pois poderíamos ler a possível condenação à morte através da AIDS como uma sentença indutora à escolha de ingerir o alimento envenenado. Dessa forma, exalta-se ao máximo o ato de comer e “comer” como símbolo de prazer extremo e, na transgressão, o exercício máximo de liberdade individual: a decisão sobre o momento da morte. Mas essa última porção ingerida também significa fraqueza. A porção final é a fruta proibida do paraíso e, como ela, resulta em expulsão — neste caso, não do Éden, mas da vida. Então, assim como a apreciação de um alimento exige a destruição do objeto, na trama, as personagens são, ao mesmo tempo, apreciadoras e objetos, e a satisfação de seus prazeres impõe a sua destruição, a morte.



Diante desse enredo, encontramos elementos que suscitam o nosso imaginário na direção de outras narrativas como, por exemplo, o mito de Dionísio, que é evocado nos acessos de euforia diante da comida, da bebida — em especial dos vinhos — nos estados de embriaguez e nas relações sexuais desmedidas que lembram os orgásticos festejos dionisiacos. Visto que:

Dionísio impõe-se como o deus do vinho. Nas festas, a presença do deus é simbolizada pelo vinho, [...] A exaltação da virilidade é retomada no culto através das falofórias. Mas a característica de Dionísio é apresentar uma imagem completa da fecundidade, ao mesmo tempo masculina e feminina; [...] ele é também o que Homero chama de *mainoméno*s (o louco), um deus que perturba e até mesmo transtorna a ordem das coisas. (Brunel, 1997, p. 234)

Ao longo da trama, podemos observar as personagens atendendo ao chamado da comida, da bebida e do sexo como fiéis seguidores dionisiacos... Sempre sem limites até o fim, a imersão no estado dionisiaco recusa a razão e sucumbe ao excesso, que conduz à morte, pois, mesmo quando descobrem que a cada prato favorito segue-se uma última porção envenenada, as personagens comem e, ainda que declarando não desejar morrer (como faz Tiago), negam a lógica e rendem-se ao desejo:

Tiago reagiu.

— Epa. Eu não pretendo morrer tão cedo. (Verissimo, 2009, p. 111)

Tiago engoliu em seco.

— Marquise de chocolate?

— É. Mas tem um problema...

— Qual?

— Só tem para um. Não tive tempo...

Kid Chocolate nos olhou com uma expressão de dor. O que estavam fazendo com ele?

— Come você, Kid, disse eu.

— Pode comer, Tiago, disse Samuel. — Eu não quero.

— Mas eu também não quero! — gritou Tiago. [...]

— Espere! [...]

— Traz. (Verissimo, 2009, p. 130–131)

A loucura dionisiaca está instalada e, sucessivamente, todos aderem à experiência mortal: “nós tínhamos enlouquecido, [...] estávamos metidos numa espécie de versão gastronômica de roleta-russa” (Verissimo, 2009, p. 103). A relação com o mito de Dionísio é suscitada principalmente através da valorização dada aos vinhos que são servidos nos jantares do grupo, já que Dionísio é conhecido, também, por trazer aos homens o conhecimento referente ao cultivo da uva, sendo o vinho a bebida essencial de seus festejos. “Eu não economizara os meus Bordeaux para aquele jantar especial” (Verissimo, 2009, p. 43).

Mas o vinho também irá evocar o mito cristão, pois é a bebida da Santa Ceia. Esse fato juntamente com o nome das personagens: Pedro, André, Tiago e João — que são também os nomes de apóstolos seguidores de Cristo —, cria a ideia estilizada de última ceia. Além disso, os nomes Saulo, Marcos, Samuel, Abel, Paulo e Daniel também são nomes bíblicos, e o nome Daniel, segundo Chevalier, pode ser associado à figura do próprio Cristo: “No fosso dos leões, lambido pelo leão que devia devorá-lo, Daniel simboliza, em muitas obras de arte cristãs, a *figura do Cristo, que tornou a morte inofensiva, e a tentação do pecado*” (Chevalier, 2009, p. 320). Daniel também evoca a figura de “Deus” quando se apresenta como escritor, pois, por analogia, é também um “criador”. A própria ideia de banquete traz consigo “um rito comunal e, mais precisamente, o da Eucaristia. Por extensão, é o símbolo da *Comunhão dos Santos*, ou seja, da beatitude celeste através da partilha da mesma graça e da mesma vida” (Chevalier, 2009, p. 120). Assim o vinho, os nomes das personagens, o banquete (jantar), a figura do diabo, já conjurada na primeira página do romance quando Daniel apresenta Lucídio, “Lucídio não é um dos 117 nomes do Diabo” (Verissimo, 2009, p. 7) e dos anjos, presente no título da obra e ao longo do enredo: “Aqui são todos anjos” (Verissimo, 2009, p. 73), são símbolos que tornam clara a alusão ao mundo cristão e às suas convenções, do que é correto ou incorreto. Convenções essas que, no texto, são transgredidas e questionadas. As personagens transformam-se durante o enredo, abandonando cada vez mais qualquer aspecto angelical que



pudessem ter, e incorporando feições sombrias. Inicialmente elas possuem juventude, *status* e riqueza, mas, após vinte e um anos, quase todas estão financeiramente fracassadas e decadentes, vítimas, de um modo ou de outro, de seus vícios.

Observando ainda os nomes escolhidos para as personagens, uma em especial evoca para o contexto da obra: Apolo, o deus solar. Referimo-nos a Livia, cujo nome significa “pálida”, “lívida” ou “clara”, trazendo a ideia de luz e de claridade, aspectos esses que estão associados à razão. Livia funciona como antagonista no desenvolvimento da trama. A personagem se opõe ao modo desregrado de vida do grupo, em especial do de Daniel, a quem namora. Livia tenta modificar os hábitos de Daniel, e também de Marcos. Ela é a “salvadora”, ou melhor, tenta ser, já que, aparentemente, não obtém sucesso. Livia é a figura do equilíbrio, ela procura colocar limites, chamar à razão e impedir as transgressões de Daniel. A frase “Daniel, chega!” pertence à Livia, e repete-se ao longo do enredo, sendo a responsável pelo aspecto dúbio do final do romance, que nos deixa em suspense, sem saber se a frase está a reprimir Daniel, ou seu trabalho ficcional. Livia é uma voz crítica, que busca reconduzir a ordem ao meio, ao caos festivo, em que vive Daniel.

A coitada da Livia é psicóloga e nutricionista, há anos que tenta me salvar. Eu não sou o seu amante, sou a sua causa. [...] A Livia não quer o meu dinheiro. Quer ser a mulher que me recuperará, [...] tenta inutilmente, cuidar da minha alimentação. [...] Livia me convenceu de que toda a tragédia da minha vida se deve à falta de alguém que um dia dissesse: ‘Daniel, chega!’ (Verissimo, 2009, p. 10)

Apolo revela-se, também, pelos aspectos de beleza, razão e vida artística que compõem a roupagem de alguns personagens, como, por exemplo, na aparência cuidada de Pedro e seu gosto pela música, na beleza de Marcos e sua busca pela arte, através dos quadros que pinta. Mas é na figura de Livia que persiste uma presença apolínea, de racionalidade clássica.

Analisar a evocação de Apolo não é tarefa simples, já que a figura desse deus pode ser associada à de Cristo — pois este também é visto como o sol, como o Deus criador e Salvador, símbolo supremo de ascensão — mas também à de Dionísio, quando se explora a manifestação de seus aspectos mais sombrios, pelos quais pode ser associado a Hécate: “...Os raios do sol representados pelas flechas que carrega têm a virtude de penetrar no próprio seio da terra. Daí a tradição arcaica segundo a qual Apolo é um deus infernal” (Brunel, 1997, p. 67), ou ainda em seus aspectos relacionados à arte. De certo modo, em Apolo, estão presentes diferentes aspectos que se relacionam, por um lado, com a figura de Cristo e, por outro, com a de Dionísio, por contraditório que possa parecer,

Deus muito complexo, terrivelmente banalizado quando o reduzem à figura de um homem jovem, sábio e belo, ou quando — numa simplificação do pensamento de Nietzsche — o opõem a Dionísio, como razão contraposta ao entusiasmo. Pelo contrário, Apolo é o símbolo da vitória sobre a violência, do autodomínio no entusiasmo, da aliança entre a paixão e a razão — filho de um deus (Zeus) e neto (por parte de sua mãe, Latona) de um titã. Sua sabedoria é fruto de uma conquista, e não uma herança. Todas as potências da vida nele se conjugam [...]. Apolo simboliza a suprema espiritualização; é um dos mais belos símbolos da ascensão humana. (Chevalier, 2009, p. 67)

Na obra, não se estabelece uma situação de contradição entre um estado apolíneo e um estado dionísico, o que se nota é que os excessos, tanto no campo amoroso como no gastronômico, conduzem a um desequilíbrio e a uma perda de controle que os aproxima dos desvarios dionísicos. Sendo assim, há, no texto, um movimento de passagem de um estado a outro. A figura de Apolo se distancia, à medida que os membros do clube não alcançam a *vitória sobre a violência*, e não possuem *autodomínio no entusiasmo*, sucumbem ao desvario, então: Dionísio reina absoluto. O exagero conduz à morte, pois, mesmo quando os convivas já perceberam que as mortes não são coincidência, e que, sempre quem repete o prato acaba morto, mesmo sabendo o que vai acontecer, eles não resistem e comem a última porção. A satisfação do prazer prevalece como um ato de violência — os pratos preparados por Lucídio são sempre a melhor versão que eles já provaram da receita servida — onde



o bom senso é ignorado, conduzindo o indivíduo à destruição. Isso é o que acontece sucessivamente na história, até restarem, do Clube do Picadinho, apenas Daniel e o cozinheiro Lucídio.

Dentre os símbolos presentes no discurso, estão os números, cuja escolha é feita de modo preciso pelo autor. Notamos que eles, ao mesmo tempo, representam um quantitativo (número de eventos e personagens, horários) e comunicam a natureza dos eventos que se desenvolvem. Destacamos a escolha feita pelo autor com relação ao número dez (são dez, inicialmente, os membros do clube; são dez jantares anuais que o clube realiza) e o número nove (com a morte de Ramos, passam a ser nove os participantes, os jantares costumam iniciar-se às nove horas). Essas escolhas tornam-se muito expressivas, pois o número dez simboliza “um sentido de totalidade, de conclusão, termo, remate” (Chevalier, 2009, p. 333). Assim, na história, tem-se dez amigos que formam o clube, e tudo está em equilíbrio, até que Ramos morre e o grupo se reduz a nove. O número nove, entre outras coisas, “anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um novo plano. Encontrar-se-ia aqui a ideia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a de morte” (Chevalier, 2009, p. 644). É justamente o que ocorre na trama: quando se tornam nove os componentes, surge uma nova situação, um recomeço, que é representado na figura de Lucídio. A história está em um novo plano — o do mistério — e nele ocorrem as mortes. Desse modo, temos recomeço e fim, mas, também, a ideia de germinação, se considerarmos o desfecho do enredo, onde Daniel considera a possibilidade de transformar em negócio a morte, provocada mediante a satisfação dos prazeres, de pessoas em estado terminal.

Logo, afloram no discurso símbolos que sugerem os movimentos de ascensão (Cristo, Apolo, anjos...) e de queda (o Diabo, Dionísio...), que se movimentam na arquitetura do enredo e na composição das personagens, criando um discurso ambíguo que aponta para a complexidade do ser e da vida. Temos, por exemplo, personagens que parecem anjos, mas possuem um “apetite dos diabos”, que tanto podem ser culpadas como vítimas; um narrador/escritor tecendo os fios da ficção e da sua — possível — realidade; desejo intenso de vida e atração pelo risco de morte. Por certo, o texto apresenta, além dos aspectos aqui mencionados, um vasto conjunto de símbolos e de relações a explorar, mas as considerações aqui estabelecidas já permitem afirmar que a obra *O Clube dos Anjos*, de Luis Fernando Verissimo, transcende à própria capacidade simbólica, estabelecendo uma conexão com outras narrativas, com as concepções de bem e mal, de sagrado e de profano, que percorrem o universo humano, portanto dos leitores que sobre ela se debruçarem. Ao mesmo tempo, a obra indaga com ironia essas concepções provocando novos olhares. Afinal o que é profano? O que é sagrado? Até onde podemos controlar a nossa vida? Podemos decidir ou escolher o momento da nossa morte?

Essas questões sempre encontraram suas respostas em relação a determinado contexto histórico-cultural, sendo, portanto, relativas; expressam um determinado ponto de vista, mas não o único possível. Nunca a totalidade. Assim como os sonhos que temos ao adormecer, e que são essenciais ao nosso bem-estar, são feitos de muitas cores e, às vezes, da ausência delas, Luis Fernando Verissimo lança mão da vasta cartela de cores que conhece e entrega ao leitor seu texto, por certo, na mesma expectativa de sua personagem Daniel que diz: “Eu precisava contar a tragédia da minha vida e da vida dos meus amigos e finalmente tinha encontrado um ouvinte atento” (Verissimo, 2009, p. 19). Esperamos ter sido o ouvinte/leitor atento de Verissimo e, de algum modo, contribuído para uma possibilidade de leitura entre as tantas possíveis. Mais que isso, esperamos que a obra continue a encontrar “ouvintes” e a conduzir o processo de sonho ficcional que o texto literário gera com encanto ou desencanto, com loucura ou lucidez; já que a literatura como a imaginação simbólica, “através de todas as estruturas do projeto imaginário tenta melhorar a situação do homem no mundo” (Durand, 1998, p. 101); pois é território de apreciação de variados e inusitados sabores. Afinal só há um meio de saber qual o cardápio desses mágicos “cozinheiros de palavras”, os escritores: abrir um livro e, com ele, estabelecer o pacto.

Referências

Bataille, G. (2014). *O erotismo* (F. Scheibe, Trad.). Autêntica Editora.

Brunel, P. (1997). *Dicionário de mitos literários* (C. Sussekind, Trad.). UNB/José Olympio.



Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números* (V. da Costa e Silva, Trad.). José Olympio.

Durand, G. (1998). *A imaginação simbólica* (L. Fitipaldi, Trad.). Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo.

Durand, G. (s.d.). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Editorial Presença.

Durand, G. (s.d.). *Mito, símbolo e mitologia*. Editorial Presença.

Nietzsche, F. (2011). *O nascimento da tragédia* (A. C. Braga, Trad.). Escala.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.