



Não Há Saúde Nem Céu Para Os Oblíquos N'O Ateu Ambulante

There is neither health nor heaven for the oblique in The walking atheist

Article Record

Dr. Lemuel de Faria Diniz^{§*}

Doutor em Letras

*Corresponding Author



Bianca Nantes Nunes^{‡§}

Graduada em Enfermagem, Mestre em Enfermagem,
Doutoranda em Saúde e Desenvolvimento na Região
Centro-Oeste

§ Curso de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brazil (OA)

‡ Programa de Saúde e Desenvolvimento na Região Centro-Oeste (PPGSD/FAMED/UFMS), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brazil (OA)

RECEIVED
2026-05-21

ACCEPTED
2026-05-30

ONLINE PUBLISHED
2026-07-20

PEER REVIEW
Double Blind

Abstract

In the literary trajectory of the writer Salma Ferraz, the short story "O ateu ambulante", belonging to the book of the same name, emblemizes the talent and some of the intertextual sources that compose the artistic work of the author in her other works. In this sense, this text intends to demonstrate how the ferrazian artistic construction dialogues with texts by José Saramago, Augusto dos Anjos, Raul Seixas and the Bible.

intertextuality

Salma Ferraz

AI USE STATEMENT

No generative AI was used for analysis or results.

FUNDING

No external funding was declared for this work.

CONFLICT OF INTEREST

The authors declare no conflict of interest.

DATA AVAILABILITY

Not applicable for this article.

ETHICS

No ethics committee approval was required for this article type.

CONSENT

Not applicable for this article.

TRIAL REG.

Not applicable.

Crossref DOI: 10.34257/GJHSSA257497

How to Cite: Diniz et al. (2026). Não Há Saúde Nem Céu Para Os Oblíquos N'O Ateu Ambulante. Global Journal of Human-Social Science, 26(1), 1-15. DOI: 10.34257/GJHSSA257497

LICENSE

© 2026 Global Journals. Open-access article under CC BY-NC-ND 4.0 International License.



Print ISSN 0975-587X



9 770975 587004

Online ISSN 2249-460X



9 772249 460013

Under the strict compliance and defined process of



METADATA CONTINUATION

AUTHOR CONTACT QR LEDGER

Dr. Lemuel de Faria Diniz§Ø*



ARCHIVAL RECORD

Não Há Saúde Nem Céu Para Os Oblíquos N'O Ateu Ambulante

Dr. Lemuel de Faria Diniz^{§*} and Bianca Nantes Nunes^{‡§}

Affiliations

§ Curso de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brazil (OA)

‡ Programa de Saúde e Desenvolvimento na Região Centro-Oeste (PPGSD/FAMED/UFMS), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brazil (OA)

Qualifications / Designations

§ Doutor em Letras

§ Graduada em Enfermagem, Mestre em Enfermagem, Doutoranda em Saúde e Desenvolvimento na Região Centro-Oeste

Funding Acknowledgement

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/MEC – Brasil".

"This work was carried out with the support of the Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/MEC – Brasil".

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001".

"This work was carried out with the support of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel – Brazil (Capes) – Funding Code 001".

Abstract

Na trajetória literária da escritora Salma Ferraz, o conto "O ateu ambulante", pertencente ao livro homônimo, emblemiza o talento e algumas das fontes intertextuais que compõem o fazer artístico da autora em suas demais obras. Nesse sentido, neste texto se pretende demonstrar como a construção artística ferraziana dialoga com textos de José Saramago, de Augusto dos Anjos, de Raul Seixas e da Bíblia.

Keywords: *Salma Ferraz, intertextualidade*

* Corresponding Author

Dr. Lemuel de Faria Diniz

DOI

10.34257/GJHSSA257497

1. Introdução

Na trajetória literária da escritora Salma Ferraz, o conto "O ateu ambulante" pertencente ao livro *O Ateu Ambulante* (2011) emblemiza o talento e algumas das fontes intertextuais que compõem o fazer artístico da autora em suas demais obras, como se nota em *A ceia dos mortos* (2007). Argumenta-se que a intertextualidade em *O ateu ambulante* ultrapassa a mera referência cultural, constituindo um mecanismo de construção de uma identidade contracultural que dialoga criticamente com o imaginário cristão, com a tradição literária e com a cultura de massa. De acordo com Tania Carvalhal, a intertextualidade – termo cunhado e difundido por Júlia Kristeva, em 1966, a fim de caracterizar a produtividade textual a partir do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin – trouxe novo vigor aos Estudos Comparados, "libertando-os" da rigidez do campo de atuação prescrito pelas noções de fontes e influências. Disso decorre que a propensão para a individualização da obra passa a ser suplantada, uma vez que "a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra". A escrita literária passa a ser vista como dotada de uma "sociabilidade": "a individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores." Ao reverter a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências, a intertextualidade tornou-se um conceito indispensável para os estudos de Literatura Comparada, modificando as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais e sublinhando "a natureza criativa do processo de produção textual" (CARVALHAL, 1996, p. 13).

Assim, os intertextos analisados convergem para a elaboração de uma figura que funciona como uma espécie de contraponto profano à narrativa cristã tradicional. Cabe esclarecer que a autora é crítica literária com diversos livros publicados. Como analisaremos neste artigo, a autora consegue transitar entre o mundo de suas leituras críticas, utilizando-as para sua composição ficcional.¹ A este respeito, estabelece-se uma importante ressalva metodológica sobre os limites de tal operação interpretativa: o objetivo não é utilizar a produção teórica da escritora como uma chave de leitura definitiva ou uma autoridade intencional para decifrar sua própria obra de ficção. Pelo contrário, mobiliza-se sua produção crítica como um documento de época relevante para compreender os repertórios intelectuais que circulam e nutrem sua escrita ficcional. Desse modo, a análise do conto não se subordina exclusivamente às formulações críticas da autora, sustentando-se de forma autônoma por meio do escrutínio direto do tecido textual. Crítica especialista em José Saramago, a autora em sua obra ficcional, por diversas vezes, dialoga com o Nobel de Literatura.

¹ Como crítica literária, a autora publicou: *Desmistificando a redação (co-autoria)*. Florianópolis: Edufsc, 1997; *Ensaio: Fernando Pessoa, Eça e Saramago*. São Paulo: Cone Sul, 1998; *O jeitinho Brasileiro de Sherlock Holmes*. Blumenau: Edifurb, 1998; *O rei Leão e a Memória do Mundo*. Blumenau: Edifurb, 1998; *A sagrada luxúria de criar*: Porto Alegre: Edipuc, 1999; *O quinto evangelista*. Brasília: UNB, 1999; *Na Terceira Margem da História*. Blumenau: Edifurb, 1999; *Dicionário Machista*. Londrina: Campanário, 2002; *As Faces de Deus na Obra de um Ateu Juiz de Fora*: UFJF, 2004; *No princípio era Deus e Ele se fez Poesia*. Rio Branco: Edufac, 2007; *Deuses em poética*. João Pessoa: UFPB, 2009; *Maria Madalena: A mulher que amor o amor* (Eduem, 2011); *O Polén do Divino* (Edifurb, 2011); *Dicionário de personagens da obra de José Saramago* (Edifurb, 2011).

No referido conto, o qual nomeia a coletânea de narrativas ferrazianas, a intertextualidade com a obra do escritor português José Saramago é latente e concebe à narrativa um efeito ora humorístico ora cinematográfico. Se, ao analisar o conto saramaguiano “Cadeira”, Horácio Costa pontua que o constante uso de expressões latinas enfatiza “o carácter paródico, irônico ou já abertamente humorístico do texto”,² na narrativa ferraziana esse efeito também pode ser sentido e apreciado, quando do tenso diálogo entre o presbítero protestante e o ateu ambulante. Ei-lo, num excerto:

“
_ Meu filho, arrepende-te dos teus pecados porque tua hora é chegada.
_ *Ultram Equinoctialem non peccare.*
_ Como não existe pecado? Conheces latim?
_ Muito mais que a sua vã filosofia possa prever.
[...]
_ Blasfêmia. Venha a nós o teu reino. Seja feita a tua vontade...
_ Horácio, me socorra: *carpe diem, quam minimum credula postero.* Quando vier a primavera, se eu já estiver morto, as flores florirão da mesma maneira... A realidade não precisa de mim. (FERRAZ, 2011, p. 13, 15, itálico da autora, negrito nosso)³”

Além de expor parte do conflito que perpassa o conto, o diálogo transposto acima serve de mote para observarmos que o enredo do conto de Saramago se aproxima do conto de Salma Ferraz, no que tange ao fato de que em ambos a situação-problema que desenlaça a trama está relacionada a uma enfermidade da personagem. Considerando-se a queda de Salazar em “Cadeira” e a doença de Ricardo, nota-se que em ambos os casos, a fragilidade física da personagem desencadeia um processo de desestabilização simbólica: em Saramago, a queda de Salazar representa a ruína de uma figura de poder; em Ferraz, a enfermidade de Ricardo desencadeia um confronto entre visões antagônicas de mundo, funcionando como elemento estruturador da narrativa. Embora as duas narrativas operem em registros temáticos distintos – a ruína de um regime ditatorial no caso saramaguiano e um questionamento teológico-existencial no conto ferraziano –, a analogia da fragilidade corporal como vetor de ruptura simbólica revela-se profícua para comparar como ambos os autores mobilizam a decadência física como um motor de desconstrução ideológica. Assim, no conto “Cadeira”, o já octogenário ditador português António de Oliveira Salazar cai de uma cadeira cujo madeirame estava carcomido por um caruncho, vindo a bater a cabeça no chão e ter uma hemorragia cerebral, o que o impossibilita de continuar no poder. Quanto ao conto ferraziano, a enfermidade do ateu ambulante é apresentada logo no segundo parágrafo e, após essa informação, a narrativa se desenvolve segundo os ditames de uma linguagem de cunho cinematográfico. No segundo parágrafo, lê-se:

“
31 de março de 1996, 6 horas, Hospital Cajuru, Curitiba, Paraná. Um paciente terminal, de nome Ricardo, 48 anos, na UTI, com quadro de **encefalopatia hepática**, está sendo forçado a dialogar com um presbítero protestante de qualquer igreja, de qualquer nome, que traz a bíblia aberta nas palmas das mãos. (FERRAZ, 2011, p.13, negrito nosso)⁴”

No fragmento supracitado, a indicação da doença da personagem principal vem acompanhada da indicação da data, do horário e da localização de onde ocorrem as ações e os diálogos. Esse recurso, perpetuado mais sete vezes ao longo da narrativa, concorre para a caracterização de uma linguagem de cunho cinematográfico, uma vez que os acontecimentos relacionados aos últimos momentos da vida do ateu ambulante até o seu “sepultamento”/despedida nada convencional totalizam vinte horas, as quais abarcam o deslocamento da narradora a uma pensão, a uma igreja protestante, a um bar e a uma praia. Os deslocamentos da narradora são sempre sinalizados por uma multiplicidade de diálogos, pausas para reminiscências e mudanças bruscas de ambientes, verdadeiros “cortes”, *flash-backs* sucessivos, à semelhança do que assinala o estudioso Horácio Costa quanto ao conto saramaguiano:

“
Em “Cadeira”, a referência ao discurso cinematográfico [...] refere-se mesmo à sua montagem, que algo tem de linguagem fragmentada, multiplicante, e de narração difusa (isto é, de narração constantemente interrompida pelo recurso a elementos heteróclitos), dos *video-clips* actuais.⁵”

Se no conto de Saramago há referências explícitas a antigas personagens do cinema, como Tom Mix, Buck Jones e Charles Chaplin, no conto da escritora Salma Ferraz o mesmo recurso é utilizado, sendo que a personagem do cinema citada é El Cid, protagonista do aclamado filme homônimo.⁶ Portanto, as referências ao discurso cinematográfico se estendem também a alguns dos filmes clássicos do cinema, o que pode ser notado, por exemplo, na sequência narrativa em que o corpo do ateu — há algum tempo falecido — é roubado da igreja protestante e levado pelos seus amigos

⁴Na sequência do conto, as demais indicações da data, do horário e da localização de onde ocorrem as ações e os diálogos das personagens são as seguintes: “31 de março de 1996, Florianópolis, 10:00 horas. Praia do Campeche” (p. 17), “31 de março de 1996, Curitiba, Aeroporto Afonso Pena, 13: 30 horas” (p. 18), “31 de março de 1996, Curitiba, 14: 30 h, numa pensão qualquer da Boca do Lixo da Mateus Leme, próximo à antiga Rodoviária” (p. 21), “31 de março de 1996, Curitiba, 16: 30 h, igreja protestante, bairro Portão” (p. 27), “31 de março de 1996, 18:00 h, Bar do Trevo, Vila Nossa Senhora da Luz dos Pinhais” (p. 31), “01 de Abril de 1996. Meia-noite e meia, posto policial...” (p. 36), “1º de abril, duas horas da madrugada. Praia de Guaratuba, Morro do Cristo” (p. 36).

⁵COSTA, Horácio. A reconquista da prosa: *Manual de pintura e caligrafia e Objecto quase*, p. 325.

⁶Referimo-nos ao seguinte diálogo do conto ferraziano:

“_ Quem dera, cara, Fernando Pessoa. Tem certeza que ele [o ateu, já defunto] não vai cair da moto?”

_ Absoluta... Vi isto num filme.

_ Qual?”

_ **El Cid.**

_ Mas **El Cid** estava amarrado a um cavalo.

_ Moto e cavalo, dá tudo na mesma. A barra tá limpa. Você não bebe?”

FERRAZ, Salma. *O ateu ambulante*, p. 35, (negrito nosso).

“El Cid” é um filme italo-estadunidense de 1961, do gênero drama histórico e épico. O filme apresenta a saga do lendário herói espanhol El Cid (Rodrigo Díaz de Vivar), que se destacou nas lutas contra os mouros no século XI. Dirigido por Anthony Mann, e protagonizado por Charlton Heston e Sophia Loren, nos respectivos papéis de El Cid e Jimena, o referido filme recebeu o prêmio “Mérito Especial” no Globo de Ouro (1962) e foi indicado ao Oscar (1962) nas categorias de melhor direção de arte, melhor trilha sonora e melhor canção. El Cid (filme). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/El_Cid_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/El_Cid_(filme))>. Acesso em: 11 set. 2011.

²COSTA, Horácio. A reconquista da prosa: *Manual de pintura e caligrafia e Objecto quase*, p. 325. Observamos que o texto “Cadeira” é o primeiro dos seis contos que compõem a coletânea *Objecto quase*, de José Saramago.

³Salientamos que, no conto ferraziano, o efeito humorístico surge no embate das ideias completamente opostas entre o ateu e o religioso, pois o ateu rebate os conselhos de arrependimento do presbítero declamando citações em latim. No texto de Saramago o humor e a ironia residem na digressão que acompanha a queda do ditador Salazar de uma cadeira apodrecida, uma vez que essa longa digressão é recheada de expressões latinas, tais como “O perpetuum mobile”, “in limine”, “de gustibus et coloribus non disputandum”. SARAMAGO, José. *Cadeira*, p. 11-29.

motoqueiros para uma homenagem. Nessa homenagem, o morto é conduzido para um bar onde — como se ainda estivesse vivo — celebrasse a vida como sempre fazia: “com músicas de Raul Seixas, muita cerveja, pinga pura, frango com farofa”.⁷ Como se ainda pertencesse ao reino dos vivos, Ricardo — o ateu — é trajado com suas “luvas pretas de couro” e com seu casaco de couro e passeia na garupa de uma moto Harley Davidson rumo à descida da Serra do Mar, como ele sempre apreciou. Essa sequência parece dialogar claramente com o filme “Um morto muito louco” (1989), considerado por muitos como um clássico do gênero comédia. Nesse contexto, a incorporação de um modelo narrativo associado à comédia contribui para a carnavalização da morte e para a profanação dos rituais cristãos presentes no conto, aproximando-se de procedimentos que podem ser relacionados ao conceito bakhtiniano de rebaixamento do sagrado.

No filme “Um morto muito louco”, o corpo de um homem de negócios assassinado é manipulado por seus funcionários para fingir que ele continua vivo, dando origem a uma série de situações cômicas e absurdas que dessacralizam o tabu do cadáver. Semelhantemente, no conto de Salma Ferraz, a apropriação do corpo de Ricardo por seus amigos motoqueiros transpõe essa mesma lógica cômica e grotesca para o contexto do velório. Assim, a referência cinematográfica serve como um repertório estético para operar a carnavalização da morte, substituindo o pesar fúnebre tradicional pela celebração da vida em tom de deboche e irreverência. Diante dessa constatação, observamos que no conto ferraziano tanto a remissão a um filme épico-dramático — “El Cid” — como a um filme do gênero comédia — “Um morto muito louco” — contribuem para a narradora elevar seu tio, o ateu ambulante, ao *status* de um ícone na eternidade, como lê-se neste excerto:

“Lennon-Seixas não morreu, não morrerá jamais, ocultou-se atrás de seus óculos famosos, ausentou-se um pouquinho. Foi dar uma voltinha de moto por aí, carregando o assustado e alado *Thánatos* na garupa. Volta a qualquer hora... Ou melhor, o Falcão fênix não voltará, apenas chegará ao começo de tudo, já que lá estão os iniciados. (FERRAZ, 2011, p. 38-39)

Nota-se, no fragmento acima, a referência a dois grandes nomes do rock, uma vez que, conforme menciona a narradora, o ateu ambulante “era a cara do [John] Lennon, mas adorava mesmo era o do cavanhaque, Raul Seixas”, razão pela qual numa semana Ricardo usava os óculos “de aro redondo como o inglês” e na outra semana “[usava os óculos] escuros como nosso maluques”. (FERRAZ, 2011, p. 32-33). Ao longo do conto, por diversas vezes, a narradora entremeia partes de letras de músicas nacionais com o enredo propriamente dito. É interessante pontuar que o entremear das letras de canções no conto ferraziano parece dialogar com o texto “Cadeira” de Saramago, no sentido de que o conto saramaguiano é constituído por uma contínua digressão, a qual interrompe a cada momento a queda propriamente dita do ditador Salazar da cadeira; no conto ferraziano, as frases que compõem a oração do Pai Nosso que o presbítero empreende são constantemente interrompidas pelas letras de canções entoadas pelo ateu, constituindo numa espécie de digressão *a la Saramago*. No tocante a esse recurso no conto ferraziano, pensamos que as letras das músicas não podem ser dissociadas do enredo, pois elas representam tanto a ideologia de Ricardo como a de seus amigos motoqueiros quando dialogam entre si ou com a narradora. No início do conto, o ateu rebate as diversas citações bíblicas do

presbítero se valendo de fragmentos das letras das canções mais populares de Raul Seixas. Antes mesmo que haja qualquer ato narrativo no conto, o primeiro parágrafo expõe uma transcrição consideravelmente extensa de uma das letras do roqueiro brasileiro Raul Seixas, se considerarmos o espaço destinado às citações bíblicas:

“Enquanto você se esforça pra ser um sujeito normal e fazer tudo igual, eu do meu lado aprendendo a ser louco, maluco total, na loucura real controlando a minha maluquez, misturada com minha lucidez. Vou ficaraaar, ficar com certeza maluco beleza... Eu vou ficarraaar... (FERRAZ, 2011, p. 13, itálico da autora)

Além de Raul Seixas, outros músicos brasileiros são mencionados no conto. É o caso dos Novos Baianos, dos artistas da Jovem Guarda e de Roberto Carlos, cuja música “É preciso saber viver” é tocada durante o velório no templo cristão, como forma de homenagem da narradora-sobrinha ao tio ateu. A paixão de Ricardo pela música nacional também pode ser sentida quando, ainda agonizando no hospital, contestou a oração do presbítero com um verso da música do Rei Roberto Carlos, a saber, “Quero que vá tudo pro inferno”, e cantou estes versos da canção de Caetano Veloso: “Debaixo dos caracóis dos meus cabelos uma história pra contar de um mundo tão distante...”. Quanto às referências musicais estrangeiras citadas no conto, estas são: Beatles, Rolling Stones, John Lennon, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Elvis Presley, Bill Haley, Bob Dylan e Jim Morrison.⁸ De acordo com as pesquisas de Átila Alexandre de Moraes, esses nomes estão inseridos no movimento da contracultura.

Segundo as pesquisas de Átila de Moraes, Carlos Alberto Messeder Pereira, Theodore Rodzak e Edgar Nolasco, a contracultura passa a existir como uma nova forma de contestação social, colocando o jovem como grande força do movimento. Usando um estereótipo totalmente diferente, cabeludos e de roupas coloridas fazendo menção a assuntos como a inserção de drogas alucinógenas e trazendo para a sociedade uma nova religião (o orientalismo religioso), o movimento contracultural, além de trazer um novo estilo de vida, traz também uma nova forma de pensar por parte da juventude. Os desdobramentos desse movimento — que teve seu ápice nos anos 1960 — incluíram vários aliados como a música, a imprensa alternativa, entre outros instrumentos que fizeram com que a sociedade daquela década visse uma nova forma de cultura nascer em meio a uma transição conturbada de geração. O movimento contracultural dos anos de 1960 quebrou uma série de preceitos que até aquele momento eram tidos como quase indiscutíveis por parte da sociedade conservadora da época. Uma dessas discussões foi a inserção de drogas na sociedade, a exemplo dos *hippies* que visavam à liberdade de se usar narcóticos. Para os *hippies*, a inclusão de alucinógenos na sociedade tinha um apelo ideológico, que era a busca pela liberdade individual.⁹

Parece-nos claro que as preferências musicais do ateu ambulante se justificam pelo fato de que Ricardo compartilhava com os músicos a ideologia da contracultura, o que pode ser comprovado nas cenas narrativas na qual a narradora tem acesso ao baú do tio já falecido

⁸FERRAZ, Salma. O ateu ambulante, p. 14, 16, 29, 32, 34. Nesse quesito, destacamos também que no conto ferraziano a personagem central se declara um “malandro *a la Buarque*”, referindo-se ao espetáculo musical “Ópera do Malandro”, de autoria de Chico Buarque.

⁹MORAES, Átila Alexandre de. *Viva a sociedade alternativa: Raul Seixas e as agitações político-culturais nos anos de 1970*, p. 25-26. Cf. também: NOLASCO, Edgar César. *Literatura comparada*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2011. p. 71-73; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 11; RODZAK, Theodore. *A contracultura: reflexão sobre a sociedade tradicional e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 94-95.

⁷FERRAZ, Salma. *O ateu ambulante*, p. 33, 36.

e neste encontra objetos que remetiam ao movimento *hippie* e à cultura da liberdade apreçoada pelos artistas da contracultura:

“Abri o baú; na realidade, abria o passado de Lennon-Seixas. [...] Num outro pacote de plástico encontrei uma bata de *hippie*, meio indiana, em cor lilás, com arranjos dourados. Numa caixinha velha de madeira, diversas miçangas, pulseiras, colares, seus óculos arredondados de John Lennon que ele usava quando era jovem — pois tinha uma espantosa semelhança com o cantor — e seus óculos escuros os quais usava quando queria se parecer com seu ídolo maior: Raul Seixas. Também encontrei uma velha jaqueta preta e uma calça preta de couro, surrada, dos tempos de motoqueiro, com seu apelido de guerra nas costas — *Falcão* — e o desenho do enorme pássaro. (FERRAZ, 2011, p. 22-23)

O excerto acima delinea o quanto Ricardo se identifica com as propostas do movimento da contracultura: até mesmo o desenho de sua jaqueta de motoqueiro remete à liberdade, pois o falcão é um pássaro gigante, independente, livre para voar para onde quiser, exatamente como ele, que preferiu “cuspir” em cima da fortuna da família e viver de aluguel num quatinho simples, do que aceitar viver segundo a ideologia cristã dos seus familiares. Até o fim da vida, sofrendo num leito de hospital, não aceitou mudar sua “maneira contracultural” de pensar, que incluía, abertamente, um ateísmo do qual se orgulhava.

Em sua busca pela liberdade, o ateu se aproximou da literatura, se apropriando, na Biblioteca Pública do Estado do Paraná, de livros de Shakespeare, Edgar Allan Poe, Cruz e Souza, Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos. Ricardo também se aproximou da filosofia, lendo obras de Arthur Schopenhauer e se declarando niilista. Além disso, pondera a narradora, o ateu guardava “de maneira especial dentro de uma pasta de plástico azul, alguns poemas de Almada Negreiros, [...] com os quais eu o havia presenteado” e também conservava “uns dez livros de literatura clássica carcomidos pelo tempo”. As personalidades históricas admiradas pelo ateu ambulante eram Átila, Nero, Herodes, Cléopatra e Martin Luther King, ao que parece por todas elas terem um temperamento firme na defesa de suas ideologias, procurando agir com coerência em relação ao que pensavam. A opção de Ricardo pelo estilo de vida pregado pela contracultura fica bastante evidenciada também na fala do ateu, quando, diante do presbítero, se apresenta, declarando abertamente sua opção pelas drogas, pelo sexo e pela liberdade individual de viver segundo suas próprias vontades, em detrimento de sua formação protestante:

“Ricardo Flores, nascido em 1º de abril, mais espinhos que flores, vulgo Ricardo Lennon Seixas, [...] doente por motos [...] Ai! criado em colégio interno protestante onde aprendi o grego, um pouco de latim, a Bíblia — do Gênesis ao Apocalipse [...] música preferida — *rock’n’roll*. Comunista desde as entranhas, viciado em álcool, cocaína, *cannabis*, diversos picos em todas as veias e buracos do corpo [...] Tive a vida que quis. Gozei dezenas de mulheres, as drogas, o sexo, gozzzzzzzzeeeii a viddddddd. Não me arrependo de nada, ai! ui! (FERRAZ, 2011, p. 14, 17, 22, 23, 32)

No decorrer do conto, verificamos que, devido ao fato da personagem central ser um adepto da contracultura, diversas partes

do texto se constituem intertextualmente de passagens que aludem às ideologias do movimento da contracultura, como nos diálogos dos seus amigos motoqueiros, cujas falas são verdadeiras transcrições dos manifestos contraculturais.¹⁰ Ademais, a tessitura do conto “O ateu ambulante” é permeada de intertextualidade com diversos textos bíblicos, ora nas falas do presbítero, ora nas contra-argumentações do ateu, que justifica suas escolhas valendo-se também dos textos da *Bíblia*. Desse modo, destacamos que, por vezes, os textos sagrados são simplesmente citados, ao passo que em outras vezes os eventos histórico-bíblicos são apenas mencionados. Facilmente são identificados os seguintes textos bíblicos: “Entrega o teu caminho ao Senhor; confia nele, e ele tudo fará” (Salmos 37. 5), “[...] prepara-te, ó Israel, para te encontrares com o teu Deus” (Amós 4. 12), “Que é o homem mortal para que te lembres dele?” (Salmos 8. 4), o ladrão que se converteu a Cristo no momento da crucificação (Lucas 23. 39-48) e a oração do Pai Nosso (Mateus 6. 9-13).¹¹ De um modo geral, nota-se que nem o presbítero nem o ateu citam os textos sagrados modificando seus sentidos originais. O protestante cita as palavras da *Bíblia* com o objetivo de converter o ateu à salvação, enquanto o ateu seleciona passagens bíblicas para assim se justificar: “Não darei uma de bom ladrão que acreditou que um minuto de arrependimento pudesse suplantiar uma vida inteira de erros”. Mais adiante, Ricardo demonstra que, apesar de conhecer os textos da *Bíblia*, pensa que

“Jesus Cristo deveria ter deixado o Pai de lado, dado o calote e fugido para morrer em paz, como eu... Na cruz o amor nasceu e foi assassinado. E pior, se Deus fosse realmente bom, não teria criado o mal. O mal não existe. Estou repleto de ocos, de nós. Não há céu para os obliques. [...] *Eu prefiro ser essa blasfêmia ambulante do que ter aquela velha opinião cristã formada sobre tudo*. Me deixe, pelo amor do nada, apenas morrer em paz, sem Deus e sem o Diabo. Essa dupla cristã é muito complicada [...] Sou a ovelha desgarrada que não quer voltar ao aprisco, não quer ser encontrada, entendeu? Quero morrer no abismo absoluto, sozinho. (FERRAZ, 2011, p. 14, 15)

Revelada nas palavras acima, a maneira de Ricardo defender seu ateísmo termina por constituir-se numa espécie de *minievangelho* nos moldes do que se constata com a obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de autoria de José Saramago. Publicado em 1991, no referido romance é narrada a história da vida de Jesus, isto de uma maneira moderna e “antirreligiosa”. O conteúdo dessa obra humaniza

¹⁰Referimo-nos à seguinte fala de um diálogo do conto:

“[...] Viva a **sociedade alternativa**.

— Faça amor, não faça guerra. O nosso destino era viver sem destino algum, pois é assim que caminha a humanidade.” FERRAZ, Salma. *O ateu ambulante*, p. 32, (negrito nosso). De acordo com as pesquisas de Átila de Moraes, a “proposta de Raul Seixas sobre a construção de uma nova sociedade na década de 1970 surgiu de uma ideia vinda das obras inspiradas em Aleister Crowley [o mais famoso ocultista do século XX] e por meio da música *Sociedade Alternativa*. O cantor colocou em discussão uma utopia que trouxe para as discussões da época uma nova forma de política e alternativas para se buscar uma nova sociedade para todos. Segundo ela, cada indivíduo poderia ser livre e elaborar suas próprias leis e viver como quiser. Para a época, isso soou muito bem aos ouvidos de quem queria sair daquele sistema em que se vivia aqui no Brasil. Muitas pessoas entenderam o que essas pessoas como Raul queriam dizer e entraram na causa da oposição à ditadura militar. As comunidades alternativas e as cidades alternativas foram marcas de uma ‘cultura do desbunde’, emergidas na cultura brasileira dos anos 1970. A ideia de se viver em comunidades alternativas era uma espécie de fuga para os brasileiros, não somente pela ditadura na qual viviam, mas também em busca de realização. Mesmo com um discurso utópico, a ideia de se viver em uma sociedade alternativa era um refúgio para todos aqueles que queriam sair do sistema imposto pela sociedade.” MORAES, Átila Alexandre de. *Viva a sociedade alternativa*: Raul Seixas e as agitações político-culturais nos anos de 1970, p. 42-43.

¹¹*BÍBLIA SAGRADA*, 1995, p. 572, 586, 894, 936, 1034.

a vida de Jesus e sugere uma relação afetiva deste com Maria Madalena. Essa perspectiva humanizadora de Cristo distancia-se da representação tradicional inscrita nos quatro evangelhos bíblicos, pois atribui a Jesus um caráter frágil e vulnerável. Some-se a isso o fato do romance saramaguiano deixar entrever a afeição do narrador pelo Diabo, denominado, no texto literário, de Pastor.

Desse modo, é possível perceber que o conto “O ateu ambulante” tem o seu maior intertexto na obra saramaguiana *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, isso porque, à semelhança do narrador do romance de Saramago, Ricardo apresenta um repensar do porquê de consagradas cenas bíblicas, como quando questiona a necessidade da morte de Cristo na cruz, propondo que o Cristianismo é angustiante e que Jesus deveria ter fugido da cruz.

Nessa perspectiva, salientamos que, de acordo com os estudos de Salma Ferraz, a obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo* se estabelece como um quinto evangelho, a saber, um evangelho profano que, por ser “escrito em nome dos homens e não mais em nome de Deus”, parodia e carnaliza os Evangelhos canônicos.

Para Ferraz, a profanação é uma característica da carnavalização — categoria proposta por Bakhtin —, e no romance saramaguiano o caráter de Deus é extremamente profano, graças a sua postura impiedosa de não liberar perdão e na obstinação em manter o mal. Nas palavras de Ferraz, “Deus é o Diabo neste evangelho [de Saramago] e o Diabo de esterco das misérias humanas é transformado no salvador do Salvador”. Em prosseguimento, a autora pondera que são três as principais heresias cometidas por Saramago no *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: “a ‘demonização’ do personagem divino; a ‘divinização’ e ‘heroicização’ do arquipersonagem Diabo e, em especial, a ‘humanização’ radical da figura de Cristo.” (FERRAZ, 2003, p. 188-195). Semelhantemente ao que ocorre no romance de Saramago, no conto ferraziano a profanação está bastante delineada, tendo seu clímax na cena em que os motoqueiros adentram o templo para roubar o corpo do falecido. Nessa cena, não somente a religião cristã é profanada, como também a liturgia do velório cristão, o templo, o presbítero e o corpo do ateu. A narradora-personagem relata os pormenores e se coloca como uma das agentes responsáveis pela sequência dos atos profanadores:

“

Quando acabaram de tirar a tampa do ataúde, o presbítero ficou lívido, transfigurado, juntamente com seus auxiliares. Parecia ter visto Lúcifer, ou o anjo da morte do Apocalipse [...] [A narradora-personagem] Sabia perfeitamente o que o suposto santo homem havia visto dentro do ataúde: um morto vestido de *hippie*, com uma bata indiana roxa cheia de dourado, [...] os cabelos encaracolados e rebeldes, a face pálida com todas as olheiras possíveis e os famosos óculos de Raul Seixas [...] Quando o coral, com todo entusiasmo, cantava a triste melodia para alguém que só queria descansar em paz, explodiu por todas as caixas de som do templo — aliás, som de primeira — a famosa música de Roberto Carlos [“É preciso saber viver”], interrompendo o coral, cujo som foi abafado [...] A vida era realmente uma grande ópera bufa. Alguém chegou antes do início do culto, conseguiu as chaves da sala de som, preparou tudo [...] o murmúrio era geral, a plateia não sabia o que ocorria na nave do templo. O presbítero e os parentes, parados, suspensos de vergonha e medo. Nesse momento crucial, um grupo de quatro motoqueiros vestidos de macacões pretos de couro invadiram o recinto [...] agarraram com suas mãos potentes as alças do caixão e saíram correndo, deixando todos atônitos. [...] Meu tio era ateu. Eu, ainda não, mas sentia que

naquele momento escorregava entre os tênues limites que dividem a fé da apostasia, pois profanava um tabernáculo e uma cerimônia fúnebre. (FERRAZ, 2011, p. 28, 29, 30)

No texto “O ateu ambulante”, podem-se entrever aspectos que tangenciam a intertextualidade com a obra de Augusto dos Anjos, poeta que, segundo Álvaro Cardoso Gomes, cria um simbolismo todo especial, beirando os limites da modernidade. Nesse caso, a intertextualidade não se restringe ao reaproveitamento lexical. Ricardo compartilha com a poesia de Augusto dos Anjos uma visão desencantada da existência, marcada pela materialidade do corpo, pela decomposição da matéria e pela recusa de explicações transcendentais para a condição humana.

Segundo Álvaro Gomes, ao mesclar princípios evolucionistas e deterministas com as tendências espiritualistas da época, Augusto dos Anjos termina por montar uma obra sincrética que, por vezes, chama a atenção “pelo vocabulário esdrúxulo, mais próprio das ciências exatas” (GOMES, 1994, p. 49). Desse modo, no conto ferraziano verifica-se que, muitas vezes, a personagem central constrói sua argumentação ateísta citando fragmentos dos poemas do escritor simbolista cuja matéria poética são — nas explanações de Antonio Candido — o micróbio, o embrião, o escarro, a ferida, a decomposição da carne, que Augusto dos Anjos combina em textos poéticos “pessimistas e agressivos”, posto que o escritor é “fascinado pela cadeia que liga o infinitamente pequeno ao infinitamente grande”, o que resulta na constatação de que “a aparente vulgaridade torna-se grandiosa e a oratória sai da banalidade para gerar uma espécie de mensagem apocalíptica”. (CANDIDO, 2007, p. 82)

Dentro desse contexto vigente, no conto em análise notamos o ateu se referir a si mesmo empregando as expressões “sou o próprio *stercus diaboli*, pêlos, unhas, fezes, barro...”, “Sou apenas um *homo infimus*”, “Profundissimamente hipocondríaco... Minha boca e alma estão cheias de ânsia...”, “O verme, o operário das ruínas... anda a espreitar meus olhos para roê-los”, “A terra fria e inorgânica... Venha, verme; venha, terra; venha, frio, só poupe meus cabelos...”, “[...] e minha carne vai se transformar em adubo de flores, *carpe diem*, nada mais do que isso”. Após a morte do tio, a narradora lembra-se do ente querido prometendo que “não deixaria que eles [os familiares] beijassem e afagassem o corpo daquele sobre o qual sempre escarraram”. A mãe da sobrinha-narradora observa que “não se pode levar em consideração o que foi dito [pelo tio-ateu] em *delirium tremens*.” (FERRAZ, 2011, p. 14-31). Todas essas expressões remetem aos seguintes poemas de Augusto dos Anjos: “Psicologia de um vencido”, “Homo infimus”, “As cismas do destino” e “Versos íntimos”.¹²

Diante das considerações apresentadas, inferimos que o conto “O ateu ambulante” “nasce” da intertextualidade travada com o conto saramaguiano “Cadeira”, com o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, com enredos de filmes clássicos, com trechos dos manifestos ideológicos da contracultura, com alguns textos bíblicos e com determinados poemas do escritor simbolista Augusto dos Anjos. Para explicarmos melhor essa constatação, observamos que, conforme explica Tania Franco Carvalhal, “a intertextualidade como propriedade textual é seletiva, pois a absorção de elementos alheios responde a uma necessidade particular.” (CARVALHAL, 2003, p. 75). Nessa perspectiva, parece-nos claro que a opção pelas fontes intertextuais utilizadas na tessitura do conto ferraziano se justifica

¹² ANJOS, Augusto dos. *Eu e Outras Poesias*, p. 5, 8-16, 42-43, 66. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv.00054a.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2011.

pelo fato de que todos esses intertextos são bastante apropriados para mostrar e delinear o enredo e a personagem central: um ateu. Há que se mencionar ainda o caráter biográfico que parece constituir o pano de fundo dessa construção narrativa: na dedicatória da coletânea de contos de Salma Ferraz, lê-se “Para Ricardo Ferraz, o verdadeiro Ateu Ambulante (*in memoriam*)”. Se levado em conta, esse detalhe é oportuno para anotarmos que a motivação biográfica comparece na obra literária não como um repasse direto, mas sim como um recorte que denota uma escritura afinada com uma proposta de respeito às escolhas do outro.

Ponderamos também que nos interstícios dessa gama de intertextualidades, o título do conto ferraziano parece sugerir uma leitura contrastiva entre Ricardo — o ateu ambulante — e Jesus Cristo, tal qual é descrito nos Evangelhos bíblicos. Afinal, se de um lado, Jesus formou uma comunidade de discípulos em que Ele era a única alternativa (Jesus Cristo disse: “Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida. Ninguém vem ao Pai senão ser por mim” (João 14. 6)),¹³ foi considerado herege pelos judeus e era tido como um ambulante, um itinerante na pregação das Boas Novas de salvação, do outro lado, Ricardo foi considerado um herético pelo presbítero, como foi demonstrado no decorrer de nossas explanações. Além disso, apesar de morar num quatinho alugado, Ricardo era um motoqueiro ambulante que, junto com seus amigos, vivia segundo as regras da comunidade alternativa proposta por seu maior ídolo: Raul Seixas, o qual se autoexpressava cantando: “Prefiro ser essa metamorfose ambulante [...] Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo” e apregoava que cada indivíduo deveria ser livre para formular suas próprias e viver como quisesse. Desse modo, o ateu ambulante seria como a profanação do Cristo, ou melhor, um Cristo *às avessas*, conforme se verifica no trecho do conto em que o corpo do ateu foi roubado do templo, já que esse fragmento remete à suposição de que Jesus não havia ressuscitado e que seu corpo poderia ter sido furtado pelos seus discípulos.

O conto constrói Ricardo como uma figura que dialoga parodicamente com determinadas representações de Jesus presentes na tradição cristã. Essa aproximação não estabelece uma identidade entre ambos, mas produz um efeito de inversão simbólica, por meio do qual o ateu ambulante assume, em chave profana e contracultural, alguns traços tradicionalmente associados ao Cristo itinerante. Essa inversão simbólica realiza-se no nível da linguagem e da estrutura narrativa em momentos cruciais do conto. Primeiro, na cena inicial da UTI, o embate verbal entre Ricardo e o presbítero funciona como uma paródia das tentações ou dos interrogatórios bíblicos, onde a palavra dogmática do religioso é contestada pela citação em latim e pela letra de Raul Seixas (FERRAZ, 2011, p. 13-15). Segundo, o sumiço do corpo de Ricardo do templo protestante, levado às pressas por motoqueiros (p. 30), mimetiza e inverte a narrativa evangélica do túmulo vazio e da suposta remoção do corpo de Jesus por seus seguidores, conferindo ao protagonista uma “ressurreição” profana sob o signo do rock e da estrada. Por fim, a imagem de Ricardo defunto descendo a Serra do Mar na garupa de uma Harley Davidson (p. 33) encena uma ascensão paródica e contracultural, consolidando sua condição de errante eterno.

Ademais, no que diz respeito ao estatuto do errante, Jesus é lido como um ateu do ponto de vista dos Judeus da época, e ambulante porque não fixa residência em lugar algum, talvez temendo ser eliminado antes do tempo. Ricardo é um ateu da contracultura e sob a ótica dos parentes protestantes, mantendo-se ambulante e peregrino para não ser capturado pelas garras da família e da religião. O corpo de ambos desaparece envolto em mistérios. A mensagem maior da

narrativa, em sintonia com as leituras histórico-críticas sobre o Jesus histórico (como a de John Meier em sua clássica obra *Um Judeu Marginal*), é a de repensar a figura de Jesus como um judeu marginal que vivia à margem do poder e da sociedade de sua época, distanciado de títulos dogmáticos como Messias ou Cristo. Ricardo, um ateu declarado, assume essa mesma condição marginal, sugerindo que a melhor saída para o Cristianismo teria sido se Jesus tivesse fugido da Cruz, o que impediria o nascimento histórico do próprio movimento institucional. Segundo o ateu deste conto *Na cruz o amor nasceu e foi assassinado*. Para ele *se Deus fosse realmente bom, não teria criado o mal. O mal não existe*. Ele não encontra respostas para suas inquietações, que são as dúvidas da humanidade, por isto proclama: *Estou repleto de ocos, de nãos*. Questiona os estreitos limites entre o bem e mal, já que no céu não há lugar para o meio termo e o mais ou menos: *Não há céu para os obliquos*. [...]

■ REFERÊNCIAS

- [1] ANJOS, Augusto dos. *Eu e Outras Poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 5, 8-16, 42-43, 66. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv.00054a.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2011.
- [2] *BÍBLIA SAGRADA*. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. Revista e Corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995, p. 572, 586, 894, 936, 1034, 1057.
- [3] CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 81, 82.
- [4] CARVALHAL, Tania Franco. A Literatura Comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. *Literatura Comparada: ensaios*. Salvador: Ed. UFBA, 1996. p. 11-18.
- [5] CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. p. 69-87.
- [6] COSTA, Horácio. A reconquista da prosa: *Manual de pintura e caligrafia e Objecto quase*. In: _____. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 273-349.
- [7] El Cid (filme). Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/El_Cid_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/El_Cid_(filme))>. Acesso em: 11 maio 2026.
- [8] FERRAZ, Salma. O ateu ambulante. In: _____. *O ateu ambulante*. 3. ed. Blumenau: Edifurb, 2011. p. 13-39. (Coleção Versiprosa).
- [9] FERRAZ, Salma. A última face de Deus — o Deus cruel — *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. In: _____. *As faces de Deus na obra de um ateu — José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003, p. 147-196.
- [10] GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Ática, 1994. p. 49.
- [11] MORAES, Átila Alexandre de. *Viva a sociedade alternativa: Raul Seixas e as agitações político-culturais nos anos de 1970*. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) — Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Coxim, 2011.
- [12] NOLASCO, Edgar César. *Literatura comparada*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2011. p. 71-73.

¹³ *BÍBLIA SAGRADA*, 1995, p. 1057.

- [13] PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 11.
- [14] RODZAK, Theodore. *A contracultura: reflexão sobre a sociedade tradicional e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 94-95.
- [15] SARAMAGO, José. Cadeira. In: _____. *Objecto quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11-29.