

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Luiz Roberto Leite Farias

**O GROTESCO E AS IMAGENS DO CORPO NO ROMANCE AGÁ DE HERMILO
BORBA FILHO**

Recife
2017

LUIZ ROBERTO LEITE FARIAS

**O GROTESCO E AS IMAGENS DO CORPO NO ROMANCE AGÁ DE HERMILO
BORBA FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anco Marcio

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

F224g Farias, Luiz Roberto Leite
O grotesco e as imagens do corpo no romance Agá de Hermilo Borba
Filho / Luiz Roberto Leite Farias. – Recife, 2017.
181 f.: il., fig.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências.

1. Crítica literária. 2. Grotesco. 3. Imagens do corpo. 4. Hermilo Borba
Filho. 5. Agá. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-107)

LUIZ ROBERTO LEITE FARIAS

**O GROTESCO E AS IMAGENS DO CORPO NO ROMANCE AGÁ, DE
HERMILO BORBA FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 14/2/2017.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA - UFPE

Recife – PE
2017

Dedicado a meus pais,
José de Ribamar Farias (*in memoriam*)
e Maria da Conceição Leite Farias,
por terem me cercado de amor,
de discos
e de livros.

AGRADECIMENTOS

Toda gratidão a minha esposa, Ana, e minha filha, Beatriz, por todo o apoio incondicional a este projeto de mestrado e, principalmente, pela paciência monástica comigo, nesses dois últimos anos. Muito obrigado.

Um agradecimento especial a meu orientador, o prof. Dr. Anco Marcio Tenório Vieira, por ter acreditado no meu projeto hermiliano e por sempre confiar em mim mais do que eu mesmo, o que, certamente, tornou o caminho bem mais fácil.

Um muito obrigado aos professores da banca examinadora, Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis e Dr. Ricardo Postal pela leitura atenta e interessada deste trabalho e consequente crítica valiosa para o aprimoramento do texto.

Um muito obrigado à professora Dra. Ermelinda Ferreira pela confiança no meu trabalho e incentivo, ao publicar meu primeiro artigo e uma tradução na revista *Intersemiose*.

Gratidão a prof. Dra. Lucila Nogueira (*in memoriam*) pela dedicação inquebrantável no curso que acabou por se tornar quase particular, sobre o Surrealismo, na sala de leitura da Pós-Graduação em Letras. Descanse em paz.

Obrigado ao prof. Me. João Denys Araújo Leite pelo apoio a essa aventura do mestrado em literatura e principalmente por repassar o amor contagiante ao velho pantagruélico, nosso Hermilo Borba Filho.

Um obrigado a meus amigos e professores da UFPE, Dr. André de Sena e Dr. Bertrand Cozic pelo apoio e orientação nessa caminhada do mestrado.

Agradecimentos às professoras Dra. Débora Ferreira e Dra. Ana Lima, amigas e irmãs nas Letras, por todo o apoio e encorajamento.

Um agradecimento especial à professora Dra. Polyanna Camelo pelo aconselhamento e orientação quando este mestrado ainda era só um projeto.

Um agradecimento também especial aos professores da Universidade Católica de Pernambuco, Dr. Janilto Andrade, Dr. Robson Telles e Professora Ma. Haidée Camelo Fonseca, pelo incentivo ao trabalho de pesquisa e por acreditar em meu potencial desde os primeiros passos na graduação.

Um muito obrigado à professora Ma. Mirella Izídio por toda a atenção e paciência em orientar um estranho quanto aos caminhos acidentados para se chegar ao mestrado em uma universidade federal.

Um obrigado enorme a minha querida turma de mestrado 2015 pelo companheirismo e excelente humor, sempre. Tudo ficou mais fácil com vocês.

Um agradecimento muito especial a minha sobrinha, a professora Ma. Patrícia de Oliveira Leite Farias pelo socorro nos meandros da tecnologia da formatação e da apresentação final do trabalho.

“But the grotesque implies discovery,
and disorder is the price one always
pays for the enlargement of the mind”

Geoffrey G. Harpham

“Mas quero aproveitar a ocasião para lhe dizer
que meus romances, ao contrário do que muita
gente pensa, não são imorais. Têm, antes, um
conteúdo tão carregado de misticismo que às
vezes me sinto com asas”

Um Agá

“Raspei a barba e cortei o cabelo: perdi a
aparência de profeta e passei a viver
minhas vidas”.

Um Agá

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de realizar uma crítica literária do romance *Agá* — do autor Hermilo Borba Filho — e que tem como característica marcante a presença do grotesco e de suas imagens do corpo na caracterização dos personagens, e no desenvolvimento das ações. Apesar de o grotesco se fazer presente em quase toda a produção literária de Hermilo Borba Filho, pouco tem se falado sobre o tema, sem falar que a própria reflexão sobre grotesco tem sido feita de maneira limitada, no Brasil, com as discussões sendo geralmente baseadas, apenas, em Victor Hugo, Wolfgang Kaiser e Mikhail Bakhtin. Portanto, este ensaio pretende, primeiramente, preencher essa lacuna sobre as abordagens do grotesco, trazendo para a discussão outros autores, como Geoffrey G. Harpham, Carl Skrade e também Michel Foucault, que é abordado por um caminho menos percorrido sobre o grotesco. Em segundo, analisa-se a presença do grotesco na literatura de Hermilo Borba Filho, na sua obra dramática, nos contos e nos romances, como forma de atestar a importância do grotesco para a concepção poética do autor. Por último, realiza-se uma análise que propõe a leitura do romance *Agá* pela perspectiva do grotesco e suas imagens do corpo. Isso permite lançar um olhar tanto no significado da ação de seus personagens grotescos, quanto nas relações entre o corpo, o sexo, o sacrifício, o sagrado e a tortura. A denúncia desta última torna o romance de Hermilo Borba Filho em um memorial dos abusos do poder de Estados totalitários, com *Agá* revelando-se uma literatura comprometida com a justiça e a liberdade do homem.

Palavras-Chave: Crítica literária. Grotesco. Imagens do corpo. Hermilo Borba Filho. *Agá*.

ABSTRACT

This work aims to perform a literary criticism of the novel *Agá* — by author Hermilo Borba Filho — in which there is, as a striking feature, the presence of the grotesque and its body images, in the description of the characters and in the development of actions. Although the grotesque is present in almost all the literary production of Hermilo Borba Filho, little has been said about the theme, not to mention that the very thinking about the grotesque has been done in a limited way, in Brazil, with discussions generally based solely on Victor Hugo, Wolfgang Kaiser and Mikhail Bakhtin. Therefore, this essay seeks first to fill this gap in the approach to the grotesque, bringing to the discussion authors such as Geoffrey G. Harpham, Carl Skrade and also Michel Foucault, seen here through a less trodden path about the grotesque. Second, there is an analysis of the presence of the grotesque in the literature of Hermilo Borba Filho, in his dramatic work, short stories and novels, as a way of attesting to the importance of the grotesque to the poetic conception of the author. Finally, there is the analysis that proposes a reading of the novel *Agá* thorough the perspective of the grotesque and its body images. This allows one to look both at the meaning of the action of its grotesque characters and at the relationships between body, sex, sacrifice, sacredness and torture. The denunciation of the latter makes Hermilo Borba Filho's novel a memorial of the abuses of the power of totalitarian states, with *Agá* displaying a literature committed to justice and the freedom of man.

Keywords: Literary Criticism. Body Image. Hermilo Borba Filho. *Agá*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** — Nicolas Ponce, gravura em metal dos desenhos da Domus Aurea, 1786. (Fonte: HARPHAM, Geoffrey G. **On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature**. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2006.).....19
- Figura 2** — Uma alma desafortunada. (Fonte: WRIGHT, T.; FAIRHOLT, F. W. **A History of Caricature & Grotesque in Literature and Art**. London: Virtue Bros. & Co. 1865.).....20
- Figura 3** — Detalhe de *Cristo Carrega a Cruz*, de Bosch, cerca de 1502. (Fonte: BOSCH. **Abril Coleções**. Trad. Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2001. [Coleção Grandes Mestres; v. 19].....22
- Figura 4** — Mulher Grotesca, atribuído a Quentin Metsys. (1525-1530) (Fonte: ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.)...22
- Figura 5** — Palácio Apostólico no Vaticano. (Fonte: HARPHAM, Geoffrey G. **On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature**. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2006.).....29
- Figura 6** — Páginas 14 e 15 do Saltério de Luttrell.(Fonte:www.bl.uk Disponível em:< <http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=a0f935d0-a678-11db-83e4-0050c2490048&type=book> >. Acesso 3 de jan. 2017.).....30
- Figura 7** — Marginalia do Decreto de Graciano. (1340-1345) (Fonte: discardingimages.tumblr.com Disponível em:<<http://discardingimages.tumblr.com/post/50978406337/flying-penis-monster-decretum-gratiani-with-the>> Acesso em: 3 de Jan. 2017.).....31
- Figura 8** — Detalhe de A tentação de Santo Antão, de Bosch. (Fonte: BOSING, W.; BOSCH, H. **Hieronymus Bosch, cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno**. Köln: Taschen. 2001).....36
- Figura 9** — Detalhe de O livro dos mortos, em Agá. (Fonte: BORBA FILHO, Hermilo. **Agá**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.).....67
- Figura 10** — Aphrodite, Capitoline, de Jacqueline Hayden, 1999. (Fonte: jacquelinehayden.net Disponível em: <http://jacquelinehayden.net> Acesso em: 3 jan. 2017.).....97
- Figura 11** — Performance de Fernanda Magalhães.(Fonte: fermaga.blogspot.com.br Disponível em: <<http://fermaga.blogspot.com.br/search?updated-max=2014-09-20T16:48:00-03:00&max-results=30>> Acesso em: 3 de Jan. 2017.).....97
- Figura 12** — o Hermafrodita do Museo Nazionale Romano. (Fonte: www.romeartlover.it Disponível em:<<http://www.romeartlover.it/Vasi194.htm>> Acesso em: 3 de Jan. 2017.).....122

- Figura 13** — Invocação a Príapo, séc. 1 d.C. Pompeia, Casa de Vetti. (Fonte: ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.).....123
- Figura 14** — Detalhe de Crucificação, de Mathias Grünewald (1515) (Fonte: ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015)..141
- Figura 15** — A batalha entre o carnaval e a quaresma, de Pieter Brueghel (1559) (Fonte: www.brasil.gov.br Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/old/copy_of_imagens/sobre/cultura/carnaval/imagens/old/galeria-1/historia/bal_93435_664.jpg/view> Acesso em: 3 Jan. 2017.....154
- Figura 16** — Detalhe de A batalha entre o carnaval e a quaresma (1559) (Fonte: www.brasil.gov.br disponível em: <http://www.brasil.gov.br/old/copy_of_imagens/sobre/cultura/carnaval/imagens/old/galeria-1/historia/bal_93435_664.jpg/view> Acesso em: 3 Jan. 2017.....155
- Figura 17** — São Sebastião de Guido Reni. (Fonte: www.museus.gov.br Disponível em: <http://www.museus.gov.br/tag/guido-reni/> Acesso em: 3 de Jan. 2017.....168
- Figura 18** — São Sebastião de Mantegna. (Fonte: Museu do Louvre online. Disponível em: < http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_5_0.html> Acesso em: 28 de Fev. 2017.....168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O GROTESCO: ALGUMAS ABORDAGENS TEÓRICAS	19
1.1 O GROTESCO NAS ARTES E NA LITERATURA: UM BREVE PERCURSO.....	19
1.2 GEOFFREY HARPHAM: MARGEM, INTERVALO E PARADOXO.....	25
1.3 MIKHAIL BAKHTIN: A CARNAVALIZAÇÃO E O CORPO GROTESCO.....	41
1.4 WOLFGANG KAYSER E O GROTESCO.....	53
1.5 MICHEL FOUCAULT: O PODER GROTESCO E OS ANORMAIS.....	63
2. O GROTESCO NA LITERATURA DE HERMILO BORBA FILHO	71
2.1 LITERATURA DRAMÁTICA.....	71
2.2 CONTOS.....	81
2.3 ROMANCE.....	98
3. O GROTESCO E AS IMAGENS DO CORPO NO ROMANCE AGÁ	108
3.1 OS ONANISTAS: PROLIFERAÇÃO DO EU E GÊNESE DE UMA POÉTICA...108	
3.2 O HERMAFRODITA E O <i>FREAK SHOW</i>	117
3.3 “ISTO É MEU CORPO” (QUE É DADO POR VÓS): TORTURA E SACRIFÍCIO EM AGÁ.....	130
3.4 O PODER GROTESCO EM AGÁ.....	144
3.5 EROTISMO E MORTE.....	159
CONCLUSÃO	171
REFERÊNCIAS	174
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	180

INTRODUÇÃO

O pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976) certamente dispensa apresentação. Mas apenas como forma de introduzir sua literatura, que se escrevam algumas notas biográficas: nascido no Engenho Verde — distrito da cidade de Palmares, localizada na Zona da Mata sul do estado — foi um homem múltiplo e dividido em uma dezena de atividades artísticas, dentre elas o teatro — como ator, autor, encenador, crítico e professor — a tradução, a ensaística e escritor de ficção literária. Entre as décadas de 1930 e 1960, dedica-se principalmente à dramaturgia, trabalhando no Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), e funda o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Torna-se referência no país, principalmente depois que passa a residir em São Paulo, em 1953. Nesta cidade, desenvolve várias funções, em comissões de julgamento, como crítico e colunista de jornais, e também como encenador várias vezes premiado, entre outras, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), com a peça *O auto da compadecida*, de seu conterrâneo, Ariano Suassuna.

Após três décadas dedicadas à dramaturgia, Borba Filho lança sua primeira obra de ficção literária, *Os caminhos da solidão* (1957), e só volta a publicar sete anos depois, *Sol das almas* (1964). Mas é a partir do lançamento de sua tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, que o autor recebe destaque da crítica em todo o Brasil e no exterior, recebendo o prêmio *Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres* do governo francês. Composta de *A margem das lembranças* (1966); *A porteira do mundo* (1967); *O cavalo da noite* (1968) e *Deus no pasto* (1972), os romances, em tom altamente confessional, narram a vida do personagem Hermilo ao longo do Séc. XX, através de todas as convulsões políticas e guerras que atribularam o Brasil e o mundo. Dentre os dramas políticos vividos pelo protagonista, destaquem-se duas ditaduras, a de Getúlio Vargas, nos anos 1930-1940 — em que o personagem Hermilo é preso político — e a ditadura militar dos anos 1960, que marcariam consideravelmente a ação e o desenvolvimento dos protagonistas do autor pernambucano, sempre às voltas com a resistência em meio a um sangrento jogo de poder, especialmente em sua obra prima, *Agá* (1974).

Apesar do sucesso obtido por Hermilo Borba Filho em vida, especialmente como dramaturgo e escritor de ficção, sua morte prematura, aos 59 anos, em 1976, deixou um vácuo injustificável de novas edições de sua obra, o que foi bastante prejudicial à divulgação do trabalho do autor por algumas gerações. Lembrando que, à época da morte do autor pernambucano, este vinha sendo lançado por editoras prestigiadas, como a combativa Civilização Brasileira, que ousava publicar um escritor tão crítico e satírico do regime militar, além da Editora Globo, que lançou a excelente trilogia de contos. Daí que, mesmo com a retomada das edições, em fins dos anos 1980 para os anos 1990, a força de divulgação das novas editoras parece não ter sido o suficiente para uma propagação mais ampla, especialmente em território tão vasto como o brasileiro. Então, em pleno século XXI, apesar do trabalho de alguns professores entusiastas, não é incomum encontrar estudantes dos cursos de Letras de Pernambuco que associam o nome de Hermilo Borba Filho a, apenas, um nome de teatro na cidade do Recife. Portanto, diante dessas dificuldades com a divulgação da obra de Hermilo Borba Filho, o que também se reflete em uma fortuna crítica escassa do autor, esta dissertação tem este objetivo não só estudar uma obra literária moderna, mas de manter a chama da discussão viva e acesa, de divulgar a literatura de um dos maiores escritores brasileiros, um pernambucano que precisa ser mais conhecido. Falemos, então, mais de Hermilo Borba Filho.

Este trabalho tem o objetivo de realizar uma crítica literária do último romance publicado em vida por Hermilo Borba Filho, *Agá*. E para realizar essa tarefa, aprofundaremos a compreensão do grotesco na literatura de Borba Filho, como também abordaremos as imagens do corpo que resultam desse grotesco, como é o caso dos hermafroditas, dos onanistas, dos despedaçamentos dos corpos, da deformidade etc. E quando se refere às imagens do corpo relacionadas ao grotesco, e devido à importância das Artes para a compreensão do grotesco, é possível dar uma conotação ampla ao termo “imagem” que inclua não só as figuras de linguagem ou aspectos de estilo da linguagem poética. Portanto, além da representação das imagens do corpo na literatura, é possível também realizar um diálogo intersemiótico com as Artes em geral, o que é, como veremos, certamente autorizado pelo próprio texto, e que enriquecerá a apreciação estética da obra de Hermilo Borba Filho. Por isso, sempre que possível, traremos imagens pictóricas e esculturas do corpo, que

ilustrem certas características do grotesco que falaremos, realizando, dessa forma, uma aproximação entre as representações do corpo nas Artes e na literatura.

O grotesco é bastante presente na obra de Borba Filho, tanto na sua literatura dramática quanto em seus contos e romances, como tentaremos demonstrar no segundo capítulo desta dissertação. Mas, mesmo com presença tão forte em seus escritos, pouco se falou sobre o tema em nível acadêmico. Na última década, surgiram alguns trabalhos de mestrado na pós-graduação da UFPE¹ e da UFPB² sobre Borba Filho que concentram-se nos temas de memória e escrita de si em romances da tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*. Já na UFPE, Luís Augusto Da Veiga Pessoa Reis (2008) — citando Sonia Van Dijck Lima — toca no assunto, em sua tese de doutorado, *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*, ao falar sobre a presença do grotesco na peça *Um paroquiano inevitável*, um grotesco, como veremos, de humor macabro. Na UFPB, a prof.^a Geralda Medeiros Nóbrega publicou, em 2015, o excelente *Hermilo Borba Filho: memória da resistência e resistência da memória*, em que a autora usa como corpus a trilogia de contos *O general está pintando*, *Sete dias a cavalo* e *As meninas do sobrado*. Geralda Medeiros Nóbrega, de fato, cita a presença do grotesco nesses contos de Borba Filho, em vários momentos. E a concepção de grotesco adotada é a de Mikhail Bakhtin, ou seja, um grotesco baseado na cultura popular e na carnavalização da literatura. Um grotesco que se concentra no corpo e seus excessos e orifícios, nas comilanças, nas bebedeiras e no sexo. A relação entre a arte de Hermilo Borba Filho e o pensamento de Mikhail Bakhtin é bastante clara, e cremos ser acertada a escolha da prof.^a Nóbrega nesse aspecto. No entanto, pretendemos trazer, neste ensaio, além de Bakhtin, outras visões sobre o grotesco que — acreditamos — enriquecerão a apreciação estética da literatura de Hermilo Borba Filho.

E já como desafio, para uma crítica literária que se dedique a *Agá*, há o problema da forma dessa obra de Hermilo Borba Filho. Assim, está escrito na capa do livro, apostado bem abaixo do título: “Romance”, apresentando uma intenção do

¹ CELESTE CARVALHO DA SILVA, Virgínia. **Memória e ficcionalidade em Deus no Pasto de Hermilo Borba Filho**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife: O Autor, 2009.

² SILVA, Josimere Maria da et al. **Escrita de si, memória e testemunho em Margem das Lembranças, de Hermilo Borba Filho**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: O Autor, 2013.

autor em inserir sua obra nessa forma literária. Essa intenção autoral de Hermilo Borba Filho é o que nos guiará na análise de sua obra, respeitando a recepção estética desejada pelo autor e seu editor, como nos ensina Anco Márcio Tenório Vieira:

Um livro é denominado de romance, conto ou novela e, como tal, ele é publicado por um dado editor. Assim, toda a composição visual da obra traz marcas das intenções do autor, reiteradas por seu editor: a orelha e a contracapa que explicam sobre o que versa o livro; a ficha catalográfica; o local que, dentro de uma livraria, lhe é destinado [...] É dessa maneira que a obra chega ao leitor, identificada, no nível “mais básico”, pelas intenções do autor. (VIEIRA, 2015: 63-64).

Essa, aparentemente, inocente denominação de *Agá* como um romance apresenta-se, então, como problema a ser enfrentado, porque esse “romance” é narrado por uma dezena de personas, com a adição de alguma função ou papel: “Eu, embaixador”; “Eu, padre”; “Eu guerrilheiro”, “Eu, hermafrodita” etc. Apesar dessa variedade, todos aparentam ter alguma unidade na personalidade, nas memórias da infância, no nome das companheiras, no caso, a quase onipresente Eva, sugerindo que todos realmente não passam de um “Eu, *Agá*”, ou um “Eu, ator”, que troca constantemente as máscaras ao longo da ação. Além disso, há o problema do “enredo” desse romance inusitado. Afinal, qual é a história ou aventura de *Agá*? Os diversos narradores vivem seus episódios em espaço e tempo ora diferentes, ora em momentos quase simultâneos. No entanto, mais uma vez, as narrativas sugerem uma constante, um fio espaço-temporal que os liga: todos os narradores vivem em Estados dominados por um poder autoritário e opressor, com algumas indicações históricas ou topográficas que os situam no Brasil e na América Latina, entre os anos 1960 e o ano de 2005, sem falar na história em quadrinhos no centro do livro, que faz um apanhado histórico brasileiro de quase quinhentos anos do martírio e da aniquilação de rebeldes. Portanto, embora nosso estudo não pretenda, de maneira específica, abordar as intenções do autor de *Agá*, concordamos — e isso também baseado no que se vê no texto — com Sonia Van Dijk Lima, que teve acesso aos manuscritos de Borba Filho, quanto ao projeto mais aparente da versão publicada, dessa espécie de antiromance que é *Agá*:

Hermilo Borba Filho queria refletir a realidade e suas contradições, revelando a simultaneidade dos fatos. A fragmentação da estrutura configura-se desde os primeiros esquemas e esboços no *Caderno de anotações*, posto que ser fragmentário é inerente à natureza do material do qual *Agá* se nutre: a realidade, que, por isso mesmo, impõe que sua

contemplação se faça a partir de diferentes ângulos; é como se o autor assumisse a atitude cubista na perscrutação do objeto. (LIMA, 1993: 140-141)

Portanto, para os fins da análise que faremos, trataremos todos os diferentes narradores como Eu ou Eus e Agá ou Agás, contemplados de várias perspectivas simultâneas, não importando as mudanças bruscas de narrador, tempo e espaço que possam ocorrer.

Um segundo problema, este ligado ao estilo satírico de Hermilo Borba Filho, relaciona-se com a metodologia da crítica literária. Borba Filho é um autor que se utiliza largamente de intertextualidade e cita, muitas vezes, claramente, suas fontes, ora incluindo seus personagens em uma dinastia mítica, ora apresentando-os como uma versão superior a seus antepassados. Um bom exemplo disso acontece no capítulo *Eu, hermafrodito*, em que o narrador se compara a diversos personagens mitológicos ou literários, como Hermes, ou o cego adivinho Tirésias, e até Orlando, de Virginia Woolf. Esse procedimento de Hermilo Borba Filho quase que nos força a retroceder a essas fontes — respeitando, assim, essas marcas deixadas na narrativa — e fazer um trabalho de literatura comparada, na busca por analogias e diferenças, o que de fato fizemos, no terceiro capítulo, na abordagem desse *Eu, hermafrodito*, e também na apreciação dos diversos onanistas que frequentam as páginas de *Agá*.

Então, explicitadas essas primeiras dificuldades na abordagem de *Agá*, dividimos o ensaio em três capítulos: *O Grotesco: algumas abordagens teóricas*; *O grotesco na literatura de Hermilo Borba Filho*; e *O grotesco e as imagens do corpo no romance Agá*. No primeiro capítulo, além de traçarmos um breve percurso histórico do conceito de grotesco, tentaremos realizar uma revisão teórica baseada em alguns autores selecionados. E para falar sobre o grotesco sem citar Wolfgang Kaiser e Mikhail Bakhtin é praticamente impossível, especialmente no Brasil, mas procuramos preencher essa lacuna com outras perspectivas — além desses autores — como os trabalhos de Geoffrey Galt Harpham (2006), Carl Skrade (1974), além de Michel Foucault (2010, 2014), um autor pouco lembrado quando se fala do grotesco.

No segundo capítulo, *O Grotesco na literatura de Hermilo Borba Filho*, analisaremos uma seleção de obras em que o grotesco se faz presente de maneira mais intensa, na sua literatura dramática, em seus contos e em seus romances, mas

sempre lembrando que em quase todos os seus trabalhos há um ou outro elemento do grotesco. O objetivo dessas análises é o de justamente demonstrar que esse fenômeno do grotesco, na obra de Hermilo Borba Filho, não é um fato isolado em *Agá*, mas que é parte importante na concepção poética do autor. Portanto, de sua literatura dramática selecionamos *Um paroquiano inevitável*, *O bom samaritano* e, por fim, sua última peça, a monumental *Sobrados e mocambos: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*. Dentre os contos, analisaremos aqueles que dão os títulos aos livros da trilogia, *O general está pintando*, *Sete dias a cavalo* e *As meninas do sobrado*. Além desses, selecionamos mais um — presente em *O general está pintando* — *O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da meia-Noite*, devido a sua importância nas discussões sobre o grotesco e o corpo feminino. Por fim, selecionamos dois romances, o primeiro sendo um da tetralogia — o segundo deles —, *A porteira do mundo*, não só pela presença forte do grotesco, mas por sua relação especial com *Agá*, no que se refere ao hermafrodita que frequenta ambos os romances e a relação do sexo com o sagrado. Por fim, analisaremos *Os ambulantes de Deus*, publicado postumamente e, certamente, uma das mais belas obras de Hermilo Borba Filho, em que o grotesco se faz presente de maneira marcante.

No terceiro e último capítulo, *O grotesco e as imagens do corpo em Agá*, veremos que Hermilo Borba Filho se serve do grotesco para desenvolver uma narrativa bastante centrada no corpo. Surgem em volta do corpo toda uma riqueza de temas e situações, seja na caracterização dos personagens e desenvolvimento das ações, seja na sátira ao poder e aos governos totalitários. O grotesco que, em todas as abordagens teóricas, geralmente manifesta-se como algo paradoxal e chocante, fortemente centrado no corpo e na carne, acomoda-se perfeitamente às estratégias de Borba Filho na sua concepção artística e visão de mundo. Na fábula de *Agá*, essa visão de mundo apresenta o homem em relações de poder que são travadas no domínio, regulação e controle do corpo. Esse controle pode ser feito de várias maneiras, desde a opressão na alma e espírito, e que se reflete na carne, até o uso da tortura e o despedaçamento do corpo, na destruição da vida humana pela execução e assassinato. Devido a essas relações de poder representadas em *Agá*, o grotesco desenvolve-se em torno de alguns eixos ou temas que podem ser melhor analisados, como tentativa de sintetizar obra tão fragmentária.

Entre esses temas, podemos ver no item 3.1 *Os onanistas: proliferação do Eu e gênese de uma estética*, a questão dos diversos Agás onanistas, que permitem uma discussão sobre a inquietante proliferação do Eu no romance. E isso se dá não só no romance de Hermilo Borba Filho, mas na literatura de Fernando Pessoa e Jean Genet, quando a projeção da imagem do outro, nos devaneios dos masturbadores, surge então como gênese dos personagens que habitam as páginas do mundo literário. Além disso, o masturbador traz para a narrativa a atuação de mais um desviado, um “monstro” que, na concepção de Michel Foucault, vem a ser um dos primeiros marginais da sociedade moderna.

Além dos masturbadores, em 3.2 *O hermafrodita e o Freak Show*, o andrógino ou hermafrodita ressurgem na obra de Hermilo Borba Filho com força inaudita. Depois de aparições, em uma versão alada, na tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, desta vez o hermafrodita traz à literatura de Borba Filho uma oportunidade de sátira feroz ao poder. O hermafrodita merece uma análise detalhada de sua simbologia e papel de uma “aberração” ou “monstro grotesco” que não só confunde as fronteiras de gênero e sexualidade, mas revolta-se contra políticas de normalização do corpo. Além disso, nas ações do hermafrodita é possível fazer um breve incursão sobre a presença do grotesco na televisão brasileira, atualizando — infelizmente — o que Hermilo Borba Filho escreveu há mais de quarenta anos.

Em 3.3 *Isto é meu corpo (que é dado por vós): tortura e sacrifício em Agá*, baseado no capítulo de *Agá, Eu, padre*, propomos um olhar sobre os corpos dos torturados que os confunde com o corpo deformado de Cristo, esse Cristo tão retratado a partir da Idade Média, e que acaba por sugerir um erotismo grotesco do corpo torturado. Nessa analogia entre o martírio de Cristo e o dos que se rebelam contra as ditaduras, é possível ver o padre encenando uma eucaristia que celebra tanto a morte de Cristo quanto a de um prisioneiro esmagado em sua carne e ossos. Mas essa analogia torna também o chão da cela da prisão não só em um calvário ou via crucis, mas em uma verdadeira mesa de dissecação moderna. Esse olhar sobre os corpos dos torturados confunde-se, então, com o olhar de um anatomista — como o Hermilo da tetralogia e o padre de *Agá* o foram — que mapeia a ação do poder sobre os corpos como forma de erigir um memorial da tortura, um testemunho

que preserve a memória dos que perderam a vida nos porões da repressão no Brasil.

Há também em torno do corpo, em 3.4 *O poder grotesco em Agá*, a questão do poder bufão, marcante na imagem e ação dos ditadores e poderosos que se auto rebaixam e chocam a todos aqueles que poderiam esperar ações superiores dos que estão no alto do poder. É um poderoso que se autodeprecia e se rebaixa em comportamentos circenses e animalizados, enquanto, ao mesmo tempo, mata e tortura com prazer sádico. Por extensão a esses ditadores, o grotesco também se manifesta no “corpo” do, talvez, maior monstro grotesco: o poder dos Estados totalitários, que oprime e aliena de maneira kafkiana e impessoal os que ousam divergir. Esse poder exerce sua força não apenas por meio de seus ditadores, mas — em um mundo distópico e infernal, semelhante aos quadros de Bosch — com o uso de máquinas que são aprimoradas na arte de seviciar e torturar. Aperfeiçoam-se, então, as técnicas que começam com um simples esquartejamento de corpos por cavalos — narrados na história em quadrinhos na parte central do livro — a robôs que controlam a perfuração dos corpos com facas e agulhas.

Por fim, neste terceiro e último capítulo que encerra o ensaio, o item 3.5 *Erotismo e morte* trata desses temas tão inevitáveis, quando se aborda a literatura de Hermilo Borba Filho, mas que pretendemos ver de uma perspectiva que supere o meramente sensual ou licencioso. O erótico apresenta-se, então, como uma busca do sagrado, da transcendência, mas que também se confunde com tantos outros temas bastante presentes na literatura de Borba Filho, especialmente a violência, o sacrifício e a morte. Esta morte que, obviamente, é o preço a se pagar pelos que se rebelam contra os governos totalitários, e que é, por isso, tão presente em *Agá*, pode ser vista, na ficção mística de Hermilo Borba Filho, não só como a extinção da vida, mas, talvez, uma experiência com o sagrado que redima o homem de todo o seu sofrimento.

1 O GROTESCO: ALGUMAS ABORDAGENS TEÓRICAS

1.1 O GROTESCO NAS ARTES E NA LITERATURA: UM BREVE PERCURSO

Faremos aqui um breve percurso do grotesco, seguindo uma metodologia adotada pela maioria dos que historicam esse fenômeno, como Wolfgang Kayser e Geoffrey G. Harpham, partindo da abordagem do vocábulo *grotesco* como substantivo, desenvolvendo para uma visão do vocábulo *grotesco* como um adjetivo. O conceito de grotesco geralmente é abordado — na história da arte — a partir da descoberta do palácio de Nero, o Domus Aurea — ou casa dourada — enterrado por aproximadamente mil e quinhentos anos, no coração de Roma. Com o progresso das escavações, em 1480, os murais da casa começaram a surgir e revelar estranha forma decorativa (Figura 1), carregada de figuras híbridas que fundiam o reino animal e vegetal.

Figura 1. Nicolas Ponce, gravura em metal dos desenhos da Domus Aurea, 1786



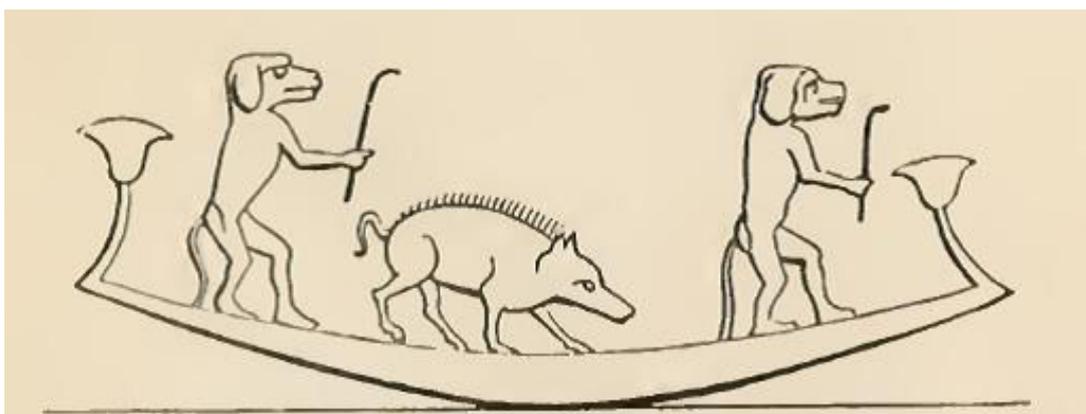
Fonte: HARPHAM, 2006

Grotescos — ou originário da gruta — foi a palavra encontrada para denominar os desenhos encontrados nas escavações. É importante salientar que esse aspecto híbrido — mesmo quando feito de maneira velada — das formas

humana, animal e vegetal vem a ser uma das características mais destacadas sobre o grotesco, e que se mantém em boa parte das abordagens. Por exemplo, é comum, na literatura, por um lado, surgirem personagens híbridos na forma física, na sua forma mais antimimética, levando ao surgimento de monstros nos contos e romances. Por outro lado, às vezes, há apenas a alusão a uma ambiguidade do ser humano com os animais ou com os vegetais, o que se torna em um despertar para o animalesco que parece adormecido na natureza humana.

Nas artes pictóricas, os grotescos originais chamaram a atenção de estudiosos das artes, o que gerou verdadeiras excursões de pintores a essas escavações. Dentre os visitantes, Rafael Sanzio e Giovanni de Udine foram alguns dos que se deixaram influenciar pelos desenhos e, posteriormente, os recriaram na decoração de palácios no Vaticano, o que começou a desenvolver a percepção do fenômeno grotesco não apenas como os ornamentos originários das grutas. Portanto, com o passar do tempo, o termo grotesco se expande além da arte ornamental. O termo deixa de ser um substantivo específico para tornar-se um adjetivo com amplo significado, o que gera tanta dificuldade em se definir o que seja, de fato, algo grotesco. O que se tem, com razoável certeza, é que essas formas híbridas que primeiro caracterizam o grotesco são antiquíssimas, afinal esse palácio descoberto no Séc. XV havia sido construído aproximadamente na primeira centena de anos da era cristã, mas as figuras decorativas possuem formas que também são encontradas na Antiguidade. Um exemplo disso são os centauros, as sereias e tantos outros monstros que carregam essa característica de hibridismo do humano com o animal, sem falar nas figuras de animais (Figura 2) usadas para caracterizar qualidades humanas, em desenhos e pinturas do Egito antigo.

Figura 2. Uma alma desafortunada.



O conceito do grotesco, ao passar de um substantivo que se referia aos desenhos das grutas, começa a carregar outras características que seguirão com bastante constância nessa concepção estética, quando se tenta classificar o grotesco: dentre elas, a pouca fidelidade na representação da realidade concreta, da natureza, geralmente abrindo espaço para o onírico e o devaneio, a animalidade, a mistura de domínios, a deformação. E nessa transição do conceito, Wolfgang Kayser chama a atenção para o uso que Montaigne fez do vocábulo: ao apresentar seus ensaios, o escritor os denominou de grotescos, já que a combinação dos textos tinha, para ele, uma aparência monstruosa, sem forma, o que justificaria essa qualificação grotesca. Segundo Kayser:

A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a transladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo-o em conceito estilístico. (KAYSER, 2009: 24)

Além dessa transição para o campo da literatura, um exemplo da expansão do termo é a obra do pintor holandês Hieronymus Bosch. Portador de imaginação impressionante, assombrou a todos com seus quadros e trípticos sobre temas judaico-cristãos, sobre o céu, o inferno e os pecados capitais, mas que provavelmente também carregavam elementos pagãos na sua concepção. Sua arte fugiu aos padrões, gerando perplexidade na classificação ou no enquadramento em um gênero. Uma das soluções para caracterizar a arte de Bosch foi chamar a tudo o que escapava a compreensão de *sogni di pitori*, o sonho do pintor, ou devaneio do artista, algo que não possuía lógica aparente, como quimeras da cabeça do artista. Posteriormente, seus quadros foram considerados não só grotescos, mas precursores do Surrealismo.

Além da relação do grotesco com o fantástico e a arte não mimética, surge nos quadros de Hieronymus Bosch e de Quentin Metsys outro aspecto que seria relacionado ao grotesco: a deformação, sendo esta algo mais sutil quanto à distorção da realidade. Nos quadros desses dois pintores, a aparência caricatural das figuras humanas sugere o hibridismo, mas agora realizado de maneira mais sugestiva e com nuances. Basicamente, seus corpos são ligeiramente distorcidos (Figuras 3 e 4) com uma técnica que críticos citam como uma mistura de fases da evolução humana, trazendo para os rostos, por exemplo, uma aparência de imbecilidade ou símia, o que, mais tarde, seria base para a arte das caricaturas.

Figura 3: Detalhe de *Cristo Carrega a Cruz*, de Bosch, cerca de 1502



Fonte: BOSCH, 2001

Figura 4 *Mulher Grottesca* (1525-1530)



Fonte: ECO, 2015.

Essas pequenas deformações se associam na criação de outro dos componentes mais importantes na estética do grotesco, que é a monstruosidade. Esta pode ser tanto encontrada em uma criatura imaginária, carregada de simbolismos, quanto em um humano deformado em sua aparência. A deformação e a monstruosidade do grotesco também abrem caminho para especulações sobre o belo e o sublime, o que fez parte das primeiras reflexões sobre o grotesco, realizadas por Victor Hugo, que via no grotesco um contraste que ressaltaria ou que seria uma escada para o sublime. No século XX, essa função de contraste sofreu críticas, como as de Mikhail Bakhtin que via o grotesco e o sublime como uma unidade:

O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme. Mas, ao mesmo tempo, Hugo enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime. O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade (que Shakespeare alcançou melhor que qualquer outro) produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir (BAKHTIN, 2013: 38)

Então, pensando além de Victor Hugo, o grotesco pode ser a própria experiência do sublime, e não apenas um degrau na escala da apreciação estética, já que o grotesco é conhecido pela capacidade de fusão de opostos, em trazer o paradoxo à percepção do real, transgredindo essa gradação concebida por Hugo. E dentro do próprio pensamento romântico, um exemplo que parece se aproximar dessa fusão grotesca é o conceito de sublime de Friedrich Schiller que, embora não cite o grotesco, percebe o paradoxo presente no sublime:

O sentimento do Sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um *estado de dor*, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um *estado de alegria*, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. Essa ligação de duas sensações contraditórias num único sentimento comprova nossa autonomia moral de maneira irrefutável. (SCHILLER, 2011: 60)

Portanto, além dessa discussão sobre o sublime e o grotesco — e que aprofundaremos mais à frente no pensamento de Bakhtin — o contraste e as fusões do grotesco, suas deformações e as monstruosidades, também propiciam o que pode ser uma discussão sobre a norma e o anormal, sobre o que é marginal e o que é o centro, o estável, o aceitável. Afinal, tudo aquilo que choca na aparência humana tende a tornar esses humanos deformados em párias e excluídos, jogando-os para as margens da sociedade, para os circos de anomalias ou — como chamados na

língua inglesa — os *freak shows*. Esses anormais ou marginais, apesar de estigmatizados, frequentemente incomodam, apenas com a existência deles, o bem estar e o equilíbrio não só das fábulas da ficção, mas da própria sociedade que sonha em controlar e normalizar o diferente.

Já na literatura o grotesco se apresenta de inúmeras maneiras e com funções variadas. Por exemplo, o grotesco surge em obras como a de François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, celebrizada nos escritos de Mikhail Bakhtin e seu ensaio seminal sobre o grotesco e a cultura popular. Victor Hugo, em *O Corcunda de Notre-dame* e seu monstro híbrido de fera e humano. Mary Shelley, *Frankenstein*, com a presença forte de um corpo grotesco e monstruoso, além de conter temas comuns ao grotesco, como os horrores da ciência e tecnologia e a relação homem-máquina. O grotesco também é visto em praticamente toda a obra de E.T.A Hoffmann, Charles Dickens, e Edgard Alan Poe, embora haja muita controvérsia sobre uma confusão entre o que seja o grotesco e o fantástico nessas obras — e que veremos mais à frente, quando abordarmos o pensamento de Wolfgang Kayser.

No Séc. XX, escritores como William Faulkner marcaram suas obras com a presença de personagens e ações grotescas, como em *Enquanto agonizo (As I lay dying)*, em que uma dezena de personagens que beiram os limites da humanidade, ou da imbecilidade, narram, de várias perspectivas, uma verdadeira odisseia do féretro de uma matriarca, num percurso que cruza várias cidades, tudo isso com o corpo já em estado de decomposição.

O grotesco também é importante em Faulkner em sua renovação do romance, já que essa estética muitas vezes problematiza a narrativa, a mimese, os fluxos temporais, gerando múltiplas perspectivas, o que o aproxima bastante do projeto literário de Hermilo Borba Filho em *Agá* e seu anti-herói fragmentado no tempo e no espaço.

A escritora americana, Flannery O'Connor, também preencheu suas páginas com uma narrativa assumida e conscientemente grotesca, totalmente baseada na vida de pequenas comunidades do sul do EUA. É um grotesco que não foge a uma narrativa realista, mas, não obstante, carrega sua força justamente no absurdo da condição humana e da ação inumana e violenta subjacente à civilização moderna.

A lista segue longa por Thomas Mann, Kafka e a relação de seus personagens com o tragicômico da condição humana e, por fim, o que não esgota de maneira alguma a lista de autores que se utilizaram do grotesco, há a literatura de Henry Miller. Deste escritor, Hermilo Borba Filho tinha profundo conhecimento – e escreveu uma pequena biografia literária (BORBA FILHO, 1968a). Durante algum tempo, o autor pernambucano foi bastante comparado a Miller, sendo o escritor americano citado como uma fonte de inspiração, talvez devido à presença forte do sexo e do erotismo nos romances de ambos os escritores, pelo menos no misticismo que ambos buscam nas suas abordagens do erótico. No entanto, é preciso cuidado nessa comparação, já que a relação entre o erotismo e o grotesco presente na literatura de Borba Filho é uma ramificação de fontes variadas, como a cultura popular brasileira, a cultura negra, o teatro de bonecos, a *commedia dell'arte*, e as artes pictóricas renascentistas.

Por fim, o grotesco chega aos dias de hoje ainda de maneira bem presente, no cinema, na literatura, nos programas de auditório da TV, em que os apresentadores, por exemplo, possuem nomes de animais (Ratinho, Leão) e expõem humanos a situações bizarras. O grotesco apresenta-se também na ação de resistência à padronização estética do corpo, na oposição aos padrões de civilidade e ao verniz dos bons modos. Além disso, o grotesco é percebido no comportamento de algumas autoridades e figuras públicas, que muitas vezes mesclam uma aparente seriedade esperada de suas ações com o que pode ser considerado bizarro, comportando-se como bufões ou palhaços, em vez de respeitáveis dignitários.

1.2 GEOFFREY HARPAM: MARGEM, INTERVALO E PARADOXO

O grotesco sempre chamou a atenção de artistas e pensadores que se dispuseram a conceber uma teoria que abarcasse toda a sua complexidade. Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser são os autores mais conhecidos no Brasil. Este último viveu e lecionou por muitos anos em Portugal e era profundo conhecedor da literatura portuguesa. Mas os pouquíssimos títulos traduzidos para o português dão a impressão de que o assunto desperta pouco interesse ou de que já foi esgotado, o que está longe de ser verdade. Sendo assim, além de rever alguns

pontos sobre o grotesco, na perspectiva dos autores acima, nos propomos a trazer mais abordagens, pelo menos algumas que têm sido escritas na língua inglesa, isso devido ao interesse que o grotesco tem despertado no estudo da literatura americana – especialmente William Faulkner (BLOOM 2009) e a escritora Flannery O'Connor – e também nos escritos de estética, crítica e teologia.

Geoffrey Galt Harpham, em *On the grotesque* (2006), é um dos que se dedicaram à tarefa de entender o grotesco. Com um trabalho desenvolvido ao longo de várias décadas, Harpham apresenta o grotesco como algo marcado pela ambiguidade e pelo paradoxo. Além de ambíguo, Harpham defende que o grotesco depende do contexto histórico e cultural para se configurar, já que o efeito de choque do grotesco varia de acordo — no tempo e na sociedade — com o que seja considerado transgressão, ou não, à percepção do que seja elevado e baixo, belo e feio, etc.

Essa visão de Harpham já levantaria, de antemão, uma questão sobre o grotesco na literatura de Hermilo Borba Filho: seria o romance *Agá* tão grotesco na época de lançamento (1974), quanto em pleno século XXI? Cremos que sim, não só, entre outras coisas, devido ao choque que a sexualidade e a exposição do corpo sempre causam na literatura, por mais que seja comum o sexo e a violência na arte verbal, e apesar de toda a anunciada liberdade sexual que se anunciava na época. O fato é que, talvez inesperadamente, o mundo retomou uma onda conservadora e repressora do corpo, que se reflete, em pleno século XXI, em grupos políticos tentando legislar sobre o corpo e a carne da sociedade, e em violência dirigida aos que não se enquadram e se rebelam contra os padrões impostos. Os aspectos grotescos na literatura de Hermilo Borba Filho, portanto, ainda incomodam e podem trazer o choque característico do grotesco.

Essa contextualização que Harpham defende afasta-se um pouco dos estudos de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, que tinham em mente uma espécie de grotesco ideal, na literatura do romantismo alemão e na literatura de François Rabelais, respectivamente. Mas Harpham também realiza outras reflexões importantes que são mais bem exploradas do que nos escritos de Kayser e Bakhtin, como o conceito de margem, de intervalo, além de se aprofundar na importância —

também comentada rapidamente por Kayser — do paradoxo na constituição do grotesco.

Então, já na abertura de sua obra, *On the grotesque*, Geoffrey Galt Harpham apresenta as dificuldades para quem se propõe a abordar o grotesco:

Quando usamos a palavra "grotesco" registramos, entre outras coisas, a sensação de que, embora a nossa atenção tenha sido capturada, nossa compreensão é insatisfatória. As coisas grotescas exigem e malogram definição ao mesmo tempo: elas nem são tão regulares e rítmicas que se assentem facilmente em nossas categorias, nem tão sem precedentes que nós não as reconheçamos em tudo. Elas se situam em uma **margem** de consciência entre o conhecido e o desconhecido, o percebido e o despercebido, pondo em causa a adequação das nossas maneiras de organizar o mundo, de dividir o continuum de experiência em partículas conhecíveis³. (HARPHAM, 2006: 3. Grifo nosso.)⁴

Dentre as dificuldades que o autor antecipa nessa passagem, a primeira é a luta com a linguagem verbal em produzir uma definição do vocábulo “grotesco”, isso em parte devido ao fato de Harpham trabalhar boa parte de seu ensaio no campo das artes pictóricas. Há, portanto, essa primeira dificuldade em traduzir o impacto do grotesco de uma linguagem não verbal para outra verbal. Mas há também na abordagem de Harpham uma preocupação filosófico-psicológica na qual o autor tenta adequar a experiência do grotesco com a percepção de nossa existência, especialmente quando o grotesco extrapola, com suas fusões e inversões, o domínio da razão. Isso levou outros autores a explorar o pensamento de Harpham no campo teológico, como em *The grotesque in art and literature: theological reflections* (YATES, 1997), obra na qual os autores veem no grotesco uma possibilidade de exploração no campo do sagrado, devido a sua forma de ação liminar na consciência humana. E para expressar esse comportamento liminar, Harpham usa a metáfora que grifamos — da “margem” — que, no desenrolar de sua teoria, pode se referir a essa característica do grotesco, de uma significação liminar que desafie a razão. Mas a margem pode referir-se — na literatura e na sociedade — ao papel e ação de personagens grotescos que se situam à margem de

³ Todas as traduções de excertos em inglês foram realizadas pelo autor desta dissertação.

⁴ When we use the word “grotesque” we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied. Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles.

determinado grupo, geralmente conturbando o status quo da sociedade e desafiando normas estabelecidas.

Para desenvolver seu conceito de margem no grotesco, Geoffrey Galt Harpham parte de uma análise fundada nas artes pictóricas. Embora Kayser também tenha dado atenção a essas artes, no caso, a pintura surrealista, Harpham, por sua vez, lança um olhar atento e criativo quanto ao papel das iluminuras — ou marginalia — que decoravam os livros sagrados cristãos. A partir da análise dessas iluminuras, Harpham propõe a existência de uma função marginal do grotesco — uma espécie de vocação — exemplificada de maneira gráfica pela hiperatividade das iluminuras dos livros sagrados. Essa hiperatividade se dava porque os desenhos que deveriam ilustrar as margens ou bordas do texto sagrado acabavam, com o passar do tempo, por se desgarrar de qualquer função ilustrativa, assumindo uma representação totalmente fantasiosa e perturbadora do que estava escrito no centro da página. Diferentemente das representações pictóricas tão comuns da via crucis, por exemplo, que ajudavam os iletrados a compreender os textos do Evangelho, os artistas passaram a ornamentar os livros com iluminuras totalmente independentes e que chegavam a causar mal-estar em sua proliferação de monstros e criaturas imaginárias.

Geoffrey Galt Harpham apresenta então um pequeno percurso do desenvolvimento dessas margens no grotesco. Segundo ele, após as excursões de artistas às escavações da Domus Aurea, os grotescos caíram cada vez mais no gosto dos pintores Rafael Sanzio e Giovanni de Udine, e que vieram a executar a decoração de colunas no Vaticano.

Quanto aos grotescos das grutas da Domus Aurea, eles tinham o papel de ornamento das paredes, função que foi mantida, de certa maneira, nas colunas do Vaticano. (Figura 5). A diferença é que esses ornamentos de Rafael Sanzio e Giovanni de Udine começaram a tomar maior espaço físico e destaque para o olhar de admiradores, além de se arrisarem em temas considerados pagãos, causando impacto no contexto católico romano:

Raphael encarregou a maior parte da decoração a Giovanni, que, tendo carta branca, criou um sistema de concepção baseado no que tinha visto nas 'grutas' que preencheu os espaços tão inteiramente, e que era tão independente de qualquer centro, que rivalizou com os próprios painéis, realizando a liberação do ornamento da dominação do centro. Nunca antes o *grotesche* havia sido aplicado a uma área de superfície tão grande ou importante; nunca antes tinha o ornamento se destacado tão independentemente. (HARPHAM, 2006: 34)⁵

Figura 5. Palácio Apostólico no Vaticano

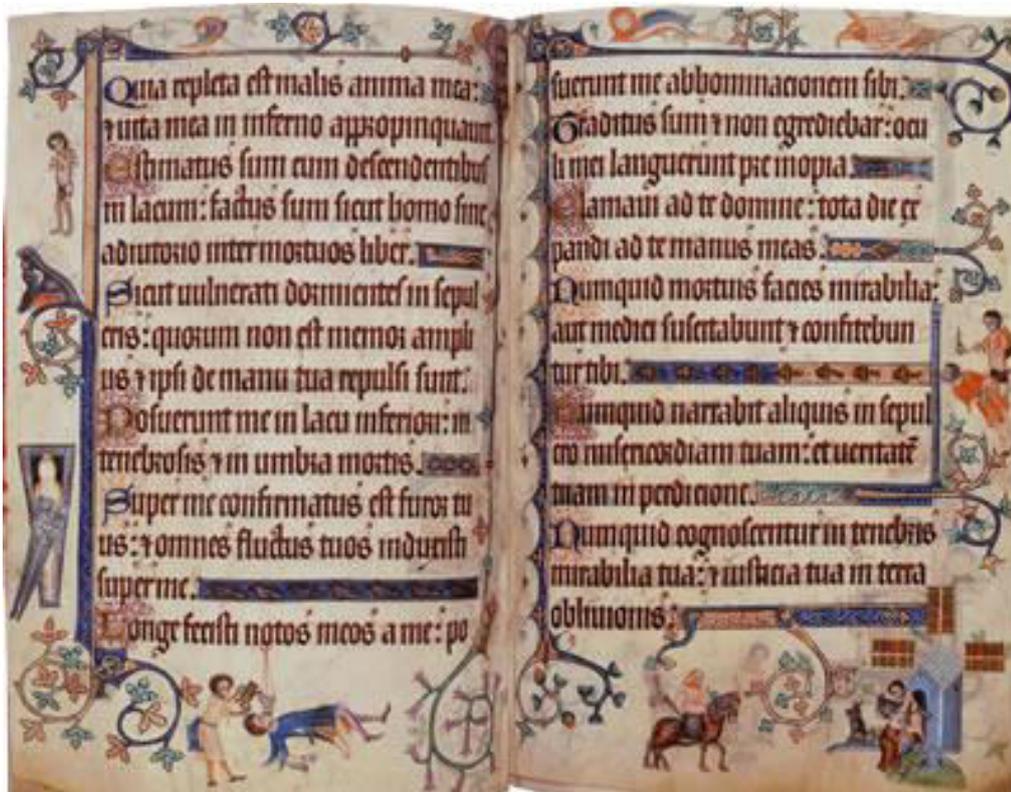


Fonte: HARPHAM, 2006.

⁵ Raphael assigned the decoration largely to Giovanni, who, given a free hand, created a system of design based on what he had seen in the "grottoes" that filled their space so entirely, and were so independent of any center, that they rivaled the main panels themselves, effecting the liberation of ornament from the domination of the center. Never before had *grotesche* been applied to such a large or important surface area; never before had ornament stood so independently.

Essa presença dos grotescos, de forma tão perturbadora e cativante do olhar, passa de uma função secundária — ornamental — para dirigir-se a uma independência temática que as iluminuras normalmente não tinham, como diz Harpham acima, chegando a rivalizar com os temas cristãos. Isso se agravou com as iluminuras para os livros sagrados cristãos, para os livros de oração — como o saltério de Luttrell (Figura 6) — em que a marginalia, que deveria ilustrar as histórias para os não letrados, se insurge contra o controle temático dos textos, o que gerou críticas de religiosos quanto ao tom geralmente irracional, humorístico e indecoroso (Figura 7) dos desenhos.

Figura 6. Páginas 14 e 15 do Saltério de Luttrell



Fonte: www.bl.uk, 2017.

Figura 7. Marginalia do Decreto de Graciano. (1340-1345)



Fonte: www.discardingimages.tumblr.com, 2017

E as críticas aumentaram especialmente após os grotescos misturarem mais e mais os corpos de humanos com o de animais, dando início a toda uma gênese da monstruosidade e da fantasia. A autonomia da marginalia nesse saltério de Luttrell é tal que se torna em exemplo fundamental para Harpham: “O problema da relação entre o centro e a margem é levantado em miniatura por esta figura: o que contém o quê? Qual é o princípio dominante e qual o elemento subordinado?” (HARPHAM, 2006: 40)⁶. É então devido a esse impasse no domínio da atenção — nas páginas dos livros — que Harpham diz perceber a presença de dois sistemas de arte: o do centro e da margem:

[...] dois sistemas de arte foram codificados: a arte do centro que tinha um assunto e significava algo de maneira inteligível e coerente, com as imagens reconhecíveis arranjadas de acordo com esquemas tradicionais e convencionais, e uma arte da margem que, pelo menos em relação ao centro, não tinha nenhum assunto, não produzia nenhum sentido, e representava coisas que não existiam nem poderiam existir, nem jamais ter existido. (HARPHAM, 2006: 37)⁷

⁶ The problem of the relation between center and border is raised in miniature by this figure: which is within which? Which is the dominant principle and which the subordinate element?

⁷ [...] two systems of arte were codified: the art of the center that had a subject and signified in an intelligible and coherent way with recognizable images arranged according to traditional and conventional schemata, and an art of the fringe that, at least in terms of the center, had no subject, yielded no meaning, and represented things that were not, nor could be, nor had ever been.

Nesses dois sistemas, percebe-se que a arte do centro apresenta-se como algo já convencionalizado, normalizado, com seus usos e funções aceitos pela comunidade. No caso das ilustrações cristãs, estas deveriam servir a uma função pedagógica que auxiliasse à evangelização dos fiéis que não tinham acesso à escrita. Essas ilustrações tinham portanto não só um compromisso com as narrativas, mas, por extensão, elas se subjugavam à lógica da sintaxe verbal e ao desenvolvimento de raciocínios característicos da linguagem verbal. Já na arte da margem, de onde se insurgem as pequenas criaturas grotescas e irreverentes, há uma fuga não só aos temas e argumentos do texto, mas um escape ao compromisso de imitação da realidade. Se, por um lado, isso causa dificuldades à apreensão de qualquer sentido convencionalizado, por outro lado, abre espaço para uma arte que questiona a norma, que transgride, que se lança para além de uma função meramente mimética.

No entanto, é importante frisar que, apesar de Harpham destacar essa ação perturbadora da marginalia, e que desafia o centro, ele não pretende fazer da margem um novo centro, o que talvez fugisse de uma das principais características do grotesco, que é a fusão de opostos. O autor faz essa ressalva porque, logo após o lançamento da primeira edição de sua obra, *On the grotesque* (1982), chegava à língua inglesa a tradução de *Margens da filosofia* (1984), de Jacques Derrida, o que causou grande impacto no meio acadêmico americano. Segundo Harpham, a margem logo tornou-se um novo centro do pensamento crítico, o que não era a intenção dele, que buscava uma categoria que abarcasse ambos, a margem e o centro, o que seria uma visão mais enriquecedora do grotesco. Diz Harpham sobre aquele momento da vida acadêmica americana:

Eu não carrego nenhuma responsabilidade por isto porque eu estava tentando dirigir a atenção não para a margem como tal, mas para o espaço mais radicalmente ambíguo ou ambivalente entre a margem e o centro. Esse espaço, ou fase, era onde se poderia encontrar não um centro invertido e re-autorizado, mas "a categoria mais abrangente" que incluiria ambos. (HARPHAM, 2006: xix)⁸

Então, para Harpham, o espaço ambíguo — o intervalo — em que o grotesco age, é um momento de indecisão, uma impressão liminar em que o receptor se vê

⁸ I bear no responsibility for this because I was trying to direct attention not to the margin as such, but to the more radically ambiguous or ambivalent space between the margin and the center. This space, of phase, was where one could find not an inverted and re-authorized center but "the more comprehensive category" that included both.

diante da presença simultânea do conhecido e do desconhecido, do velho e do novo, que muitas vezes se manifesta na monstruosidade, na deformação do grotesco. Para Harpham, “O grotesco ocupa uma lacuna ou intervalo; está no meio de uma narrativa de compreensão emergente” (HARPHAM, 2006: 18)⁹. Daí a presença tão marcante das metamorfoses no grotesco e do desconcerto do receptor diante dessa manifestação artística.

Quando se pensa dessa maneira mais inclusiva na relação de centro e margem no grotesco, levando em conta esse “espaço” ou intervalo que contenha ambos, é possível ter uma visão — quando se pensa em literatura — talvez menos simplista, especialmente quando se tem em mente a literatura de Hermilo Borba Filho. Em sua ficção, que tantas vezes mergulha no grotesco, desafiando convenções, jogando a linguagem verbal para os limites de suas possibilidades, há também essa vocação marginal para a perturbação da ordem estabelecida, mas é uma perturbação que possibilita novas descobertas. Isso se dá muito em parte devido a seus personagens híbridos e fora do que seria considerado o normal numa sociedade – como os hermafroditas, os loucos, os sujeitos, os masturbadores inveterados – e que se insurgem na ação dos romances à maneira da marginalia grotesca. Mas, se também considerarmos o espaço ambíguo entre o centro e a margem, nesse grotesco segundo Geoffrey Galt Harpham, talvez seja possível ter uma compreensão menos maniqueísta não só desses anti-heróis hermilianos e da relação com seus antagonistas, mas da visão de mundo da literatura de Hermilo Borba Filho. Ou seja, talvez seja possível uma visão que abarque a riqueza da experiência humana, na convivências de contradições, do bem e do mal, do belo e do feio, do alto e do baixo.

Essa convivência ou fusão de contradições nos levam ao, talvez, aspecto mais importante na manifestação do grotesco nas artes e na literatura: o paradoxo. Este tem chamado a atenção dos filósofos desde a antiguidade e é considerado como o “que é contrário à ‘opinião da maioria’, ou seja, ao sistema de crenças comuns a que se fez referência, ou contrário a princípios considerados sólidos ou a proposições científicas” (ABBAGNANO, 2007: 864). Interessantemente, devido a esse impasse quanto aos limites da razão e seu anseio em se livrar de contradições,

⁹ The grotesque occupies a gap or interval; it is the middle of a narrative of emergent comprehension.

vários autores que tecem diferentes teorias para seus objetos de estudo parecem adotar os paradoxo como aspectos fundamentais na experimentação, por exemplo, do grotesco, em Geoffrey Harpham (2006), ou da imagem poética, em Octavio Paz (2015), ou a experiência do sagrado no grotesco, em Carl Skrade (1974). E essa confluência de abordagens enriquece sobremaneira a crítica da obra de Hermilo Borba Filho, tal a liberdade poética e presença do grotesco não só em *Agá*, mas em quase toda a obra do autor pernambucano. Vejamos um pouco do que estes autores dizem sobre o paradoxo.

Como quase todos os que teorizam sobre o grotesco, Geoffrey Galt Harpham destaca como característica do grotesco a convivência simultânea de opostos, como ele bem define, que o grotesco é uma “guerra civil entre a atração e a repulsa” (HARPHAM, 2006: 11)¹⁰, com nenhuma delas prevalecendo, ambas se auto afirmando. Daí que a palavra fusão é tão usada, ao se falar do grotesco, como tentativa difícil de sintetizar teses antagônicas. Por isso, Harpham admite essa dificuldade ao lidar com o grotesco:

Em todos os exemplos que tenho considerado, o sentimento do grotesco surge com a percepção de que algo está presente de maneira ilegítima em outra coisa. A mais mundana das figuras, essa metáfora da co-presença, também abriga a essência do grotesco, no sentido de que as coisas que deveriam ser mantidas separadas são fusionadas. (HARPHAM, 2006: 13)¹¹

Os exemplos aos quais ele se refere são uma série de pares de personagens literários, desde Miranda e Caliban, passando por Quasimodo e Esmeralda, até a Bela e a Fera. Nestas combinações, há a presença simultânea de uma realidade que pode ser dividida em registros de alto e baixo, ou civilizado e não civilizado, o que, para Harpham, aponta para uma configuração do grotesco. Com a presença constante de opostos do grotesco, muitas vezes com a narrativa beirando o absurdo, Harpham encaminha-se para a questão do paradoxo, considerando-o como uma aproximação de verdades ocultas que desafiam a razão, o que aproxima o grotesco do mito e do sagrado:

Se o grotesco pode ser comparado a alguma coisa, é ao paradoxo. O Paradoxo é uma forma de virar a linguagem contra si mesma, asseverando

¹⁰ [...] but the grotesque is always a civil war of attraction/repulsion [...].

¹¹ In all the examples I have been considering, the sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately in something else. The most mundane of figures, this metaphor of co-presence, in, also harbors the essence of the grotesque, the sense that things that should be kept apart are fused together

ambos os termos de uma contradição ao mesmo tempo. Buscar o paradoxo por si só pode parecer ordinário ou sem sentido, o que é extremamente cansativo para a mente. Mas se perseguido por uma questão de verdade indizível, pode rasgar os véus e até mesmo, como o grotesco, aproximar-se do sagrado. Porque ele quebra as regras, o paradoxo pode penetrar em novos e inesperados reinos da experiência, desvendando relacionamentos que a sintaxe geralmente obscurece. (HARPHAM, 2006: 13)¹²

Essa maneira com que Harpham compara o grotesco ao paradoxo, virando a “linguagem contra si mesma”, aproxima essa arte ornamental antiga a uma visão moderna da linguagem poética, quebrando regras estabelecidas, trabalhando no limite da razão, o que talvez tenha sido o motivo de tantos escritores do século XX terem abraçado o grotesco na suas produções literárias. E Geoffrey Galt Harpham prossegue na aproximação das artes pictóricas com a arte verbal, quando destaca que, além das iluminuras, o que se vê nos quadros de Hieronymus Bosch (Figura 8), por exemplo, situa-se neste atributo grotesco de desafiar a razão e a linguagem, como na fatura boschiana de criaturas infernais representadas nas tentações de Santo Antônio:

Como seu peculiar status linguístico indica, "grotesco" é outra palavra para uma não-coisa, especialmente as formas marcantes do ambivalente e do anômalo. A mente não tolera por muito tempo tais afrontas a seus sistemas classificatórios, do jeito que as formas grotescas se apresentam; assim que é exposta a tais formas, a mente começa a operar de certas maneiras, e são essas operações que nos dizem que estamos na presença do grotesco. As "tentações" que tragam e atormentam Santo Antônio nas representações de Schöngauer, Bosch, Breughel, Grünewald, Ensor, e em inúmeros outros, ativam tais respostas características, que são reveladas quando tentamos descrever as não-coisas atacando o santo. (HARPHAM, 2006: 3)¹³

¹² If the grotesque can be compared to anything, it is to paradox. Paradox is a way of turning language against itself by asserting both terms of a contradiction at once. Pursued for its own sake, paradox can seem vulgar or meaningless; it is extremely fatiguing to the mind. But pursued for the sake of wordless truth, it can rend veils and even, like the grotesque, approach the holy. Because it breaks the rules, paradox can penetrate to new and unexpected realms of experience, discovering relationships syntax generally obscures.

¹³ As its peculiar linguistic status indicates, “grotesque” is another word for non-thing, especially the strong forms of the ambivalent and anomalous. The mind does not long tolerate such affronts to its classificatory systems as grotesque forms present; within an instant of its being exposed to such forms it starts to operate in certain ways and it is these operations that tell us that we are in the presence of the grotesque. The “temptations” that engulf and torment St. Anthony in representations by Schöngauer, Bosch, Breughel, Grünewald, Ensor, and countless others activate such characteristic responses, which are revealed as we try to describe the non-things attacking the saint.

Figura 8. Detalhe de A tentação de Santo Antão, de Bosch



Fonte: BOSING; BOSCH, 2001

Portanto, vemos que o grotesco, nesse tipo de arte pictórica se põe, se o traduzimos para a arte verbal, não só de maneira desafiadora, mas inspira uma literatura antimimética, especialmente nos relatos de visões e devaneios tão presentes em Hermilo Borba Filho. O grotesco questiona a realidade e torna-se como um desafio e resistência à significação, o que leva Harpham a chamar o grotesco de uma palavra designada para a “paralisia da linguagem” (HARPHAM, 2006: 6), ou uma “não-coisa”, como na passagem acima.

No entanto, essa “paralisia” nos leva também aos desafios enfrentados, segundo Octavio Paz (2015), pela imagem poética em dizer o indizível. E são esses desafios da linguagem poética que nos levam a ver, como ponto de confluência filosófica, a questão do paradoxo e da resistência que este propõe por meio do grotesco, na linguagem e na experiência mística. Esses paradoxos também permeiam a obra de Hermilo Borba Filho, o que nos faz crer que, não à toa, a presença do grotesco se faça tão presente, não só pela familiaridade do autor com o grotesco originário das festas populares e da *commedia dell'arte*, entre outras fontes, mas também porque o paradoxo faz parte da luta do autor com a linguagem verbal e suas limitações em abarcar os diversos assuntos que sua obra literária trata, como a vida e a morte, o amor, o sexo, o poder, a tortura e o despedaçamento do corpo, entre outros.

O paradoxo então se faz também presente na linguagem poética, especialmente quanto a suas imagens, mas também é percebido na experiência do sagrado. E o que há em comum na ação dos teóricos que trabalham nesses campos — da linguagem poética e da teologia — é justamente questionar a lógica de Parmênides, tão arraigada no pensamento ocidental e que atua, segundo eles, como camisa de força para o sentimento poético ou transcendental. O poeta e crítico Octavio Paz, que também acompanhou de perto o movimento surrealista, é um dos que questionam os limites da lógica ocidental e propõe uma abertura da consciência para o pensamento oriental, mais receptivo às contradições e aos paradoxos da existência humana. Segundo ele:

Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Este primeiro desenraizamento — porque foi como arrancar o ser do caos primordial — constitui o fundamento do nosso pensar. Sobre esta concepção construiu-se o edifício das “ideias claras e distintas”, que tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de prender o ser humano por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. (PAZ, 2015: 40).

Para Octavio Paz, o papel da imagem poética é colocar em xeque algo tão fundamental como esse princípio da não contradição, de “o ser não é o não ser”, com o auxílio, principalmente, da metáfora, que vem a ser o material primeiro da poesia e da imagem poética. Essa imagem, ao colocar lado a lado termos contraditórios, exerce função similar ao grotesco, na fusão dos opostos, como diz Octavio Paz: “Cada imagem — ou cada poema composto de imagens — contém muitos significados contrários e díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ, 2015: 38). E mais à frente o autor conclui: “[...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 2015: 38). Esse “abarcado e reconciliar sem suprimir” parece também pertencer às intenções filosóficas do grotesco, o que o torna tão preñado de paradoxos e sempre funcionando no limite da linguagem. Uma linguagem humana que, de uma maneira ou de outra, é regida por uma sintaxe lógica que se abala com a presença de elementos não racionais. Daí a riqueza da investida poética que expande as possibilidades de compreensão humana diante da complexidade do real e do desafio pela busca da verdade —

mesmo que esta não seja universal. Octavio Paz então põe a imagem poética nesta difícil tarefa de dizer o indizível:

A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece ser incapaz de dizer. (PAZ, 2015: 44).

Sobre esse limite da razão e da linguagem, outros autores também veem a presença paradoxal do grotesco, nas artes e na literatura, como uma forma de o ser humano conseguir apreender a experiência do sagrado. No campo da teologia, Carl Skrade, em *God and the grotesque* (1974), identifica no grotesco um conteúdo religioso, o que também não se distancia muito de Geoffrey Galt Harpham, que percebe os motivos míticos do grotesco como possibilidades na abertura da consciência do homem moderno tão atribulado com sua devoção à razão, mas que, ao mesmo tempo, é surpreendido com a brutalidade inumana e o irracional que sempre vêm à tona de maneira aterradora.

Para Carl Skrade, o racionalismo exacerbado do homem moderno — além de seu apego à técnica — é a causa principal do mal na humanidade, o que faria do grotesco um contrapeso não-racional que ganha força insuspeita no Séc. XX, na literatura e nas artes, e que vemos presente tanto nas artes pictóricas do surrealismo quanto no domínio da ironia na literatura, o que tornou-se cada vez mais marcante no romance contemporâneo. Ao fazer a relação entre arte e teologia, Skrade sugere que, mesmo em autores não religiosos, é possível que eles trabalhem temas místicos, e que a teologia também poderia ser uma “teologia dionisíaca” que transitasse no meio da arte, como forma de buscar uma compreensão mais profunda do sagrado:

Acredito que, apesar de o artista do grotesco frequentemente trabalhar em um estilo não religioso, ele, no entanto, trabalha com conteúdo religioso. Além disso, creio que a erupção do grotesco em nosso tempo é um ataque e um contrapeso ao nosso racionalismo, e é um chamado renovado para o reconhecimento do não racional como um aspecto real e valioso do homem e, dessa forma, talvez da experiência humana de Deus. Talvez o estoicos não estivessem nem perto de estar certos, ao situarem na razão a ligação entre Deus e o homem. Talvez o grotesco possa obrigar-nos a ouvir a voz inaudível que pode nos falar no nosso vácuo, no nosso tempo entre os tempos, de novas e viáveis imagens e símbolos que possam contribuir para

nos impulsionar para além da bomba e para além de 1984. (SKRADE, 1974:18)¹⁴

Essa reflexão de Carl Skrade sobre o grotesco na literatura moderna e sua relação com a experiência do sagrado, nos desperta para alguns aspectos da literatura de Hermilo Borba Filho, a começar pela presença da escatologia e a divinação do fim dos tempos, em *Agá* e em outros escritos. Em *Agá*, a relação do sagrado e a escatologia se insurge pela mesma ansiedade de Skrade, acima: a bomba atômica e o mundo distópico que *1984* representa, por isso o romance inicia com um dos Agás sendo consumido pela radiação, que é fruto da irracionalidade humana. Depois, também visita um futuro dominado por um Estado totalitário, no capítulo *Eu, deputado*, talvez prevendo e exorcizando, ao mesmo tempo, as possibilidades tenebrosas de o Brasil seguir sob o domínio da ditadura de 1964. Ainda, em outros escritos, o escatológico se manifesta nas visões e nos devaneios de seus protagonistas, que contemplam, de maneira similar ao Apocalipse bíblico, a ressurreição e a recompensa de toda a injustiça e abusos do poder. Por outro lado, no universo literário de Borba Filho, o grotesco se apresenta, muitas vezes, de forma agressiva e violenta, ou de forma obscena. Não obstante, o conteúdo pode ser religioso, com um caráter de busca de transcendência para o homem, frente ao sofrimento e a opressão de sua carne, como, por exemplo, nos episódios carregados de erotismo associado à tortura e à morte. Um exemplo disso é o jogo simbólico e carregado de erotismo, no capítulo *Eu, padre*, em que a imagem do corpo de um prisioneiro político é associada à figura de Cristo.

Ainda na bifurcação do grotesco e do sagrado, Carl Skrade também se queixa das limitações impostas pelo princípio da não-contradição, naquilo que, para o autor, extrapola as possibilidades da razão em abarcar a complexidade da vida:

A razão procura ordenar e estruturar a vida em compartimentos organizados, pacíficos e ordenados. Mas vida, a vida real, simplesmente

¹⁴ I believe that while the artist of the grotesque frequently works in a non-religious style, he nonetheless works with religious content. Further, I believe that the eruption of the grotesque in our time is an attack on and a counterbalance to our rationalism and is a renewed call for the recognition of the non-rational as a real and valuable aspect of man and thus, perhaps of man's experience of God. Perhaps the Stoic was not even half right in locating the link between God and man in reason. Perhaps the grotesque can force us to hear the inaudible voice that can speak to us in our vacuum, our time between the times, of new and viable images and symbols which can help to thrust us beyond the bomb and beyond 1984.

não é pacífica e ordenada. A vida é repleta de arestas e acontecimentos fantásticos e possibilidades e mudanças. (SKRADE, 1974: 13)¹⁵

O autor segue destacando que não faz uma crítica contra a razão em suas qualidades cognitivas, pois ela é necessária à existência do homem, mas contra a razão que põe o princípio da não contradição acima de tudo, como no enunciado que assume a forma de uma lei inquestionável: “não é possível algo ser e não ser ao mesmo tempo” (SKRADE, 1974: 38)¹⁶, o que, para o grotesco, essa impossibilidade é praticamente a sua razão de ser, no que se refere a essa convivência simultânea de contradições. Da mesma forma, também critica o princípio da necessidade: “o que é, é necessariamente”. (SKRADE, 1974: 38)¹⁷ Para Skrade, isso tudo é um grande erro, pois ele não crê na materialidade desses princípios, pelo contrário, considera-os altamente abstratos, além de, muitas vezes, serem a causa da violência e intolerância humanas, quando o homem tenta impor sua perspectiva sobre o outro.

Portanto, vemos esse questionamento de Carl Skrade dialogar com as dificuldades encontradas por Octavio Paz na lógica ocidental, além de percebermos a ação do grotesco sobre esses mesmo princípios, principalmente devido à origem do grotesco ser, provavelmente, antiquíssima e anterior ao império da razão e da lógica ocidental. Para Skrade, a teologia deve olhar para o poeta e o artista não como os que pretendem negar a razão, mas como guias que permitem superar a compreensão da vida, deixando também espaço para a possibilidade do sagrado.

Por fim, Carl Skrade conclui sobre o grotesco de maneira que pensamos ser relevante para uma abordagem de *Agá*, quanto à compreensão do homem moderno: “O testemunho esmagador da arte grotesca, com respeito ao homem, é que ele é perverso, quebrantado, fragmentado”. (SKRADE, 1974: 145)¹⁸ Esse pensamento não parece estar muito distante da visão de homem de Hermilo Borba Filho em *Agá*. Devido ao caráter fragmentado do herói hermiliano e suas aventuras grotescas imersas na perversão humana, o protagonista, na maior parte de suas peripécias, vive angustiado, assombrado pelo totalitarismo e até pela insanidade da bomba

¹⁵ Reason seeks to order and structure life in neat, quiet and orderly compartments. But life, real life, simply is not neat and orderly. Life is replete with rough edges and fantastic happenings and chances and changes.

¹⁶ [...] it is not possible for something to be and not to be at the same time.

¹⁷ [...] what is, is necessarily.

¹⁸ The overwhelming witness of the grotesque art in regard to man is that he is twisted, broken, fragmented.

atômica. Agora, já em pleno Séc. XXI, não se pode dizer que progredimos muito, muito pelo contrário, o que torna o romance de Hermilo Borba Filho ainda tão atual.

1.3 MIKHAIL BAKHTIN: A CARNAVALIZAÇÃO E O CORPO GROTESCO

Para aprofundarmos a compreensão sobre o corpo em *Agá*, revisaremos o pensamento de Mikhail Bakhtin quanto a seus conceitos de carnavalização e de corpo grotesco. Embora a carnavalização não seja, especificamente, nosso objeto de estudo, é necessário rever algumas de suas características, já que ela se faz presente, segundo Bakhtin, na fundação do grotesco. Segundo ele:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 2013: 43)

Essa visão carnavalesca e transformadora que, segundo o autor, pode até participar do pensamento científico, está, inegavelmente, na base na matriz da cultura popular, bastante usada por Hermilo Borba Filho — o carnaval nordestino, o riso dos mamulengos, o cordel, a cultura afro-brasileira, a *commedia dell'arte* — proporcionando ao autor pernambucano a liberdade de realizar constantes inversões, destronamentos, excentricidades, além de centrar a ação de sua literatura em torno do corpo de suas personagens, na hipérbole do corpo humano e de seus membros, nas narrativas fantasiosas do autor pernambucano.

Em *Agá*, também, as personagens humanas muitas vezes parecem pertencer ao um teatro de marionetes com suas ações carregadas de espancamentos e do riso do populacho, isso tudo somado à presença da linguagem chula, da profusão de comilanças, das bebedeiras, das bacanais, dos excrementos do corpo, elementos esses tão frequentes no carnaval. A presença desses elementos do carnaval e da cultura popular na obra de Hermilo Borba Filho, nos leva a considerar as ideias de Mikhail Bakhtin como início da discussão sobre o corpo grotesco, devido ao protagonismo desse corpo nas fontes populares estudadas por Bakhtin, especialmente na obra de François Rabelais, e que são, em parte, as mesmas fontes presentes na literatura de Hermilo Borba Filho.

Quanto ao conceito de carnavalização, diz Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévsky* (2010):

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É essa transposição para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*. (BAKHTIN, 2010: 139-140)

Dentre as características básicas dessa carnavalização da literatura, ou seja, dessa tradução complexa da liberdade do carnaval para a linguagem verbal, Mikhail Bakhtin destaca algumas que consideramos relevantes na abordagem da literatura de Hermilo Borba Filho. Essas características se concatenam a partir do aspecto mais básico do carnaval que, segundo Bakhtin, é “o livre contato familiar entre os homens” (BAKHTIN, 2010: 140) na praça do carnaval. Toda a hierarquia e divisão da sociedade são apagadas nos dias de carnaval, quando todos se confraternizam nas festividades, o que gera, no desenvolvimento do conceito de carnavalização, as “*mésalliances* carnavalescas” (BAKHTIN, 2010: 141). Essas *mésalliances* funcionam como uma extensão do espírito do carnaval para as mais diferentes áreas da existência humana, o que traz para a visão de Bakhtin uma perspectiva bastante utópica que, no entanto, não deixa de ser apropriada para o modo como a literatura propõe suas visões de mundo. Diz Bakhtin:

A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (BAKHTIN, 2010: 141)

A visão de Mikhail Bakhtin, portanto, estende-se além de uma abordagem apenas literária ou estética, adentrando em outros campos do saber e das relações humanas. É uma visão antiburguesa e anticapitalista, naquilo que estas exaltam: a individualidade e o fechamento dentro de si ou de suas castas privilegiadas. Mas é uma visão que também aproxima a carnavalização — e o grotesco daí decorrente — de uma percepção mais paradoxal da existência, em que os aparentemente opostos

se fundem: o sagrado e o profano, o elevado com o baixo, etc., o que certamente concorda com a visão de Geoffrey Galt Harpham sobre o paradoxo no grotesco, e que tanto enriquece a compreensão da literatura de Hermilo Borba Filho.

Já outro desdobramento importante para Bakhtin, dessa quebra de barreiras e hierarquia entre os homens é que, na passagem para a literatura, a carnavalização contribuiria para a “destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar” (BAKHTIN, 2010: 141). Ou seja, para Bakhtin, antes de agir sobre os enredos e as personagens, a influência da carnavalização na literatura já se apresenta no mais básico das formas e gêneros literários, problematizando-os sobremaneira. Além disso, a carnavalização participa da formação do romance moderno, na diminuição da distância entre autor e herói ou, como diz Bakhtin, na “familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis” (BAKHTIN, 2010: 141), o que era antes impensável nos chamados “gêneros elevados”. Além disso, há toda uma influência da carnavalização no estilo verbal do Romance, que não assume a pompa das formas antigas, mas se adapta à fala do homem comum, o que também inclui os pregões da praça pública com seus improperios e profanações.

Por fim, o que não esgota o tema da carnavalização, Mikhail Bakhtin apresenta o que para ele é a principal ação carnavalesca: “a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval” (BAKHTIN, 2010: 141). No início do carnaval, um rei bufão é coroado — o que ainda acontece no Brasil, com o rei Momo — dando início às festividades e, por extensão, inicia-se o “mundo às avessas” do carnaval. Para Bakhtin, a coroação do rei do carnaval está intimamente relacionada com seu posterior destronamento, e ambas ações não podem ser consideradas isoladamente, já que simbolizam a ideia principal do carnaval: a de renovação do ciclo de nascimento e morte. Diz o autor:

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. (BAKHTIN, 2010: 142)

Não à toa, os escritos de Bakhtin não eram bem vistos pelo poder estabelecido na Rússia de seu tempo, o que levou-o a ser perseguido politicamente.

Ao escrever em meados do século XX, quando a revolução Russa já mostrava suas contradições do totalitarismo stalinista, Bakhtin demonstrava essa esperança — e que era provavelmente compartilhada por Hermilo Borba Filho — de que a vida humana seria realizada por meio de ciclos, em que nem a alegria da liberdade, nem a morte dos regimes totalitários poderiam ser eternos.

Então, a partir do anos 1970, com a divulgação do pensamento de Bakhtin, essa carnavalização passou a ser largamente usada em inúmeros trabalhos acadêmicos, o que talvez tenha gerado um uso indiscriminado ou superficial do termo. Devido a esse uso, às vezes automático, pelo menos duas críticas já foram feitas à carnavalização: uma seria quanto à atualização do conceito para obras mais recentes. A segunda, sobre a própria visão de carnaval de Bakhtin, quanto a seus aspectos libertários. Quanto à primeira crítica, por exemplo, que autores como Peter Stallybrass e Allon White (1986) fazem — sobre o uso da carnavalização — é que Mikhail Bakhtin escreveu seus ensaios de forma muito direcionada a escritores centenários específicos, no caso, Rabelais e Dostoiévsky, e que, devido a isso, talvez seria forçado adaptar o termo indiscriminadamente a obras mais recentes. No entanto, a crítica dos autores parece ser mais direcionada a estudos feitos na Europa e América do Norte, locais onde o carnaval já parece ter perdido — com algumas exceções — boa parte de sua força e tradição. Mas quanto a regiões com culturas em que o carnaval ainda existe de maneira razoavelmente ativa, principalmente na América Latina, Stallybrass e White concedem que seria ainda justificado usar a carnavalização em estudos literários:

No entanto, é notável que as mais bem sucedidas dessas tentativas de aplicar Bakhtin *tout court* concentram-se em culturas que ainda têm um forte repertório de práticas carnavalescas, tais como a América Latina, ou em literaturas produzidas em um contexto colonial ou neocolonial, nos quais a diferença política entre a cultura dominante e a subordinada é particularmente explosiva. (STALLYBRASS & WHITE, 1986)¹⁹

Percebe-se então que, olhando pela perspectiva desses dois autores, a literatura de Hermilo Borba Filho ainda permite uma análise em que se considerem as possibilidades de uma literatura carnavalizada. E isso acontece, por um lado, devido à presença tão marcante da cultura popular e do carnaval nordestino, que é

¹⁹ However it is striking that the most successful of these attempts to apply Bakhtin *tout court* focus upon cultures which still have a strong repertoire of carnivalesque practices, such as Latin America, or upon literatures produced in a colonial or neo-colonial context where the political difference between the dominant and subordinate cultures is particularly charged.

representado em suas inúmeras variantes, nos romances e contos do autor pernambucano. Por outro lado, o contexto em que se inserem suas obras é fortemente marcado pelo imperialismo norte-americano pós segunda guerra mundial, além da presença violenta dos regimes autoritários que assolaram a América do Sul no século XX.

Já quanto á visão bakhtiniana do carnaval, alguns autores criticam o entendimento sobre o comportamento de massa no mercado público e a anarquia do carnaval, que não seria tão autônomo quanto parece ser. Kate Chedgzoy (2004) e Peter Burke (2010), por exemplo, são dois que questionam a interpretação libertária do carnaval. Por um lado, Kate Chedgzoy critica a visão do carnaval como uma ação, apenas, de rebaixamento de autoridades por parte do povo, já que, muitas vezes, animais e minorias (animais maltratados, judeus, mulheres e estrangeiros apedrejados) também eram humilhados por essa mesma massa anárquica. Ou seja, as relações de poder na sociedade e no carnaval eram (e ainda são) muito mais complexas do que uma simples ação de inversão entre o alto e o baixo. Já Peter Burke propõe que o carnaval talvez fosse muito mais um dispositivo de controle, de liberação programada, e com hora para acabar, por parte dos que detêm o poder, daí ele usar a metáfora, ao se referir ao carnaval (também usada por outros), da válvula de escape, ou da rolha destampada dos barris de vinho que são abertas para que estes não estourem.

Apesar dessas críticas que veem o carnaval de uma maneira mais negativa, há outros que pensam de uma maneira mais abrangente. Um exemplo é Wilson Yates, em sua introdução à obra *The grotesque in art and literature* (1997), que faz uma avaliação mais positiva sobre a concepção de carnaval de Bakhtin. Em vez de olhar de modo *stricto senso* para o carnaval, Wilson Yates sugere que Bakhtin procurava muito mais produzir um mito que ajudasse a humanidade a fugir de seu individualismo exacerbado e tão incentivado pelo capitalismo. Dessa forma, seria possível compreender que cada corpo individual não é apenas uma propriedade privada, mas a parte necessária não só de uma sociedade, mas do grande “corpo cósmico”, em sua totalidade. Diz Wilson Yates:

Diversos pontos teóricos podem ser feitos sobre o tratamento de Bakhtin dado a Rabelais. Em primeiro lugar, ele está criando a partir do trabalho de Rabelais um mito do povo como um corpo integral, com o corpo sendo um

símbolo para o pessoal, o social e o natural; como metáfora para o cosmos ao qual pertencemos. Ao fazer isso, ele mitologiza o carnaval. É um mito do carnaval em vez do carnaval de fato que finalmente informa a perspectiva de Bakhtin do corpo cósmico. (YATES, 1997: 24)²⁰

Para Yates, não só nessa espécie de mitologia carnavalesca, mas na base do pensamento de Bakhtin, há uma busca incessante ao diálogo e à abertura entre os homens. Portanto, Bakhtin é sempre contra o monologismo que tenta calar a diferença e divulgar uma versão única da verdade. E o diálogo e a abertura entre os homens se consumam, mais do que nunca, na visão carnavalesca do mundo, em que os corpos reunidos na praça pública não estão fechados para o outro, não buscam a individualidade, mas conectam-se de todas as formas possíveis e imagináveis, produzindo o grande “corpo cósmico”, o que nos leva, a seguir, para a ideias de Mikhail Bakhtin sobre o corpo grotesco.

Mikhail Bakhtin, ao utilizar o termo “corpo grotesco”, geralmente refere-se a duas concepções, ambas presentes na literatura de Hermilo Borba Filho. A primeira, mais abrangente, refere-se a esse corpo cósmico e social citado acima, metaforizado no povo que se reúne principalmente na praça pública, nos mercados, nas feiras e no carnaval, vivendo em livre contato e abertura às diferentes vozes da sociedade. Bakhtin, ao apresentar algumas características do que ele chama de “realismo grotesco”, fala do que seria esse corpo cósmico:

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.* O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal... (BAKHTIN, 2013: 17)

Essa é uma concepção que pode ser chamada de utópica — ou uma mitologia, como vimos acima — mas é certamente uma posição, acima de tudo, positiva, quanto ao grotesco, o que sempre opõe o pensamento de Mikhail Bakhtin e de Wolfgang Kayser quanto ao grotesco. Além disso, é uma concepção de grotesco fortemente centrada no corpo material e terreno, participante do ciclo da vida e da

²⁰ A number of theoretical points can be made about Bakhtin’s treatment of Rabelais. Foremost, he is creating out of Rabelais’ work a myth of the people as a whole body with the body as symbol for the personal, social, and natural; as metaphor for the cosmos to which we belong. In so doing the mythologizes carnival. It is a myth of carnival rather than actual carnival that finally informs Bakhtin’s view of the cosmic body.

morte. E esta morte não é vista com pessimismo, mas como semente para um novo nascimento, revelando, uma vez mais, a renovação simbólica do carnaval.

Já quanto ao segundo significado de corpo grotesco, que o aborda de forma concreta e material, é possível fazer relações com as imagens do corpo, da maneira como são apresentadas em *Agá*. Como veremos, a narrativa de *Agá* é fortemente centrada no corpo de seus personagens, e este corpo em *Agá* está em permanente transformação, não só porque os protagonistas vivem na pele de vários Eus, mas porque *Agá* é um romance de metamorfoses, de um corpo inacabado, com referências no texto a outras metamorfoses como a de Ovídio, a de Tirésias e a de Orlando, da autora Virgínia Woolf. Além disso, o corpo de *Agá* está sempre aberto ao contato por meio de seus orifícios e protuberâncias, sempre a copular, de maneira ativa ou passiva, a ejacular, a agir de maneira ambivalente na pele de homens ou hermafroditas.

Mikhail Bakhtin destaca — ao falar das imagens grotescas do corpo — da posição antagônica de Rabelais quanto ao cânone clássico do corpo. Essa imagens, em vez de apresentarem o corpo como uma forma perfeitamente acabada, simétrica, sadia e limpa, apresentava desafios ao gosto do belo. Daí que a representação grotesca sempre está aparentada com a incivilidade, a sujeira, a monstruosidade, a anomalia, a feiura — sobre a qual Umberto Eco (2015) escreveu uma história — e a caricatura, entre outros aspectos. Diz Bakhtin, sobre as imagens grotescas:

São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica” [...] o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (BAKHTIN, 2013: 22)

São essas imagens do corpo que permeiam boa parte da ficção de Hermilo Borba Filho, especialmente em *Agá*, que apresenta o protagonista e demais personagens em constante oposição ao corpo asséptico e harmonioso da arte clássica. É interessante destacar que os exemplos geralmente usados por Mikhail Bakhtin, para as imagens grotescas na pintura, são justamente Bosch e Brueghel. O

primeiro se faz presente na obra de Hermilo Borba Filho, que chega a chamar o carnaval do Recife de um “país boschiano”, em *A porteira do mundo* (BORBA FILHO, 1994: 124), o que reforça a relação do grotesco com a obra do autor pernambucano. Além disso, em *Agá*, enquanto as crianças são apresentadas como masturbadores inveterados, com o sêmen sempre a esguichar em situações variadas, o que desafia qualquer expectativa de “bom gosto” literário, os adultos e velhos não ficam atrás: estes muitas vezes estão envolvidos em ações com a presença hiperbólica de esperma, urina e fezes, além de possuírem falos animais que desafiam qualquer chance de realismo (vide a cena em que o pênis atravessa um rio, em meio a uma sessão de masturbação).

Esse tipo de representação grotesca do corpo também chama a atenção de Viviane Matesco, em *Corpo, imagem e representação* (2009), ao falar sobre a guinada da arte do século XX com relação ao corpo humano, e que podemos associar com a abordagem do grotesco à corporeidade, uma maneira de representação que Borba Filho certamente subscreve. Segundo Viviane Matesco:

Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. Dessa maneira, a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e de odores. (MATESCO, 2009: 8)

Além desse olhar que é “profanador” da arte clássica, no grotesco os corpos também são vilipendiados, torturados e esquartejados sem piedade, como é o caso, em *Agá*, da representação dos corpos de presos políticos, ou da dezena de mártires relacionados na história em quadrinhos inserida no romance. Esse tratamento mórbido do corpo, que, em Rabelais, poderia ser uma inovação, ao dissecar na literatura o corpo de forma anatômica, no romance *Agá*, é retrato dos requintes de domínio e sadismo aos quais os torturadores de presos políticos chegaram. Portanto, é possível ver, no romance de Hermilo Borba Filho, todo um percurso do despedaçamento do corpo, desde os clássicos esquartejamentos feitos por cavalos até as torturas conduzidas por máquinas, trazendo o corpo humano para uma espécie de mesa de dissecação simbólica, para a condução de sevícias nos corpos dos torturados.

Ao desenvolver seu conceito de “realismo grotesco”, que seria a definição estética da literatura de François Rabelais, Mikhail Bakhtin destaca como a principal característica desse grotesco o rebaixamento. Esse rebaixamento seria um movimento contrário ao da elevação espiritual, em oposição também à busca e eleição do sublime como padrão do cânone estético, o que nos leva a pensar essa relação do grotesco com o sublime.

O conceito de sublime é controverso, já que transitou em vários campos, como o da retórica, da estética, da filosofia e da psicologia, entre outros, o que dificulta a apreensão sobre a que sublime Mikhail Bakhtin se refere. Mas como o autor fala do rebaixamento do que é do céu e do alto, é possível relacionar isso com o aspecto geral que Massaud-Moisés destina ao conceito:

É certo que “sublime” significa originariamente “elevação”, mas uma determinada elevação: se nem toda elevação é sublime, todo sublime é marcado pela elevação incomparável, que se distingue por magnitude, grandeza, assombro, terror, êxtase, sofrimento, prazer, etc., enfim toda a gama de emoções ou de características assinaladoras duma transcendência que somente poucas cenas podem ostentar e sugerir (MASSAUD 2004: 440)

Então, a partir da retórica, quando o sublime era visto como o efeito do uso perfeito da linguagem verbal, a reflexão sobre o sublime se expandiu para outras regiões do conhecimento, o que, na concepção de Philip Shaw (2006), poderia significar, além desse efeito do uso da fala, o resultado da relação com o divino e o absoluto, ou o sentimento do maravilhoso diante da grandeza da natureza.

Já Umberto Eco (2015), além de relacionar o sublime com a estupefação diante da natureza, aproxima a experiência do sublime com o efeito de piedade e de terror produzida no espectador, ou seja, aproximando esse sublime da experiência de catarse aristotélica. Esse terror produzido na audiência leva Umberto Eco a considerar o gótico na literatura como um espaço propício para a experiência do sublime, especialmente na obra de Percy Bysshe Shelley e sua “poesia cemiterial” e o “erotismo mortuário”, que apresentava o eu poético refletindo sobre a vida e a morte enquanto procurava manter contato com os mortos em cemitérios. No entanto, seguindo além dessa busca por espectros em cemitérios, Umberto Eco traz o pensamento de Friedrich Schiller, que avaliava o porquê de o horror suscitar tanto prazer. Para Schiller, a atração pelo horror e pelo mórbido fazia parte da própria

natureza humana, o que ampliaria, segundo Eco, as possibilidades do prazer estético, que não se restringiria à experiência do belo. Segundo Schiller:

É um fenômeno generalizado em nossa natureza que aquilo que é triste, terrível e até mesmo horrendo atrai com irresistível fascínio; que cenas de dor e terror nos repugnem e, com igual força, nos atraiam. [...] Esse movimento do espírito se manifesta mais vivamente diante de objetos de contemplação real. [...] E como é numeroso o séquito que acompanha o delinquente ao local de seu suplício! Nem o prazer de um satisfeito amor da justiça, nem o ignóbil gosto do aplacado desejo de vingança pode explicar este fenômeno. No coração dos presentes, o tal infeliz pode até ser desculpado, a mais sincera compaixão pode interessar-se a favor de sua salvação; contudo, agita-se no espectador, mais forte ou mais fraco, um desejo curioso de voltar os olhos e ouvidos para a expressão de seu sofrimento. (SCHILLER apud ECO, 2015: 289)

Então, é interessante notar que, por essa perspectiva de Schiller, o “irresistível fascínio” que geralmente é associado ao sublime, e que outros viam nas grandes paisagens, nas montanhas, nas ruínas, pode ser encontrado também na contemplação do sofrimento da carne. A estupefação do homem frente ao sublime não seria, portanto, fruto apenas de um encontro com o belo, mas algo experimentado no território do corpo e da morte, o que nos aproxima não só do rebaixamento do sublime em Bakhtin, mas da literatura de Hermilo Borba Filho, em *Agá*, tão prenhe do sofrimento de mártires.

Mikhail Bakhtin, ao considerar o rebaixamento do sublime como principal característica do realismo grotesco, não procura negar a experiência do sublime, com sua degradação, mas situá-lo na linguagem e de forma topográfica, ou seja, concentrar o olhar naquilo que está embaixo, seja no corpo ou na terra:

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. (BAKHTIN, 2013: 325)

Para Bakhtin, o rebaixamento dirige o olhar para as partes baixas do corpo (prenhe de instintos), e não para a cabeça (portadora da razão), ou, por outro lado, elege a terra, e não o céu, como lugar de redenção e de renascimento:

A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 2013: 19)

Diante dessa passagem, é preciso lembrar a maneira como Victor Hugo compreendia a relação entre o sublime e o grotesco, já que, para ele, a direção era exatamente oposta ao pensamento de Mikhail Bakhtin. Para Victor Hugo, em seu prefácio a *Cromwell*, o grotesco seria um ponto de onde saltar para cima, para o alto onde mora o sublime. Assim, podia-se ver, pelo menos em meio à aristocracia, o uso de anões nos quadros (como o de Velásquez, *As meninas*), que seriam, então, uma forma de destacar — em contraste com a “feiura” dos anões — a “beleza” física de seus senhores. Segundo Victor Hugo:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 2012: 33).

Entendemos que essa visão de descanso e contraste do grotesco de Victor Hugo talvez esteja superada. E o posicionamento de Mikhail Bakhtin parece já antecipar o que teóricos do fim de século XX, como Geoffrey Harpham e outros compreendem como característica principal do grotesco: o paradoxo. Em vez de apresentar, como ocorrências separadas, o grotesco e o sublime, o feio e o belo, o alto e o baixo etc., o grotesco é justamente a convivência simultânea e paradoxal de todos esses aspectos. E Isso aproxima o grotesco do comportamento da linguagem poética, quanto ao desafio da metáfora à lógica aristotélica, como bem destaca Octávio Paz, sobre a poesia: não mais “isto ou aquilo”, mas “isto e aquilo”, simultaneamente (PAZ, 2015: 41). Assim, embora a metáfora — com seus paradoxos — não torne toda a poesia em algo grotesco, certamente o paradoxo da imagem poética é uma porta de entrada do grotesco na linguagem verbal.

Portanto, ao nosso ver, Mikhail Bakhtin, ao declarar que o corpo grotesco rebaixa o sublime, não põe como impossibilidade o próprio corpo grotesco ser o sublime, nem é possível entender o grotesco e o sublime como um aspecto sendo estágio do outro. Bakhtin simplesmente apresenta o grotesco como um chamamento do sublime para as coisas terrenas e do corpo humano. E nisso a linguagem também participa do sublime, como propunha Longino, já que este associava o sublime ao auge do estilo da linguagem retórica. Portanto, ao rebaixar o sublime, o corpo grotesco o atrai, tanto como representação pictórica quanto literária (e seu estilo retórico) para o chão do vulgar e do humano.

A visão bakhtiniana é de suma importância quando abordamos um romance como *Agá*, em que o corpo é tão visado, não só no aspecto carnal de sua sexualidade, mas também na sua transcendência. É um corpo inacabado, torturado e esquartejado na carne de presos políticos e de mártires, fazendo, inclusive, analogias com o corpo de Cristo. No entanto, se o corpo em *Agá* é local de dor e suplício, esse mesmo corpo tem em sua carne o último refúgio do Homem: o prazer é a resistência, nos devaneios eróticos de torturados, em cópulas nas mais variadas combinações, sem falar nos delírios masturbadores de vários *Agás*.

Além dessa relação entre o grotesco e o sublime, o corpo também é, para Mikhail Bakhtin, fonte de estilo de linguagem. Segundo ele, a concepção do corpo grotesco e suas imagens — corpo grotesco aqui em seu sentido mais amplo e social — é a fonte da linguagem dura e sem rodeios do povo da praça, dos mercados e feiras:

Enfim, essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecisões e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco. Esses elementos linguísticos exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, o estilo e a construção das imagens dessa literatura. Eram fórmulas dinâmicas, que expressavam a verdade com franqueza e estavam profundamente ligadas, por sua origem e funções, às demais formas de “degradação” e “aproximação da terra” do realismo grotesco no Renascimento. (BAKHTIN, 2013: 24).

Em capítulo dedicado especificamente à imagem grotesca do corpo em Rabelais, Mikhail Bakhtin desenvolve essa relação corpo/linguagem, com relação ao que ele chama de o “cânone da decência verbal” — ou a “linguagem do ‘bom-tom’ — que se instaurou na literatura após o Renascimento. Ou seja, para o autor, a linguagem literária, após o tempo de Rabelais, implementou vários tipos de interdições e tabus quanto ao corpo e suas partes baixas, e também quanto à sexualidade, aos fluidos e excrementos do corpo. Enfim, tornou-se inconveniente ou de mau-gosto a franqueza da linguagem quanto ao corpo, o que levou Bakhtin a citar passagem relevante de Montaigne, em que este se queixa dos interditos:

O que fez aos homens a ação genital, tão natural, tão necessária e tão justa, para que não se ouse falar dela sem vergonha e para excluí-la das conversas sérias e regradas: Nós pronunciamos ousadamente: matar, roubar, trair; e aquilo, não ousaríamos dizê-lo a não ser entredentes? (MONTAIGNE apud BAKHTIN, 2013: 280).

Embora Bakhtin pense que a grosseria moderna da linguagem seja uma forma diluída, é inegável a relação corpo/linguagem na franqueza da linguagem de Hermilo Borba Filho quanto ao corpo e à vida em geral. A falta de rodeios ou de eufemismos em sua obra certamente torna-o participante de uma certa marginalidade quanto ao chamado “bom-tom” literário, o que sempre levou o autor pernambucano a ser considerado um “escritor maldito” (LIMA, 1986: 38). E esse aspecto marginal talvez seja fruto dessa permanente transgressão (característica do grotesco) entre o alto e o baixo, entre as representações literárias mais aceitas na sociedade e o obsceno; entre uma linguagem que é erótica e metaforizada, mas que muitas vezes aproxima-se de um pornográfico chulo e direto. Por essas tantas características, cremos que seja possível relacionar a representação do corpo em *Agá* com o a visão de corpo grotesco em Bakhtin.

Por fim, é possível ver como a imagem do corpo, em sua acepção mais grotesca, pode ser um ponto de partida para a compreensão de *Agá*, em que o corpo não é apenas um portador de significados eróticos, mas é o que desencadeia toda uma série de possibilidades interpretativas quanto à gênese dos processos criativos de Hermilo Borba Filho, o estilo de sua linguagem, as transgressões estéticas e a possibilidade de vislumbre do sublime e do sagrado no corpo.

1.4 WOLFGANG KAYSER E O GROTESCO

Wolfgang Kayser escreveu *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2009), um dos estudos mais influentes sobre o tema e que foi divisor de águas no século XX, isso quanto à visibilidade do grotesco na crítica. Praticamente todos os autores que escrevem sobre o grotesco referem-se a Kayser, nem que seja para refutá-lo, como é o caso de Mikhail Bakhtin. Quanto a essas refutações, as críticas feitas ao trabalho de Kayser geralmente concentram-se em dois aspectos interligados — que comentaremos posteriormente — no quais o escritor alemão concentra sua teoria sobre o grotesco: um aspecto é a proeminência dada por Kayser ao horror, em detrimento do riso no efeito grotesco. No caso de Kayser, até há uma espécie de riso, mas não claramente um riso cômico, como outros autores defendem para o grotesco, mas um riso desconcertante, diabólico ou nervoso. O

outro aspecto, decorrente deste, é que o grotesco, segundo essa concepção de Kayser, chamada por ele de “o mundo alheado”, acaba por se confundir, muitas vezes, com uma outra categoria, a do fantástico, principalmente na literatura.

Mas, antes de ouvir os críticos, que salientem-se alguns pontos importantes aprofundados por Kayser na compreensão do grotesco. Um deles é o esforço do autor em tentar apresentar o grotesco como categoria estética, de modo que ela possa ser compreendida nas diversas manifestações artísticas, especialmente na pintura e na literatura. A categoria estética é definida por Muniz Sodré e Raquel Paiva como:

[...] um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático/cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. A categoria responde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos. (SODRÉ; PAIVA, 2002: 34)

É importante ressaltar que, ainda segundo esses autores, a categoria estética, enquanto tal, precisa ter — em seus elementos constitutivos — o “trânsito estético” que permite a presença da categoria em diversas formas artísticas, seja na pintura, na literatura, no teatro, no cinema, etc. Além desse trânsito estético, os autores destacam também o “equilíbrio de forças” dos elementos e a “reação afetiva” ou “impressão de natureza emocional”. Esta última, por sinal, é sempre motivo de disputas sobre os efeitos do grotesco, quando se discute a intensidade do espanto e do riso grotescos, ou seja, se são realizados de maneira simultânea, ou se é possível haver um aspecto, ou outro, como qualidade do efeito. Em Wolfgang Kayser, por exemplo, o horror parece ser mais importante, enquanto que, para Mikhail Bakhtin, o riso é o determinante.

Então, seguindo com o pensamento de Wolfgang Kayser, a categoria estética precisa ser vista como fruto de uma intenção criadora, ou a atitude criadora do artista, e que contenha os elementos característicos funcionando em estrutura e, por fim, que produza um efeito específico — e que é onde geralmente concentram-se as críticas a Kayser. Para o autor, esse efeito é, basicamente, o horror advindo do “estranhamento” que se sente em uma circunstância determinada, em que o mundo se tornou “alheado”. Há, portanto, uma intencionalidade autoral em se produzir tais e tais efeitos, muitas vezes chocantes, por meio do uso dos elementos e ações

grotescas. O exemplo mais usado de atitude criadora, segundo Kayser, é o do *sogni dei pittori*, expressão originariamente usada para classificar os trabalhos fantasiosos de artistas como Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel. Se pensamos na obra de Hermilo Borba Filho, quanto a esse aspecto criador, e devido ao constante diálogo com outras formas artísticas, como a pintura de Bosch, a *Commedia dell'arte*, o cordel, o teatro de bonecos, é possível constatar essa concepção de mundo de Borba Filho “de quem devaneia”, segundo Sodré e Paiva, de quem não se prende a uma visão realista de literatura, mas frequenta o lado mágico da existência humana. Dizem Sodré e Paiva:

Visões de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um ‘jogo de máscaras ou representação caricatural’. Desta maneira pode assumir formas fantásticas, horríficas, satíricas ou simplesmente absurdas [...] (SODRÉ; PAIVA, 2002:55).

Já quanto aos elementos constitutivos da estética do grotesco, o rol é bastante conhecido e assume geralmente os aspectos da deformação e da monstruosidade, da hipérbole, do bizarro, das anomalias, geralmente constituindo-se em paradoxos e fusão de opostos. Na literatura, esses elementos se manifestam de várias maneiras, como na presença de personagens desviantes ou deformados, marginais, hermafroditas, feras, anões, corcundas, geralmente envolvidos em ações patéticas, bizarras e transgressoras. Mas, também, muitas vezes, esses elementos não são tão concretos, e podem surgir de maneira mais sutil e metafórica, no uso da linguagem, na criação de imagens, na descrição de cenas, como se o narrador estivesse a “narrar” um quadro, dentre tantas outras possibilidades. Além disso, como afirma Harpham (1976) a deformação não precisa ser necessariamente física, mas pode ser intelectual e moral, o que expande consideravelmente o espectro do grotesco, enquanto também contextualiza seus efeitos, já que as questões morais mudam com o tempo e a sociedade em que estão inseridas.

Quanto aos efeitos da estética do grotesco, dessa combinação de intenções e elementos, Wolfgang Kayser então apresenta o alheamento desconcertante de quem se encontra, repentinamente, “como se a terra nos fugisse debaixo dos pés e ao riso se misturasse um leve tremor em face do estranhamento do mundo” (KAYSER, 2009: 51). Kayser então conclui com a célebre passagem sobre a categoria estética do grotesco:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já nos insinuou com bastante frequência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho) [...] O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco (KAYSER, 2009:159)

Essa passagem com a qual Wolfgang Kayser praticamente conclui seu ensaio, que ressalta o grotesco como o “mundo alheado”, junta-se a mais duas afirmações feitas no desfecho do texto: “as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo” e “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo” (KAYSER, 2009: 161). Portanto, por mais que Kayser se esforce, por tentar trazer um aspecto mais animador para sua concepção de grotesco, esta parece ser mais negativa do que positiva. Da maneira como a estética do grotesco é vista por ele, parece que o ser humano está sempre em uma desvantagem sombria diante do desconhecido, do absurdo, da morte e do diabólico.

A crítica mais conhecida ao pensamento de Wolfgang Kayser vem a ser a de Mikhail Bakhtin que dedica algumas páginas a comentar o autor alemão. Em *A cultura popular na idade média* (2013), Bakhtin se opõe quase que frontalmente às ideias de Kayser, gerando um fato curioso em que os dois autores mais citados e seminiais sobre o grotesco possam discordar a tal ponto sobre o mesmo assunto. No entanto, o que normalmente se concede sobre Kayser e Bakhtin é que ambas as visões são complementares, e que eles, basicamente, comentem o mesmo erro, ao radicalizar, nas extremidades do riso e do horror, suas visões sobre o grotesco. Além disso, Kayser e Bakhtin parecem tentar determinar, como critica David Roas (2014), o que seria um “verdadeiro grotesco” intemporal, baseados, afinal, em tipos de grotesco vigentes em épocas específicas, como o alegre grotesco de um Rabelais, visto por Bakhtin, e o grotesco mais sombrio do romantismo europeu, como o defendido por Kayser.

Basicamente, o que incomoda Mikhail Bakhtin é o teor sinistro e negativo da apreciação de Wolfgang Kayser sobre o grotesco, justamente porque Bakhtin concentra-se na cultura popular, no carnaval, nos pregões da feira, nas festas religiosas e o seu lado pagão, e que são sempre cercados do riso satírico e da irreverência. Já Kayser aborda o grotesco a partir das artes pictóricas,

permanecendo boa parte de sua argumentação na chamada alta cultura, ou aquela mais respeitada pelo cânone ocidental, ou seja, concentra-se na literatura romântica, no teatro romântico, na pintura surrealista, o que traz para a sua abordagem do grotesco resultado bastante diverso do ensaio de Bakhtin. Este chega a dizer, de maneira até um tanto quanto irônica, ao falar do ensaio de Kayser: “Lendo suas definições, ficamos surpreendidos pelo tom lúgubre, terrível e espantoso do mundo grotesco, que ele é o único a captar”. (BAKHTIN, 2013: 41).

Para Mikhail Bakhtin, há dois tipos de grotesco circulando nas artes do século XX: um grotesco “modernista”, que ele associa com os expressionistas e surrealistas, que seria mais próximo do grotesco da era romântica e que seria o tipo analisado por Kayser, de cunho mais existencialista. O outro grotesco, o “realista”, seria usado por autores de literatura como Thomas Mann, Bertold Brecht e Pablo Neruda, aos quais acrescentaríamos James Joyce e William Faulkner, como uma versão mais aproximada da cultura popular, mais centrada na terra e no corpo. Para o autor russo, Kayser se dedica de maneira muito enfática ao grotesco modernista, fantástico, surrealista, presente na literatura romântica, em E.T.A Hoffman, em E.A. Poe, mas subestima as possibilidades mais satíricas e irreverentes vistas em Cervantes e Rabelais e em tantos artistas do século XX. E é esse aspecto sombrio que é criticado, que aborda a vida e a morte de maneira muito existencialista e negativa, que, embora não descarte o riso, não o valoriza como qualidade fundamental do grotesco.

Essa crítica é endossada por David Roas em seu *A ameaça do fantástico* (2014), que, na verdade, considera a definição de grotesco de Wolfgang Kayser como equivocada. Para David Roas a definição de Kayser aplica-se muito mais ao fantástico do que ao grotesco. Ou seja, seria no fantástico que ocorreria a presença do medo e da irrupção de um elemento sobrenatural. E esse elemento é o que põe em xeque toda a realidade, transgredindo e ameaçando a noção de real do leitor. Segundo David Roas:

[...] a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgredir as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor

sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. (ROAS, 2014: 31)

Portanto, nota-se que para Roas, apesar dessa presença do sobrenatural na narrativa fantástica, esta deverá ter um cunho realista em que o leitor se sinta à vontade com o seu mundo. Só então aquilo que é alheio à razão irrompe e transgride, ameaçando a noção do real, do personagem e do leitor. A concepção de Roas é, assim semelhante quanto ao efeito do grotesco de Kayser e, para Roas, essa confusão de características é devida ao uso, pelo grotesco, desses mesmos elementos sobrenaturais característicos do fantástico. Para David Roas, a confusão dos gêneros seria menor se Kayser, como um dos mais proeminentes teóricos do grotesco, tivesse levado mais em conta o riso, que, para o autor espanhol, é uma “distância de segurança” (ROAS, 2014: 199) para o fantástico. Segundo David Roas, nesta categoria do fantástico, não há espaço para o riso, apenas medo e inquietação. Segundo ele:

Uma das principais vozes que fomentaram essa confusão [entre o grotesco e o fantástico] foi a de Wolfgang Kayser e seu seminal ensaio *O grotesco. Sua configuração em pintura e literatura* (1957). [...] Embora ao longo de seu ensaio Kayser se empenhe em não esquecer o riso como elemento característico do grotesco desde a sua origem, ele acaba mostrando dificuldade em encaixá-lo em sua definição. Isso faz com que, em certos momentos, o que ele parece estar definindo é o fantástico: para Kayser, o grotesco é a expressão da paralisia progressiva e inexorável do homem diante da invasão de forças anônimas (irracionais) que deslocam e destroem o real e as estruturas da consciência. Daí sua insistência no medo, como resposta a uma realidade que perde coerência. Se compararmos essa definição com aquelas que Castex e Caillois deram do fantástico nessa mesma época, torna-se evidente a assimilação que se produz no ensaio de Kayser — erroneamente — entre grotesco e fantástico (ROAS, 2014: 193-194)

Apesar dessas críticas de Bakhtin e Roas ao pensamento de Wolfgang Kayser, entendemos que há outros aspectos de seu pensamento que ajudam na aproximação da poética de Hermilo Borba Filho, que é permeada tanto pela dor e assombro quanto pelo riso do carnaval. São, portanto, importantes para a compreensão de Agá as reflexões que Kayser faz sobre a *commedia dell'arte*, sobre o teatro de bonecos, e sobre forma literária do grotesco.

Wolfgang Kayser, na sua análise das origens do grotesco, destaca um aspecto importante para o grotesco hermiliano: o papel da *commedia dell'arte* e seu elemento quimérico na aproximação do humano e do animal, configurada nas máscaras dos atores:

As máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em excrecências com formas morcegas e agitados remígios de galo. (KAYSER, 2009: 43).

Para um homem de teatro, como foi Hermilo Borba Filho, para quem a *commedia dell'arte* havia sido “o maior movimento popular da história do teatro (BORBA FILHO, 2005: 51), ela não poderia deixar de ser fonte de sua poética. Em sua *História do espetáculo* (1968b), o dramaturgo pernambucano praticamente cita os aspectos grotescos da *commedia dell'arte*, ao destacar a importância das máscaras e o clima fantasioso dos espetáculos:

Os disfarces e as máscaras representam um grande papel: Arlequim desce do céu numa grande águia de papelão; personagens vão jantar sentados em tamboretas quando os móveis sobem até tocar o teto; Isabel pensa que está só no jardim cheio de estátuas, de repente todas elas saem do pedestal e verifica-se que eram atores pintados [...] Arlequim tinha, por exemplo, uma máscara típica: meia máscara e *mentonnière* preta. Sobrancelhas, uma barba hirsuta, olhos de verruma. “Tudo isto compõe uma bizarra expressão de astúcia, de sensualidade e espanto, ao mesmo tempo inquietante e sedutora. Com algo de selvagem e diabólico. Esta máscara tem alguma coisa de gato, de sátiro e dos negros, tais como os viam os pintores renascentistas”. (BORBA FILHO, 1968b)

Além da importância da *commedia dell'arte* para o grotesco, a relação deste com o teatro de bonecos é também abordada por Wolfgang Kayser, o que era um outro ponto de discórdia entre ele e Mikhail Bakhtin, porque este último, embora reconheça o valor das marionetes na cultura popular, como parte do grotesco popular, não aprova a maneira como as marionetes são usadas no romantismo. Para Bakhtin, na concepção de grotesco romântico estudada por Kayser, o ser humano é visto como algo sujeito a “uma força sobre-humana e desconhecida, que governa os homens e os converte em marionetes”. Para o pensador russo, “essa ideia é totalmente alheia à cultura popular” (BAKHTIN, 2013: 36). Em Bakhtin, o homem sempre deve tomar uma posição mais ativa quanto ao seu destino, através do riso, do carnaval, da sátira, daí a repugnância a uma concepção de homem manipulado por cordas misteriosas e sinistras.

Por outro lado, quanto a Kayser, as marionetes podem fazer parte de uma estética do grotesco, o que abre caminho para situar alguns momentos da literatura de Hermilo Borba Filho nesse universo das marionetes, dos bonecos, dos mamulengos. Para Kayser, a movimentação mecânica advinda da *commedia*

dell'arte, associada ao automatismo dos bonecos, gera uma ambiência grotesca, o que reforça uma apreciação do grotesco que se manifesta nos autômatos, ou seja, “quando no organicamente animado penetra o mecanicamente inanimado tornando com isso estranho o nosso mundo. Os bonecos do teatro de marionetes só chegariam a ser grotescos se adquirissem vida própria e, saindo do seu mundo, entrassem dentro do nosso” (KAYSER, 2009: 50. Nota de rodapé). Entendemos que é justamente aí, nesse sopro de vida em bonecos, dentro dessa aproximação do bonecos e o grotesco, que o grotesco se manifesta na literatura de Hermilo Borba Filho, pois sabemos o quanto ele foi entusiasta e pesquisador dos mamulengos, e escreveu obra de referência, *Fisionomia e espírito do mamulengo* (1966). É possível, então, ver, na produção artística de Borba Filho essa nuance com relação ao teatro de bonecos e à *commedia dell'arte*, em que os bonecos são, às vezes, aparentemente humanizados, especialmente em *Agá*, ou, em seu teatro, os atores humanos usam máscaras ou assumem formas de bonecos, como se deu em várias de suas encenações, como, por exemplo, *O cabo fanfarrão* (com máscaras), *Dom Quixote* (que mescla a presença de atores e bonecos) e *A pena e a lei* (em que os atores assemelham-se a bonecos de mamulengo).

Em *Agá*, especialmente no episódio *Eu, lírico-trágico-cômico-pastoral*, o narrador (verdadeiramente um Agá, nas peripécias e artimanhas) é uma adaptação do teatro de sombras da Turquia, texto presente no seu trabalho de pesquisa em a *Fisionomia e espírito do mamulengo*, em que o boneco protagonista chama-se “Karagós”. O fato é que esta faceta de Agá incorporado em um boneco, chamado parodicamente “Carvalhós”, pode passar despercebida a um leitor desatento. No entanto, ele é bem claro no início do capítulo, quanto a sua constituição, possivelmente de madeira. Diz ele de maneira humorística:

Estou morando na Turquia, aqui no fim do mundo, há muitos anos. Tive de escapar de uma perseguição das térmitas quando o meu país foi assaltado por ondas desses maliciosos insetos que têm a preferência toda especial pelos orifícios menos odorosos do meu corpo: uma preferência nacional. (BORBA FILHO, 1974: 161).

Em *Agá*, esse boneco grotesco atacado por cupins, que tem “corcunda e um órgão sexual monstruoso” recebe uma infusão de vida em sua madeira, mas ainda mantém suas aventuras dentro das peripécias normais de um boneco, com ações de cunho quimérico e carregadas de pancadarias e de obscenidades, tudo bem ao

gosto dos teatrinhos de mamulengos. Quando se pensa nessa presença dos bonecos humanizados, aliada à pancadaria e espancamentos característicos da ação deles, é de se perguntar se não seria plausível ver ou interpretar — não só neste capítulo de *Agá* — boa parte da obra de Hermilo Borba Filho como um grande teatro de bonecos.

Por fim, Wolfgang Kayser, ao analisar algumas obras do romantismo alemão, faz um questionamento que ainda é relevante: “Pode o grotesco, por si mesmo, preencher uma forma literária?” (KAYSER, 2009: 71). Essa pergunta é interessante porque ela relaciona-se com o componente do efeito da estética do grotesco, e o próprio Kayser já havia, de certa forma, antecipado, em seu texto, uma resposta, ao concluir sua análise de *O Cometa*, de Jean Paul:

Quanto à forma do grotesco, o *Cometa* corrobora a afirmação de que, no romance, o grotesco se apresenta de preferência como episódio ou cena individual. Por si, o grotesco não é capaz de realizar o romance como forma maior. Já havíamos chegado a esta conclusão, com base nas *Vigílias* de Bonaventura, que se dissolvem em peças noturnas individuais. Mas é bem diferente o que sucede com a forma mais breve da narração. Aqui o grotesco pode realmente atingir plenitude de forma. (KAYSER, 2009: 67).

Essa afirmação que Kayser defende, de o grotesco não ser capaz de realizar a forma do romance é, ainda, de certa forma, atual, e ajuda a compreender alguns aspectos de *Agá*, quanto a sua forma de romance, especialmente quanto a sua fragmentação. Esse pensamento de Kayser relaciona-se ao fato de o grotesco perder força quando o choque ou impacto se naturalizam, devido ao leitor se acostumar com o grotesco ou até não ter capacidade de percepção estética para apreciá-lo.

Por outro lado, indo além de Kayser, o efeito também pode ser diluído se o contexto histórico-social não favorecer mais a presença de alguns elementos do grotesco, o que é uma crítica de David Roas (2014) quanto à tentativa de caracterização do grotesco de Wolfgang Kayser. Para Roas, o autor alemão dispense um grande esforço no estabelecimento de uma estética a-histórica do grotesco, mas, paradoxalmente, assume — como a forma perfeita — uma concepção romântica do grotesco. Geoffrey Harpham (1976) é, também, um dos que se demoram na questão da contextualização do grotesco. Para ele, o efeito é, de longe, o aspecto mais importante na consumação do grotesco e, para isso, o leitor assume grande importância para essa estética. Ele cita o exemplo das tentações de

Santo Antônio, que foram amplamente representadas nas pinturas do século XVI, e que deveriam ser muito mais chocantes para uma recepção daquela época do que para a de um homem do século XX, o que o leva a dizer: “Cada era redefine o grotesco em termos do que ameaça seu senso de humanidade essencial” (HARPHAM, 1976: 463)²¹. O próprio Wolfgang Kayser até admite, em certo momento, essas dificuldades quanto à recepção: “As formas isoladas, os conteúdos isoláveis não são portanto “unívocos”, mas preenchidos a partir dos mais diversos conteúdos”. (KAYSER, 2009: 157), mas, no fim, ele acredita que a presença dos elementos grotescos em uma estrutura acabam por dar a tônica da recepção: “Mas, de outra parte, não há dúvida de que formas individuais e determinados motivos encerram uma disposição para certos conteúdos”. (KAYSER, 2009: 157).

Quanto a essa afirmação, Geoffrey G. Harpham talvez discordasse, já que este questiona — embora não chegue a uma conclusão — o efeito, por exemplo, dos próprios hermafroditas em um mundo que, na época em que ele escreveu (1976), parecia tão liberado sexualmente. As travestis, por exemplo, tinham ampla exposição, o que talvez acostumasse a recepção quanto aos efeitos subversivos do hermafrodita ou do andrógino. Mas o que Harpham não poderia prever era a retomada do discurso fascista no século XXI e a assustadora homofobia que cresce e assola grande parte das sociedades do mundo. Por isso cremos que o hermafrodita tem, sim, ainda muita força grotesca, subversiva e de resistência contra todo esse contexto instaurado neste começo de século, seja nas artes, na literatura ou na vida política da sociedade moderna.

Para Kayser, então, a “forma mais breve da narração”, ou seja, o conto, assume o formato ideal para se plasmar as narrativas grotescas. No entanto, entendemos que essa questão da duração da narrativa parece se diluir na forma do romance moderno, em que o fluxo histórico e os próprios protagonistas — a exemplo de *Agá* — assumem uma forma totalmente fragmentada. Além disso, as narrativas possuem múltiplas perspectivas simultâneas, desbaratando todo o senso de tempo e espaço, da maneira como se dá em *Agá*, com seus vários Eus narradores vivendo, ao mesmo tempo, em situações tão díspares quanto um embaixador de um governo militar e um guerrilheiro entrincheirado nas matas da Amazônia. E se pensarmos nas

²¹ Each age redefines the grotesque in terms of what threatens its sense of essential humanity.

questões levantadas quando falamos do paradoxo no grotesco e na linguagem, no que se refere ao transtorno do grotesco e do paradoxo à linguagem e a sua estrutura sintática, é, então, compreender que o grotesco também pode perturbar estruturas narrativas maiores, fazendo desta estética grotesca algo do tipo *antienredo* ou até *antiromance*, como é o que parece ser a forma de *Agá*.

Ainda podemos concordar com Erwin T. Rosenthal que, ao falar sobre a metamorfose do herói picaresco, em *O universo fragmentário* (1975), escrito na mesma época do romance de Hermilo Borba Filho, nos fala das características do romance moderno, praticamente descrevendo a forma de *Agá*:

As incertezas da existência humana em meio ao caos da época, que se manifestam sintomaticamente no romance moderno através de um retorno ao âmago do mundo e conseqüente alteração da perspectiva, induzem por vezes à criação de figuras quase totalmente despojadas de identidade. [...] Por outro lado podem surgir indivíduos que, em harmonia consigo mesmos, lembrando as personagens de outrora, do chamado romance “realista”, assumem diversos disfarces, se apresentam sob várias máscaras e roupagens, desempenhando, assim papéis totalmente contraditórios: são os maganões modernos, os tipos picarescos dos nossos dias, a aparecer em romances que constituem em “narrativa flexível de aventuras, geralmente entreligadas apenas pela pessoa do herói que as vive e descreve ao mesmo tempo. (ROSENTHAL, 1975: 84).

Portanto, com todas essas trocas de máscaras em *Agá*, que o também dramaturgo Hermilo Borba Filho certamente incorporou no tecer de sua ficção literária, a narrativa se renova a cada capítulo do romance, como se fossem contos, favorecendo as investidas grotescas, mas que, na verdade, não são contos, devido a particularidades de memória, psicológicas e biográficas que estão presentes nos diversos *Agá* narradores, que são constantes levemente ocultadas em disfarces, tornando a narrativa em um romance que, ao fim, abarca a vida inteira desse múltiplo *Agá*, por mais que as várias perspectivas possam distorcer sua imagem e identidade.

1.5 MICHEL FOUCAULT: O PODER GROTESCO E OS ANORMAIS

Olhando para *Agá* por uma perspectiva de Michel Foucault, abordaremos o papel de alguns “monstros” de que ele falou em suas aulas, no Collège de France, coletadas em *Os anormais* (2010): especialmente os onanistas, embora ele também considere os hermafroditas neste rol dos anormais, dos quais falaremos mais à

frente. Nesta seção, nos deteremos nos onanistas e em um terceiro tipo de monstro grotesco, uma espécie de matriz social, segundo Foucault, de todos os outros monstros acima e um componente importante na equação do poder: o soberano infame.

Michel Foucault, ao dar seguimento a suas pesquisas sobre as relações de poder, procede, nessas aulas, a uma espécie de teratologia social, um apanhado das monstruosidades que jogavam certos indivíduos para as margens da sociedade, sendo criminalizados por suas deformidades físicas, como no caso dos hermafroditas. Mas, além desses portadores de anomalias físicas, há também aquele tipo que Foucault denomina de o “monstro moral”. Basicamente, o monstro moral se explica por uma inversão na qual a monstruosidade deixa de ser uma possível causa para a criminalidade, para tornar-se em efeito de toda a criminalidade. Diz ele:

O indivíduo monstruoso do ponto de vista das regras das espécies naturais era, se não sistemática, pelos menos virtualmente, sempre referido a uma criminalidade possível. Depois, a partir do século XIX, veremos a relação se inverter, e haverá o que poderíamos chamar de suspeita sistemática de monstruosidade no fundo de qualquer criminalidade. Todo criminoso poderia muito bem ser, afinal de contas, um monstro, do mesmo modo que outrora o monstro tinha uma boa probabilidade de ser criminoso. (FOUCAULT, 2010: 69).

E para Michel Foucault, o primeiro tipo de monstro moral encarna-se na pessoa do monstro político, devido ao crime gerador de toda a criminalidade desse tipo de monstro, que é o abuso de poder. Esse abuso de poder na base da criminalidade se dá pela quebra do pacto social, em que o criminoso busca o ganho próprio a despeito do bem da sociedade. Esse criminoso, segundo Foucault, retorna ao estado natural do homem da floresta, e torna-se em uma espécie de déspota que busca apenas seus interesses. E quando esse abuso de poder é exercido por quem, de fato, controla as instâncias superiores da sociedade, com o poder de polícia e repressão, como se dá no caso do déspotas e tiranos, o crime é cada vez mais encarado como exemplo e permissão para todos os criminosos, chegando, segundo Foucault, inclusive a multiplicar a criminalidade. Enfim, devido a essa capacidade suprema de se quebrar pactos sociais impunemente, o autor encaminha sua definição de monstro moral, por excelência, para a pessoa do rei:

O déspota é o homem só. O déspota é aquele que, por sua existência mesma e apenas por sua existência, efetua o crime máximo, o crime por

excelência, o crime da ruptura total do pacto social pelo qual o próprio corpo da sociedade dever poder existir e se manter. [...] Ou seja, no sentido estrito, do seu nascimento à sua morte, em todo caso durante todo o exercício do seu poder despótico, o rei – em todo caso o rei tirânico – é simplesmente um monstro. (FOUCAULT, 2010: 80).

Ao caracterizar-se o rei tirano como um monstro, adentramos no universo do grotesco, o que Michel Foucault faz, de modo explícito, ao falar do “grotesco na mecânica do poder” (FOUCAULT, 2010: 12). Foucault, ao desenvolver seu conceito de mostro moral, passa a analisar os déspotas e suas ações. Diz o autor: “Chamarei de ‘grotesco’ o fato, para um discurso ou para um indivíduo, de deter por estatuto efeitos de poder de que sua qualidade intrínseca deveria privá-los” (FOUCAULT, 2010: 11). E essa discrepância se maximiza na pessoa do soberano grotesco e dos seus atos, isto é, pela diferença entre essa “qualidade intrínseca” da majestade do soberano e os “efeitos de poder”, muitas vezes patéticos, decorrentes de suas ações. Para exemplificar essa soberania grotesca na sociedade ocidental, Michel Foucault fornece algumas personalidades históricas, como Nero, Heliogábalo, Mussolini — e o Hitler dos últimos dias — que pareciam se desqualificar de maneira “quase teatral”, quando o tirano parece se comportar como um bobo da corte e não como o rei, realizando uma espécie de auto rebaixamento diante dos olhos da sociedade. Diz Foucault, sobre esse comportamento e essa maneira de o poder se manifestar:

[...] essa desqualificação que faz aquele que é o detentor da *majestas* [...] ser ao mesmo tempo, em sua pessoa, em sua personagem, em sua realidade física, em seus trajes, em seu gesto, em seu corpo, em sua sexualidade, em sua maneira de ser, um personagem infame, grotesco, ridículo. De Nero a Heliogábalo, o funcionamento, a engrenagem do poder grotesco, da soberania infame, foi perpetuamente aplicada no funcionamento do Império romano. (Foucault, 2010: 12).

Percebe-se, nessa passagem, não só alguns dos atributos do grotesco, nas bizarrices dos governantes, nas distorções físicas e de comportamento, mas dois aspectos essenciais na compreensão do efeito grotesco: a simultaneidade dos opostos e a transgressão dos registros do alto e do baixo. Em primeiro lugar, o efeito grotesco da desqualificação acontece, na expressão de Foucault, por ela “ser ao mesmo tempo”. Essa simultaneidade entre a *majestas*, da qual supostamente se esperaria uma respeitabilidade de aparência e ações, apresenta-se, ao mesmo tempo, no território da excrecência, da incivilidade, o que nos leva para o segundo aspecto do grotesco: a transgressão. Esta é uma ação devido justamente ao

cruzamento ou travessia de registros de alto e baixo no estrato e comportamento social. O monarca rebaixa suas ações para o que é inculto, sujo e obscuro, o que, de certa forma, também eleva essas mesmas qualidades para um patamar reservado ao que seria nobre e de maior visibilidade.

Para Michel Foucault essa imagem do soberano grotesco se atualiza em Mussolini: “o poder se dava essa imagem de provir de alguém que estava teatralmente disfarçado, desenhado como um palhaço, como um bufão de feira”. (FOUCAULT, 2010: 12). Isso é o que abre margem de interpretação para todos os ditadores similares, mas não só os déspotas, já que também se adapta ao comportamento de inúmeros detentores de cargos investidos de poder, mesmo nos regimes democráticos, como legisladores, juizes, etc., que chamam para si a ignomínia, muitas vezes de maneira até calculada. No entanto, é importante destacar que, paradoxalmente, na visão de Foucault, essa desqualificação grotesca do poder não o inviabiliza ou o limita, muito pelo contrário. O auto rebaixamento do déspota ou tirano, em vez de enfraquecê-lo, ressalta ou manifesta o que Foucault chama de a

[...] incontornabilidade, a inevitabilidade do poder, que pode precisamente funcionar com todo o seu rigor e na ponta extrema da sua racionalidade violenta, mesmo quando está nas mãos de alguém desqualificado”. (Idem, 2010:13).

Olhando por essa perspectiva, é possível ver até com certo pessimismo o fruto de uma crítica tão cerrada — e, muitas vezes, virulenta — de Hermilo Borba Filho aos tiranos e ditadores, quando são rebaixados ao nível da bestialidade ou da bufonaria. Esses tiranos bufões parecem se antecipar aos ataques e realizam, eles mesmos, o auto rebaixamento, que, no fim das contas, não os impede de encerrar a encenação e retornar às atrocidades com força redobrada.

Em sua análise da soberania grotesca, Foucault não poderia deixar de fora o próprio Estado grotesco, que é personificado nos sistemas totalitários. É um Estado sem face que se manifesta pela ação de uma máquina administrativa burocrática e cruel movimentada “pelo funcionário medíocre, nulo, imbecil, cheio de caspa, ridículo, puído, pobre, impotente [...]” (FOUCAULT, 2010: 12), que é exemplificado pelos personagens que habitam as narrativas kafkianas. O indivíduo é simplesmente triturado por um poder misterioso e onipresente que não oferece condições de

defesa, simplesmente porque o acusador não se mostra. Na história em quadrinhos, *O livro dos mortos*, posicionada bem ao centro do romance *Agá*, o artista José Cláudio parece captar essa impessoalidade do Estado ao quase nunca desenhar os rostos do agressores dos mártires (Figura 9), ou seja, a engrenagem do poder não tem face.

Figura 9. Detalhe de *O livro dos mortos*, em *Agá*



Fonte: BORBA FILHO, 1974.

Além desse aspecto do Estado burocrático e administrativo, é preciso ainda lembrar de Kafka e sua *Colônia Penal*, em que o autor antecipa as atrocidades dos campos de concentração nazistas, com suas torturas e execuções realizadas por máquinas. Estas máquinas lembram também Wolfgang Kayser e o motivo grotesco dos autômatos inanimados serem insuflados de vida. Além dessa versão clássica, outros autores, como John R. Clark, em *The modern satiric grotesque and its traditions* (1991), também veem o grotesco se manifestando no comportamento das máquinas nas distopias, em um suposto futuro próximo, quando o mundo tecnológico se volta contra a soberba humana, controlando e torturando os humanos. Essa visão macabra aproxima-se bastante de *Agá*, que tem o capítulo *Eu, deputado* ambientado em um governo totalitário do futuro, em que os discursos que são lidos na tribuna são escolhidos por máquinas. E estas, além disso, substituem os torturadores e todo o envolvimento humano na hora de sevir o corpo de

rebeldes ou insurgentes. As agulhas e facas são, então, cientificamente usadas para perfurar e cortar a carne humana, com o máximo de aproveitamento. Da mesma forma, as execuções são efetuadas com eficiência científica e sem contato humano, transformando o poder, cada vez mais, em um monstro sem uma face, sem um corpo a quem se dirigir e pedir clemência, muito ao estilo de um processo grotesco e kafkiano.

Ainda sobre o pensamento de Foucault e o grotesco, embora ele não tenha buscado aprofundar a relação de seus anormais (*Les anormaux*) com o grotesco, essa se dá, em primeiro lugar, porque qualquer tipo de anormalidade geralmente já parece se candidatar ao universo do grotesco. Lembrando aqui as qualidades do grotesco nos jogos de normalidade/anormalidade, além de centro/margem, humano/inumano (monstro), vistos em Geoffrey G. Harpham. Nas aulas proferidas por Michel Foucault, embora ele esteja falando em um contexto de história da sociedade — ou de suas arqueologias — algumas de suas reflexões podem ser trazidas para um diálogo com o grotesco. Isso se dá porque, para o autor, a anormalidade a que ele se refere advém da qualidade de alguns sujeitos não se inserirem na sociedade — e que, por isso, precisam ser “normalizados”. Especificamente, esses anormais são de três tipos: os monstros, os incorrigíveis (delinquentes) e — os precursores de Agá — os masturbadores. Todos eles, ao longo da história, segundo Foucault, passam pelo crivo de várias instituições de controle: família, sociedade, religião, embora praticamente todos terminem nas mãos da medicina e da justiça.

Para Michel Foucault, a normalização do corpo do masturbador inicia-se com o controle cristão do “corpo de desejo e prazer” através de “técnicas de direção de consciência” (FOUCAULT, 2010: 201). As técnicas passavam pelo ensino e direção, mas eram mais eficazes principalmente na prática da “confissão detalhada”, na qual o confessor experiente e treinado conseguia extrair as provas do pecado. Mas é no campo da medicina que o controle se exercerá com mais publicidade, principalmente após a publicação de manuais sobre a masturbação, como o livro *Onania*, de 1718, atribuído a um certo Bekker, e que era uma mistura de conselhos religiosos, de base protestante, e com pretensões científicas sobre o mal do onanismo.

Partindo dessa “cruzada antimasturbatória”, que era concentrada principalmente nas crianças, e não em adolescentes e adultos, a somatização da masturbação foi um pulo, e logo a Europa se via infestada de estudos que culpabilizavam a masturbação em pelo menos três principais formas de somatização: em primeiro, a forma da “doença total”, uma “doença polimorfa” e geral à qual qualquer sintoma era ligado com a prática da masturbação: falta de vigor, depressão, mau cheiro, olheiras etc., muito próximo do que os inquisidores familiares de um dos Agás pensavam sobre suas práticas ocultas, reveladas no amarelo da pele; a segunda, uma das mais extraordinárias, via a masturbação como “causa possível de todas as doenças possíveis”, de meningite, osteoporose, até a loucura, o que não deixa de apontar para essa possível relação entre o masturbador e a loucura no capítulo Lírico-Trágico-Cômico-Pastoral. Esta última faceta de um Agá faz dessa narrativa, em particular, um dos momentos mais antimiméticos e mágicos do romance de Hermilo Borba Filho, em que o Agá delira em visões, em meio a uma masturbação, à beira de um rio; por fim, Foucault destaca a forma do “delírio hipocondríaco”, um verdadeiro bombardeio sugestivo em que os jovens eram obrigados a narrar (segundo Foucault, um verdadeiro gênero literário) tudo o que supostamente sentiam, todo o mal-estar resultado da prática da masturbação: “a carta do doente”. Daí Foucault diz, candidamente:

É todo um gênero literário, que é a pequena autobiografia do masturbador, autobiografia centrada em seu corpo, na história de seu corpo, na história de suas doenças, de suas sensações, de todos os seus diferentes distúrbios, detalhada desde sua infância, ou pelo menos desde a sua adolescência, até o momento em que ele a confessa (FOUCAULT, 2010: 208).

Partindo dessas pequenas autobiografias de masturbadores, desses anormais foucaultianos, não resta muita distância para as confissões do Agá onanista, especialmente quanto aos delírios e sonhos desse controvertido e fragmentado anti-herói hermiliano. A diferença é que Agá não se dirige a médicos ou confessores profissionais, mas a nós, seus leitores. E esse aspecto confessional de um masturbador se revela, ironicamente, em plena quinta-feira, véspera de Sexta-Feira Santa, fechando o romance que havia iniciado em uma também provável Sexta-Feira Santa, o que faz Sônia Van Dijck (1993) sugerir que o corpo de Agá é um oferta em sacrifício, pela remissão de seus muitos pecados. Assim, o título desse capítulo final não poderia ser mais apropriado: o Livro das Confissões. Ou seja, a

confissão espontânea é o que rege o romance de Borba Filho, diferentemente da confissão sob tortura, lembrando como resistem os torturados no romance, especialmente em *Eu, Padre*. Embora seja questionável acreditar que Agá espere por absolvição em suas confissões, de fato, principalmente vindo do dissimulado e manipulador Agá, como ele se gaba em muitas de seus autoelogios, o fato é que ele fala tudo o que quer por ser um espírito libertário e libertino.

Por fim, Michel Foucault, ao incluir os masturbadores entre seus anormais da sociedade, parece inserir o personagem grotesco de Agá em uma espécie de marginalia. Ou seja, o Eu, Agá transita em vários ambientes e posições sociais durante o romance, mas ele é, no fundo, um marginal (ele frequenta as margens, como nas iluminuras) e um individualista. Ele não se sujeita, em seu íntimo, ou abertamente, ao controle (do centro e da normalização), não importando se ele está na pele de um diplomata ou de uma prostituta. Embora a ação marginal do protagonista masturbador em *Agá*, enquanto criança, possa ser atenuada, ou vista até com humor, em suas estratégias de fuga ao controle familiar e escolar, a verdade é que ela vai servindo como prenúncio de outros desenvolvimentos — na fase adulta e velhice — dos diversos Agás. Mais uma vez destacamos que a masturbação, em *Agá*, por si só, não é um caso de luxúria, de “vício”, mas algo que desemboca, principalmente, na geração e na fusão de outras personas do multifacetado Agá, como o hermafrodita que seduz políticos e poderosos e o louco — masturbador compulsivo — de *Eu, Lírico-Trágico-Cômico-Pastoral*. Todos esses são grotescos e convivem na persona do Agá masturbador, o que faz desse aspecto onanista uma característica geral de personagem tão fragmentado.

2. O GROTESCO NA LITERATURA DE HERMILO BORBA FILHO

2.1 LITERATURA DRAMÁTICA

O grotesco está presente em quase toda a produção de Hermilo Borba Filho, na sua literatura dramática, nos contos e nos romances. Nas próximas páginas, selecionaremos algumas obras para fazermos um breve percurso do grotesco na literatura desse autor pernambucano, o que culminará, no próximo capítulo, na análise do grotesco e das imagens do corpo no romance *Agá*.

Quanto a sua literatura dramática, os elementos grotescos surgem em várias peças teatrais, ora de maneira mais sutil, ora de maneira mais explícita, ou seja, o grotesco pode se manifestar na ambiência das peças, na caracterização de alguns personagens, na ênfase dada às partes baixas do corpo ou ao sexo, na presença do humor macabro etc. Destaquemos, então, três peças, *Um paroquiano inevitável*, *O bom samaritano*, e por último, seu texto dramático talvez mais rico em elementos grotescos: *Sobrados e mocambos: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*.

Então, em primeiro, um exemplo do grotesco como humor macabro aparece em *Um paroquiano inevitável*, devido, principalmente, à presença do misterioso personagem, Seu Enéas, que, segundo Sônia Van Dijck Lima (1985), é a encarnação da própria morte. Seu Enéas surge do nada, na pacata cidade, para frequentar a casa de uma família em dificuldades financeiras. Após a sua presença diária na vida dessa família, chegando sempre à hora do almoço, o que causa uma verdadeira antipatia da dona de casa — o personagem “A Mãe” —, Seu Enéas sugere que abram uma casa funerária, a qual virá misteriosamente a lucrar com a quantidade extraordinária de óbitos na cidade:

O Pai (De um jato.) — Seu Enéas quer instalar a casa funerária aqui.

A Mãe — Que tem?

O Pai (No cúmulo do assombro) — Hein?

A Mãe — Sabe o que é importante, meu velho? O dinheiro e as contas pagas.

O Pai — Assim seja, velha. (Todos se sentam para comer e durante alguns instantes ninguém fala.)

Seu Enéas (Quebrando o silêncio.) — Vamos viver folgados com a morte dos outros (Levantando o copo d'água.) — Ao Paraíso!

(Todos levantam os copos e gritam “Ao Paraíso”, entre risos e comentários, somente O Atleta permanecendo indiferente. Voltam a comer animados, enquanto a luz se apaga.) (BORBA FILHO, 2007: 159)

O grotesco nesse caso se dá de maneira bem acabada, ou seja, com um humor verdadeiramente macabro, no qual uma família reunida à mesa comemora alegremente a melhora de vida à custa da morte dos outros, tudo capitaneado pela figura grotesca de Seu Enéas e seu brinde estranho.

O grotesco também se destaca na atitude irônica de Seu Enéas, caracterizado como um velhinho indefeso, mas que parece deter nas mãos o poder sobre a vida e a morte de todos, como em um diálogo com O Pai e um de seus filhos, O Atleta. Dessa vez, a pequenez e a impotência humanas diante da morte são ressaltadas, com o dissimulado Seu Enéas sempre a produzir deixas sobre o destino de O Atleta, que planejava fugir de casa com um circo, mas que logo morreria em um acidente no trapézio:

O Pai (Desanimado.) — É, não tem jeito mesmo.

O Atleta — Mas às vezes pode-se fazer o que quer.

Seu Enéas — Como você?

O Atleta (Desafiador.) — Como eu.

Seu Enéas — Você pensa que faz o que quer. Mas quem pode garantir que não lhe mandaram tomar essa atitude?

O Atleta — Que atitude?

Seu Enéas (Rindo.) — Nada, é aqui uma coisa entre nós.

O Atleta — Mas quem mandou?

Seu Enéas — Sei lá!

O Atleta — Quem?

Seu Enéas — A morte, por exemplo.

O Atleta — Ora, não tenho nada com a morte.

Seu Enéas — É o que você pensa. Não se sente, mas ela anda junto de todos nós. Às vezes é uma borboleta, outras vezes um gato e outras vezes um homem como eu. (BORBA FILHO, 2007: 155-156)

Curiosamente, Hermilo Borba Filho, como era sua prática, reutilizava seus textos em outras obras e, dessa forma, usou trechos dessa peça dramática no corpo do romance *Agá*. No capítulo *Eu, agente funerário*, o humor e o macabro mais uma vez andam lado a lado. No caso da adaptação para o romance, o enredo é sobre a vida de um casal proprietário de uma casa funerária que, além dos problemas com a vizinhança, devido ao repentino lucro do casal com a morte, o agente funerário também se vê em apuros, depois que começar a produzir caixões temáticos e decorados, o que pode-se associar com as bizarrices do grotesco, nessa mistura de cores e enfeites e a morte. Um deles, pintado com a bandeira do Brasil, acaba por colocá-lo em maus lençóis com as autoridades da cidade, que consideraram o ato como subversivo, ressaltando, também, o tom humorístico desse trabalho funerário.

Por fim, tanto na peça quanto no romance, a cidade se volta contra a família e seus lucros excessivos com a funerária. No final, em uma situação semelhante a *Fausto*, parece que a morte vem cobrar pelos serviços prestados e pela prosperidade que todos tiveram. Quando os vizinhos começam a apedrejar a residência/casa funerária, a família já está encaminhada nas mãos de Seu Enéas:

O Pai — É uma coisa estranha. (Comem em silêncio. Outra pedra é jogada dentro da casa. O Pai volta-se lentamente, como em câmera lenta, e comenta para os outros cujos movimentos também já são retardados.)
Estão nos apedrejando... (Voltam a comer com dificuldade. Seu Enéas enrola, rindo, o cigarro de palha, e levanta um copo de vinho.)

Seu Enéas — Ao paraíso!

(Os outros estão imóveis, mortos, enquanto as pedras continuam a cair.)
(BORBA FILHO, 2007: 181)

Da mesma forma que Hermilo Borba Filho reutilizou o texto dramático de *o Paroquiano inevitável*, em *Agá*, realizando um verdadeiro deslocamento de gêneros literários, o mesmo aconteceu com a peça *O bom samaritano* – fato já analisado por Luís Reis (2008). No romance póstumo de Borba Filho, *Os ambulantes de Deus*, *O bom samaritano* é inserido na fábula como uma peça escrita por um dos personagens, Cachimbinho-de-coco, e encenada pelos seus companheiros na narrativa romanesca. A peça, que no romance assume o nome de *Quem é rico morre inchado*, conta sobre a prisão e tortura de Manuel de Tal, “subversivo” que teria distribuído panfletos de protesto contra a fome. Após ser rejeitado pela classe média e pelo clero, que recusam qualquer ajuda, ele acaba por ser libertado por um ateu.

Mas quanto à peça, *O bom samaritano*, que Borba Filho classifica como um “mistério popular”, o autor pernambucano apresenta alguns temas que irão ser reapreciados no romance *Agá*, como a figura de Cristo que se encarna no corpo de prisioneiros e torturados, ou a posição desengajada dos cristãos em face do sofrimento do povo. Em *O bom samaritano*, essa relação Cristo/Fariseus é vista em um contexto satírico e amargo, mas que também tem a presença do riso popular, enquanto que, em *Agá*, o aspecto de redenção é realçado pela deformação similar dos corpos de Cristo e do torturado. Ainda assim, mesmo com o tom mais leve em *O bom samaritano*, o protagonista, Manuel de Tal, assume o papel de vítima da opressão da ditadura e de redentor do povo, diante de uma sociedade pateticamente grotesca, como se pode ver, por exemplo, com a entrada do padre bufão em cena:

(O Padre entra dançando e imediatamente atacam outra cantoria)

O Coro

senhor padre capelão,
dance bem nesta função,
vá tirar suas esmolas
pra você e o sacristão.

O Padre

olá, bela companhia
e etecétera e tal,
aguardente de cana
com maracujá.
bate negro diabo
neste jacundá. (BORBA FILHO, 2007: 192)

Além desse padre caricato, os outros membros da sociedade, A Dama Caridosa, O Político, O Burguês, O Oficial, comportam-se de maneira semelhante a um teatro do absurdo ou grotesco, ou seja, em frente a um prisioneiro amarrado e espancado, chegam a negar água ao torturado, mas discutem chás benéficos, esmolas para o “Clube Caridoso”, ou discutem a “nova democracia”.

Por fim, Manuel de Tal é salvo por seu bom samaritano, um ateu que não crê “nem no cão”, mas que não fecha os olhos à injustiça:

O Ateu

Eu sou decidido,
Sou um homem de ação,
Sou uma cabra bom na luta
E toco violão.
Defendo a justiça,
Não gosto de ver
Um homem apanhar. (BORBA FILHO, 2007: 196)

Quando a peça *O bom samaritano* ressurge em *Os ambulantes de Deus*, em 1976, portanto lançada em meio aos anos de chumbo da ditadura militar, a peça toma um aspecto mais sombrio, em posição aberta de protesto e denúncia às práticas de dominação de um Estado totalitário, especialmente quanto aos julgamentos sumários de civis e também quanto à tortura. No desfecho do capítulo, após a libertação do protagonista, Manuel de Tal, o governo dá seu recado de retaliação naquilo que poderia ser perfeitamente um inferno boschiano:

Na mesma noite, começaram as torturas e pessoas foram penduradas na torre da igreja, pelos testículos os homens, e pelos seios as mulheres; pessoas foram mortas no matadouro municipal, como porcos; pessoas foram afogadas no Poço do Xenxém; pessoas foram atiradas ao jacaré que dormitava, faminto, no tanque da Praça do Mauriti; pessoas foram espetadas em árvores, de cabeça para baixo; em toda a cidade corria o sangue dessas pessoas, escorregadio, atraindo as moscas, de cheiro adocicado, lambido pelos cães. (BORBA FILHO, 1976: 122).

Esse estilo descritivo de Hermilo Borba Filho foi bem recorrente na sua literatura e provavelmente marcado por relações intersemióticas com as artes dos pintores renascentistas, ou até com a pintura dos surrealistas, o que traz essa ambiência onírica e de terror para a constituição de seus romances e contos. Mas, apesar do desfecho trágico da peça, em *Os ambulantes de Deus*, o nome rebatizado de *Quem é rico morre inchado* se justifica em outra cena mais positiva para o povo oprimido pela aristocracia canavieira: surge no rio imundo pela ação dos engenhos de cana um corpo que vem finalmente purificar as águas da cauda fétida:

[...] vinha o corpo, era o do usineiro, agora viam e sabiam, o usineiro de borco, um buquê de flores de cores variegadas enfiado no cu, já se ouvia agora perfeitamente o que os das margens cantavam com as palmas cadenciadas:

Morra o pavão!

Morra o pavão!

Os da jangada fizeram coro, já alegres, o usineiro, inchado, ia passando, levando com ele a fedentina, o sol brilhou com mais força antes de mergulhar atrás das montanhas, havia no ar um cheiro de flores silvestres [...] (Borba Filho, 1976: 53)

Já em 1971, Hermilo Borba Filho escreve sua última peça teatral, publicada no ano seguinte: *Sobrados e mocambos: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*. O título levemente irônico liga, então, essa peça ao célebre ensaio *Sobrados e mucambos*, do sociólogo pernambucano — escrito na sequência de *Casa Grande & Senzala* — sobre a decadência do patriarcado rural e conseqüente mudança para o espaço urbano, ao passo que seus ex-escravos tentavam se reacomodar nos mucambos das cidades. Mas a ironia do título não é única coisa a se notar, como bem alude João Denys Araújo Leite:

Hermilo substitui a vogal u de mucambos do título de Freyre pela vogal o, para assinalar uma posição do sujeito que não se compraz com as interpretações positivas do patriarcalismo analisado por Freyre e exhibe, com extremo descaramento, seus efeitos negativos. (LEITE, 2006b: 316)

Portanto, a partir dessas marcas antagônicas antecipadas no título, Hermilo Borba Filho produz seu texto dramático mais arrojado e desafiador para uma encenação, já que envolve dezenas de atores e certa parafernália cênica, com o uso de slides projetando imagens sugestivas entre cenas. Como não poderia deixar de ser, quando se trata da obra de Hermilo Borba Filho, a ação pode ser vista como fortemente centrada no corpo que, de certa forma, atrai a atenção e rivaliza com outras discussões, e até com as próprias construções arquitetônicas que são, de certa forma, protagonistas das obras de Gilberto Freyre: a casa-grande e o sobrado. O corpo é, então, o território onde a ação se concentra, um corpo que transgride regras nupciais ou os interditos com relação ao sexo, ao incesto, mas é onde também se travam os conflitos de hierarquia e poder, especialmente no corpo do negro (a), que é tanto o objeto de prazer, quanto a máquina que ainda move a economia de seus patrões.

Então, o corpo pode ser uma perspectiva por onde abordar *Sobrados e mocambos*, seja por meio das cópulas as mais variadas, isso já desde a abertura da peça, com uma relação anal entre primos, para a preservação da virgindade, passando pelos mais diversos abusos de espancamentos, torturas e decapitações de rebeldes. Mas é também por meio do corpo que Borba Filho vai tecendo seus

comentários sociais: no corpo do negro que ainda serve como burro de carga, e que é boa parte do tempo comparado aos bichos ou com as máquinas, nos abusos sexuais realizados pelos senhores, assim como nas discussões sobre o clareamento da pele, como um processo de ascensão social pelo embranquecimento do negro.

Em uma ação dramática em que o corpo se faz tão presente, dificilmente *Sobrados e mocambos* escaparia da influência do grotesco. Como vimos em Mikhail Bakhtin, o corpo no grotesco pode ser a gênese de toda uma linguagem carnalizada e de ações concentradas nas partes baixas do corpo humano. O olhar está geralmente concentrado nos seios das negras, nas bundas e vaginas, no pênis dos negros. Daí a preocupação de Gilberto Freyre, em seu prefácio à obra de Borba Filho, de que tudo não descambasse para, talvez, algum tipo de chanchada:

Não somos semelhantes, ao contrário, dessemelhantes — outra divergência essencial — em nossas atitudes para com o sexo. Há em mim um irredutível lirismo lawrenciano em torno de quase todos os assuntos sexuais que me vêm seduzindo. Dificilmente resvalo, em face deles, no burlesco. Temo vê-los acanalhados. De modo que certas caricaturas, mesmo artisticamente válidas, de atos e de situações sexuais em que Hermilo Borba Filho se extrema com uma libertinagem por vezes antilírica, não correspondem ao meu modo de tratar o sexo em várias expressões: quer ortodoxas, quer as heréticas. (FREYRE, 2007: 204)

Interessantemente, os temores de Gilberto Freyre têm razão de ser, pelo menos quanto à ideia de sexo de Hermilo Borba Filho, o que não torna Borba Filho inadequado. Apenas a posição de Freyre é talvez surpreendente para quem tanto divulgou a miscigenação e os romances praticados pelos senhores polígamos de engenho e, mais tarde, senhores dos sobrados. Borba Filho simplesmente tornou mais explícito e menos romantizado todo esse processo, em *Sobrados e mocambos*, de relações sexuais entre senhores e negras, entre as sinhás e os negros, a miscigenação, as diversas relações homoafetivas, as bestialidades das cópulas com animais domésticos etc.

Outro aspecto importante na apreciação do grotesco na obra de Hermilo Borba Filho, especialmente na peça *Sobrados e mocambos*, é a relação desse grotesco praticado por Borba Filho com a mescla de culturas no Brasil, o que é abordado por Muniz Sodré:

No Brasil, tem sido forte ao longo dos tempos a mescla do repertório simbólico europeu — a cultura que se define como instrumento único do processo civilizatório universal ou como ideal de autoconsciência crítica do

sujeito humano — com elementos da cultura popular, tanto em suas formas negras (de origem africana) como cordelísticas (de origem luso-hispânica, transpostas para o Nordeste brasileiro) e indígenas. [...] A cultura negra oferece principalmente a oportunidade de uma experiência corporal do sagrado, obrigando o indivíduo a inserir-se ritualisticamente na ordem cósmica ou divina por meio da participação (cânticos, danças, mitos) no universo do símbolo. Esta ordem mítica (mais somática que psíquica), onde o corpo é paradigma de comunicação, difere da ordem significativa ou racionalista do Ocidente, construída na Modernidade por filósofos, gramáticos e cientistas. (SODRÉ, 1992: 98)

Essa passagem de Sodré é muito significativa para a compreensão do grotesco na literatura de Hermilo Borba Filho, naquilo que é fruto do encontro da cultura europeia e aquela desenvolvida no Brasil, e que se apresenta nas diversas manifestações populares das quais Borba Filho foi profundo conhecedor. É significativa também devido à importância do corpo para a cultura negra e sua experiência do sagrado, o que também se faz presente em boa parte da obra do autor pernambucano. Nesse aspecto, vale lembrar os diversos rituais negros que são representados não só em *Sobrados e mocambos*, mas em *A porteira do mundo*, em que o protagonista Hermilo frequenta um ritual nos arrabaldes da cidade do Recife, ou a dança erótica dos “nove negros de chicote”, no conto *Da Peixa*:

[...] os corpos pareciam estar oleados, formavam uma roda no centro do salão, bunda a bunda, só havia a batida dos pés e o movimento das mãos nos açoites, um rá! – rá! Violento das gargantas, as damas brancas não tiravam os olhos dos membros viris escuros, ao passo que o frenesi crescia os membros viris noturnos iam entrando em ereção, eram caçotes de cana roxa de mais de palmo, cresciam, empinavam-se em direção ao umbigo, apontavam para o alto, num estalo final, em uníssono no rá! – rá! os negros ejacularam sem auxílio das mãos, e então tudo parou, e tudo se desvaneceu [...] (BORBA FILHO, 1973: 52)

Note-se, nessa passagem magistral de Hermilo Borba Filho, a importância do corpo negro e o sagrado em um ritual carregado não só de erotismo, mas do encontro simbólico — nos corpos negros e as damas brancas — entre duas culturas. Como vimos em Harpham e Bakhtin, esse encontro entre o supostamente civilizado, representado pelas moças brancas, e o “corpos oleados” e nus dos negros, acusa a presença transgressora do grotesco, já que este contraria as regras dos bons modos e o pudor, ou contesta a assepsia burguesa, especialmente na bizarra ejaculação no ápice do ritual. Ou seja, toda a cena provoca uma fusão desconcertante de registros culturais e simbólicos que aparentemente só poderiam ser vistos em separado, mas que se chocam na mesma sala e no mesmo ritual, para só então depois gerar repouso, no fim.

Além dessas questões culturais, o grotesco e as imagens do corpo daí decorrentes vão percorrer todo o texto da peça de Hermilo Borba Filho. Dentre outras ocorrências, a presença grotesca se manifesta nas constantes metamorfoses e representações ambíguas dos personagens. Josefina Minha-Fé, por exemplo, que chama-se, além deste nome, Josefina Meu-Amor e Josefina Meus-Pecados, tem feições andróginas:

[...] vênus mulatamente culatrona, de peitos sólidos no verão da vida e no esplendor do sexo, voz meio rouca de mulher um tanto homem na fala e em certos modos mas nas formas e nos dengos, dança em busca do que deseja.” (BORBA FILHO, 2007: 274)

Logo depois, essa Josefina envolve-se em uma cópula que levará à sua morte. Em um das cenas mais belas e marcantes de *Sobrados e mocambos* que, na verdade, é “narrada” em uma rubrica da peça, os últimos momentos de vida de Josefina são marcados por múltiplas metamorfoses em que as identidades dos personagens são totalmente embaralhadas, em um jogo de sombras e de máscaras à luz de velas. Essa ação de encantamento e mistério é uma recriação de outra peça de Hermilo Borba Filho, *Auto da mula-de-padre*, publicada em 1948. Tanto no texto original quanto em *Sobrados e mocambos* há uma adaptação para o teatro do mito do folclore brasileiro, a “mula-sem-cabeça”, que é tida como uma maldição à mulher que seduz um padre, e que também se confunde com histórias de lobisomem.

A cena no *Auto da mula-de-padre* torna mais clara a relação proibida entre a mulher negra e o padre, e também todo o processo de sedução e tentação envolvidos. Mas, em *Sobrados e mocambos*, o romance entre o padre e sua ama é mais dissimulado e mostra uma relação erótica e grotesca de Josefina com diversos seres ou entidades, ou espécies de bestas-homens: em primeiro, ela sofre o ataque de um lobisomem, mas é salva por um São Jorge a cavalo, mas que alterna sua identidade com Ogum. O lobisomem depois se transforma em um — como diz o texto — “bacharel de cartola e croisé, branco, pálido, homem quase sem cor de um amarelo de cadáver-velho” (BORBA FILHO, 2007: 275). Depois da chegada ao palco de algumas beatas (que depois se comportam como “cadelas esfomeadas”), e que procuram surpreender o padre em pecado sexual, Josefina também sofre uma metamorfose: “Josefina Meu-Amor está irreconhecível: os cabelos desgrenhados, a máscara equina, os ombros nus mostram sangue ainda vivo. Nos seus olhos já se

advinha a morte” (BORBA FILHO, 2007: 277). Essa aparência equina é reforçada pelos constantes galopes ouvidos na cena — em ambas as peças — e que se confundem com o cavalo de São Jorge/Ogum. Por fim, a mulher é — tragicamente — a única punida por qualquer pecado e, com o som dos galopes que se afastam, Josefina morre e tem seu corpo encomendado pelo padre suspeito. Josefina então sai de cena, não sem antes agradecer ao público e se despedir de todos.

Ao fim de *Sobrados e mocambos*, o espetáculo encaminha-se para mais um verdadeiro balé carnavalizado e irreverente que antecipa a morte do Senhor do sobrado. Esses balés que surgem em *Sobrados e mocambos* já haviam anunciado uma dança bem ao espírito bakhtiniano de um corpo cósmico e incontrolável, totalmente aberto ao contato franco entre os brincantes do carnaval, a “Dança do Cruzamento Impudico”, em que todos “copulam; é uma bacanal feliz, otimista, onde todos cantam” (BORBA FILHO, 2007: 269). Já no desfecho da peça, novo balé apresenta-se, chamado de o “Balé dos mocambos”. Esse balé tem sua composição social dos integrantes descrita na rubrica, e apresenta os dançarinos como os que ficaram de fora das oportunidades de ascensão na sociedade brasileira:

Esses são os mulatos e as mulatas dos mocambos, desfavorecidos socialmente, sobre eles agindo poderosamente o desfavor das circunstâncias sociais, predispondo-os ao estado de flutuação e de inadaptação dos quadros normais de vida e de profissão ao de inconstância no trabalho, ao de rebeldia a esmo. (BORBA FILHO, 2007: 329)

Como se vê, Hermilo Borba Filho não deixa de dar voz aos excluídos, aos que ficaram às margens, nos mocambos da grande metrópole. E essa “marginalia” grotesca protesta como pode, mas de forma emblemática, desta vez contra o símbolo arquitetônico antagônico aos seus mocambos: o sobrado. De forma semelhante ao final do episódio *Eu, deputado*, em Agá, em que os moleques surgem de maneira frenética em meio a uma festa aristocrática, a turba grotesca de *Sobrados e mocambos* vem despididamente atacar a norma social e a classe que os oprime, simbolizadas no sobrado:

Surgem também os moleques, travessos, roubando frutas, doces e bolos dos tabuleiros das “baianas”, das quitandas dos portugueses voltando-se depois para a fachada do sobrado e nele jogando pedra. Depois, no muro do sobrado, a carvão, começam a fazer caricaturas dos senhores, das iaiás, das sinhazinhas, a desenhar grotescamente pênis e vaginas, um negro copulando uma branca, palavrões. Em dado momento, todos se voltam para o sobrado, desabotoam a braguilha e mijam abundantemente no muro e nas grades [...] (BORBA FILHO, 2007: 329)

Interessantemente, apesar de que o mais destrutivo para a estrutura física do sobrado seria a continuação do apedrejamento, os meninos optam pela caricatura dos senhores e o “desenhar grotescamente”. Esses desenhos em carvão (negro) nas paredes (provavelmente claras) do sobrado são emblemáticos, já que revelam no exterior da construção todo o histórico do que se passa no seu interior, gerando um efeito satírico muito mais forte. Por fim, o mijo abundante é tema amplamente discutido por Bakhtin, tanto quanto a sua presença crítica nos ritos de carnaval quanto na literatura de Rabelais, o que insere a obra de Borba Filho nessa linhagem mais carnalizada do grotesco na literatura.

Em seguida a esse ataque dos garotos, dá-se o desfecho da peça, com a cena se deslocando para uma cama no centro da sala da casa, onde agoniza o senhor do sobrado. A cena é grotesca na acepção mais completa do termo: um poderoso moribundo que agoniza em meio ao canto das carpideiras, mas que é, ao mesmo tempo, um velho que se comporta como um adolescente que sonha com a vagina da negra Tonheta, isso tudo na hora mais grave de sua vida. Com a chegada de Tonheta, que se senta na borda da cama, o velho começa a boliná-la, para em seguida morrer gritando: “Adeus, boceta gostosa!” (BORBA FILHO, 2007: 330). Note-se que ele não se despede de Tonheta, da mulher, do ser humano, mas de seu sexo-objeto, o que de certa faz um contraponto a qualquer visão mais otimista que se pudesse ter desses relacionamentos, no texto original de Freyre, entre senhor e servas. O último grito é seguido das orações das carpideiras, logo sufocadas pelas guitarras tropicalistas que ecoam no palco.

2.2 CONTOS

Quanto aos contos, Hermilo Borba Filho foi ficcionista primoroso, e sua trilogia escrita, já no fim da vida, atesta o nível de excelência ao qual o autor pernambucano chegou. Os livros *O general está pintando*, *Sete dias a cavalo* e *As meninas do sobrado* – que ele preferia chamar de novelas – são fruto de um controle total da técnica da escrita e conhecimento profundo da arte popular. Fortemente inseridos no realismo mágico e nas narrativas populares do cordel, do teatro de marionetes, dos autos e mistérios, os textos também contêm elementos do grotesco. Para

destacarmos apenas alguns trabalhos, analisaremos os contos que deram os títulos dos livros acima, além de *O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da meia-Noite*, contido no volume *O general está pintando*.

Primeiramente, começemos pelo terceiro livro de novelas, *As meninas do sobrado*, não só pela presença do grotesco, mas porque lança um novo olhar sobre alguns temas abordados na peça *Sobrados e mocambos*, que vimos acima. *As meninas do sobrado* conta quase a mesma história da decadência da aristocracia dos Engenhos e conseqüente mudança para os sobrados urbanos, com a diferença de que o Senhor do engenho/sobrado já está morto. No sobrado, onde vivem seis moças e uma tia, a casa é gerida por esta última, chamada a “Viscondessa”, e que conta ainda com a ajuda de uma governanta, “Bernarda”. A Viscondessa, além do papel de substituir os pais das meninas, é também testemunha de outros tempos mais abastados, e vive em meio a suas memórias, entre fotos de família em preto branco

Além desse momento de mudança do engenho para o sobrado, a história também relata a ascensão de personagens que estavam mais às margens da sociedade, como os mulatos e profissionais liberais, que conseguem se reposicionar por meio de casamentos com as meninas do sobrado. Então, seguindo esse percurso de mão dupla, de decadência das meninas e de ascensão de classes subalternas, é possível detectar vários momentos de transição que são invariavelmente localizados nesses casamentos que cada menina do sobrado vai realizando, até chegar no casamento da caçula. Com o matrimônio desta última, a sorte vira para o lado do sobrado e elas passam a ter uma vida mais confortável. Mas essas relações matrimoniais das meninas são também o portal por onde se desencadeiam ações totalmente imersas no realismo mágico e carregadas de elementos grotescos. Há, portanto, toda uma profusão de metamorfoses ou reencarnações em forma animal, e de situações bizarras que dão à história uma ação cheia de eventos mágicos, de fantasia e de humor às vezes macabro, que abordaremos a seguir.

Os casamentos das meninas vão ocorrendo de acordo com suas idades, a partir da mais velha para a mais nova. São elas: Amália, Anália, Amélia, Adália e, por fim, Adélia. O casamento de Amália ainda é feito dentro de condições sociais

parecidas: ela casa-se “por conveniência e necessidade da natureza com Bernardo” (BORBA FILHO, 1976a: 2), herdeiro do Engenho Flor da Noite. Diz o narrador:

O casamento de Amália com Bernardo revestiu-se do maior brilho que se possa imaginar, uma festa daquelas que são citadas nos anais da cidade, festa para rico no sobrado e pobre no Pátio do Mercado todo cheio de barraquinhas de prendas como em noite de Natal. (BORBA FILHO, 1976a: 3)

Com esse casamento de Amália, as ocorrências mágicas começam a ocorrer, com várias reencarnações satíricas sendo antecipadas nas personalidades dos maridos. Bernardo, que tem uma belida no olho direito, vive em meio aos galos de briga e comporta-se como um: “dava-se a esporros, armava intrigas, vociferava, grimpava no sobrado” (BORBA FILHO, 1976a: 3). Um dia, após testemunhar seu galo favorito, Tombador, liquidar um galo adversário, Bernardo vira-se para urinar sem desconfiar que morreria grotescamente:

Bernardo deu-lhe as costas e tirou o instrumento para mijar e Tombador arremeteu e deu uma bicada tão grande no instrumento de Bernardo que o arrancou e as galinhas o pinicaram, Bernardo se esvaindo em sangue, quando o encontraram no fundo da arena já estava frio e teso. (BORBA FILHO, 1976a: 3)

Com essa morte grotesca, em que o homem não só é morto por um galo, mas que tem seu pênis “pinicado” quase que vingativamente por galinhas — lembrando Bakhtin e seus despedaçamentos da carne humana — o humor bizarro se instaura nas ações de *As meninas do sobrado*. Já no dia seguinte ao enterro, surge um galo preto enorme com a mesma belida de Bernardo no olho direito. Esse galo preto, após matar o galo Tombador, vai iniciar toda uma sequência de bestialismos ou zooerastias na história, o que é uma das características de *As meninas do sobrado*:

[...] e depois subiu a escada de trás para ficar se roçando nas pernas de Amália o dia todo, bota esse galo pra lá, o galo voltou na roçagem, ficava bicando a porta do quarto quando Amália a porta do quarto fechava, té que Amália terminou botando-o no colo, Amália sem pranto mas de luto fechado, a partir de então todas as seis horas da matina na missa com a Viscondessa, muito da calada dentro do sobrado, dormindo com o galo preto [...] (BORBA FILHO, 1976a: 4)

Da mesma forma, a segunda menina do sobrado, Anália, casa-se com um também herdeiro de Engenho, Bento, que é por sua vez entusiasta dos canários de briga. Ainda na noite de núpcias, Bento nem sequer consegue consumir o casamento, por tristeza com a derrota de seu canário preferido, “Cruzador”: “Bento cada vez mais triste, nada de fazer Anália uma mulher, bico murcho, olhos no vazio

[...] (BORBA FILHO, 1976a: 5) E, mais uma vez, a metamorfose já se instala antes de ser efetivada, nas deixas sutis que o narrador vai realizando, na relação entre o “bico murcho” e a impotência de Bento. Este, após morrer de desgosto, sete dias depois reaparece:

[...] entrou na sala de jantar um canário esvoaçante que depois de algumas voltas não teve dúvidas e foi pousar no ombro de Anália, com toda a delicadeza beliscando-lhe o lóbulo da orelha esquerda e ela não teve dúvidas e mais que depressa aconchegou-se ao seio e com ele foi e com ele trancou-se no quarto a manhã inteira; e no dia seguinte, na missa das seis, eram duas, as irmãs, com a Viscondessa, que tudo ouvia e em tudo dava conselhos, só não sabendo como Anália deveria fazer para chegar às vilas-diogo com o canário, tal da diferença de órgãos. (BORBA FILHO, 1976a: 5)

Dentro desse espaço dos contos populares ou maravilhosos, a narrativa segue livremente e com naturalidade, por acúmulos de ações repetidas, nesses retornos dos maridos em formas animais, com asações eróticas desses animais seduzindo as esposas com o roçar do galo nas pernas, com bicadas do canário no lóbulo da orelha de Anália, com as esposas acolhendo os animais nos seios, nos quartos, nas camas, com as missas sempre acrescentadas de mais uma irmã — viúvas — em um relacionamento bizarro. E como se vê, dentro da lógica do conto, a única coisa que gera algum questionamento para a Viscondessa é a maneira como as mulheres estariam consumando, mecanicamente falando, suas relações de bestialidade.

Após os dois primeiros casamentos, realizados no mesmo nível social, embora as meninas do sobrado já estivessem em situação inferior a Bernardo e Bento, há um primeiro momento de transição que *As meninas do sobrado* consegue mostrar de maneira acurada: Amélia, a terceira menina do sobrado não é cortejada, a princípio, dentro do espaço do sobrado, mas encontra seu pretendente na rua, da sacada do sobrado. E mais do que isso: o pretendente, chamado Bonifácio, não faz parte da alta sociedade, muito pelo contrário, já que é um contrabandista. O grotesco se insinua na relação dos dois, já que, além da mistura de educação e polimento de uma virgem com um contrabandista frequentador de bordéis, há uma grande diferença de idade entre os dois. O flerte se inicia da sacada do sobrado, com Bonifácio tendo uma ereção visível que chamou a atenção dos que passavam na rua, enquanto Amélia, lá do alto, tinha um orgasmo.

Após esse flerte fulminante, logo Bonifácio teve acesso ao sobrado para cortejar Amélia e ser interrogado pela Viscondessa. Mesmo ela arrancando todos os seus segredos de contrabandista e seu passado de “pé-rapado”, a união se consuma de maneira discreta em uma “cerimônia íntima o bastante para autorizar Bonifácio a arrancar os tampos da prendada Amélia, que gritou a noite toda para escândalo de todo o Pátio do Mercado” (BORBA FILHO, 1976a: 6). Essa suscetibilidade de Amélia ao prazer e à dor acaba por matá-la em apenas quinze dias. Bonifácio enlouquece e se retira para um sanatório, sendo este marido o único que não vem a morrer nessa narrativa de Borba Filho.

O casamento seguinte, o de Adália, também tem os indícios de mudança no status social da família do sobrado e de ascensão dos que se situavam abaixo da aristocracia dos Engenhos. Após sofrer muito com dores de dente, Adália procura um dentista. Este profissional, chamado Boanerges, é apenas um dentista-prático, sem diploma, que realiza extrações de dentes dos trabalhadores de engenho. Os indícios de transição residem no fato de que Adália não só arranja um pretendente de uma classe inferior, mas vai ao encontro dele, em seu consultório, e é lá que ela perde a virgindade, diferentemente das outras que tiveram noites nupciais no sobrado. Com essa mudança no tipo de cortejo das meninas do sobrado, com o namoro com o futuro marido sendo realizado fora do sobrado, percebe-se que Adália também sofre uma ação mais dura por parte do pretendente, uma deterioração de sua aparência física, ao chegar a perder dentes, numa deformação sutilmente grotesca. Após o rápido namoro, que dá tempo apenas para a própria Adália costurar seu vestido de noiva, casam-se em cerimônia simples. Mas, tragicamente, Boanerges contrai uma papeira que compromete sua fertilidade. Após o resguardo médico, Boanerges desaparece, amargurado, com seu cavalo ruço em um atoleiro. A narrativa de *As meninas do sobrado* toma novamente o rumo da fantasia e do grotesco, dias depois, o cavalo retorna ao sobrado com a mala do dentista prático. Logo, começa a se comportar como Boanerges e flertar com Adália:

O ruço tomou-se de amores por Adália e Adália pelo ruço, dando-lhe torrões de açúcar mascavo na palma da mão, espigas de milho, capim-gordura alisando-lhe a anca, o ruço armado que só se vendo, as irmãs sabiam mas fingiam que não sabiam e viam Adália chamar o ruço para um recanto mais afastado, atrás de uma touceira de bananeiras, e tome mão e o ruço revirava os olhos e depois era bem uma xícara das grandes que dele espirrava, isto às vezes duas três vezes por dia, só que nunca viam Adália

como se satisfazia, porque que se satisfazia, se satisfazia. (BORBA FILHO, 1976b: 9)

Após mais essa espécie de metamorfose ou reencarnação de um marido em animal, a narrativa parte para o mais bizarro e o grotesco em suas hipérboles, já que agora Adélia se relaciona não com um inocente canário, como a irmã, mas com um cavalo que “espirra” uma xícara de esperma duas a três vezes ao dia. O casamento de Adélia então é preparativo para o último matrimônio — de certa maneira escatológico — do sobrado, o da caçula Adélia.

Essa última menina do sobrado, após ganhar dinheiro considerável no jogo do bicho, já que ela tem sonhos premonitórios, acaba por se tornar conhecida do dono da banca, um mulato chamado Benedito, que se põe a cortejá-la. Esse namoro volta a ser supervisionado pela Viscondessa que, apesar das restrições quanto ao mulato Benedito, encanta-se com os atributos sexuais do bicheiro. Segue-se então, após mais um breve namoro, o casamento que consuma os percursos de decadência da elite do sobrado e a ascensão do mulato. Adélia, que até então era chamada — como todas as outras — apenas pelo primeiro nome, surge com seu nome completo acrescido do nome do mulato Benedito: Adélia dos Guimarães Cavalcanti Alves da Silva, seu nome de solteira, que é agora acrescido por mais um “Silva”, o de Benedito, tornando-a numa Silva gentil: Adélia dos Guimarães Cavalcanti Alves da Silva e Silva, o que, apesar de incomodar a Viscondessa, acaba sendo aceito por todos.

Por fim, *As meninas do sobrado* encerra-se com mais uma tragédia, seguida de eventos mágicos com os maridos: Benedito é assassinado de maneira brutal pelos próprios bichos do jogo:

[...] o corpo de Benedito irreconhecível estava de tanta dentada, bicada, garrada, coçada, quase uma pasta, e a Viscondessa, mui judiciosa, depois de olhar em volta e ver como tudo estava quebrado, reduzido a farelo, pensou lá consigo mesma, e não abriu a boca para ninguém, que os bichos se haviam revoltado e dado cabo do banqueiro Benedito. (BORBA FILHO, 1976b: 11)

Como é comum nessas representações grotescas do corpo, para as quais Bakhtin tanto chamou a atenção, o corpo é espancado, despedaçado e reduzido a uma “pasta” informe. E os eventos seguintes às mortes dos maridos se repetem, mas só que desta vez são todos os animais do jogo do bicho que invadem o sobrado, trazendo um misto de caos e abundância para a família. Se, por um lado, o

sobrado transforma-se praticamente em um pasto, o que completaria o percurso de decadência da estrutura social que o sobrado representava, por outro lado, há uma fartura de alimentos e banquetes proporcionados por alguns animais selecionados pela Viscondessa.

O ciclo mágico completa-se com uma ceia de Natal em que os espectros dos maridos e de Amélia comparecem e vão para os quartos com as esposas, com exceção de Amélia que ainda tem o marido enlouquecido e internado. Após alguns meses, Amália, Anália, Adália e Adélia começam a realizar partos múltiplos, em um final grandioso:

Amália punha ovos e dos ovos só saiam galos, galos de todos os tamanhos e de todas as cores [...] Anália, também ovos, ovos pequeninos, e dos ovos pequeninos só brotavam canários, mas canários de briga [...] Adália pariu alfenins branquinhos, deliciosos, todos os alfenins em forma de cavalinhos pareciam correr; mas foi de Adélia que surgiram todos os bichos: avestruzes, águias, burros, borboletas-gigantes, cachorros, cabras, carneiros, camelos, cobras-de-veado, coelhos [...] (BORBA FILHO, 1976b: 14)

Enfim, com essa profusão de vida a borbotar dos ventres das meninas do sobrado, é possível ver, nessa belíssima narrativa de Hermilo Borba Filho, um grotesco de aspecto positivo, ao modo como Bakhtin via o realismo grotesco. Ou seja, um grotesco relacionado ao ciclos de vida, morte e renascimento, de corpos em permanente mudança e renovação:

O verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois polos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce, mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver [...] a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o "inferior" corporal para aí ser refundido e nascer de novo. (BAKHTIN, 2013: 46)

Já na história *Sete dias a cavalo*, que dá o título ao segundo livro da trilogia de contos de Hermilo Borba Filho, este ambienta a narrativa em um grande latifúndio que é dividido por sete filhos de um personagem chamado de o Patriarca. Com a chegada de um fiscal do governo, que pretende revisar impostos devidos pelo Patriarca, este é forçado a enviar o Fiscal e um capataz, chamado Neco Graveto, a percorrer as terras, passando por todos os engenhos dos sete filhos do patriarca. A narrativa toma, então, um rumo mágico e, às vezes, diabólico, mas é também

impregnado de um humor grotesco do tipo mais bizarro, devido, principalmente, à caracterização dos filhos do Patriarca, como diz Sonia Van Dijck:

Os *sete dias a cavalo* necessários para percorrer o latifúndio permitem ao Fiscal e ao leitor conhecerem de perto os sete pecados capitais; as figuras carregam os sinais grotescos dos vícios da danação e mais parecem saídas de um quadro de Hieronymus Bosch, como uma advertência quanto aos perigos da tentação. (LIMA, 1986: 41)

Como se vê, para Sonia Van Dijck, o diálogo da obra de Hermilo Borba Filho com a arte de Bosch é algo que também é notado. Além disso, para o estilo satírico de Borba Filho, é bastante oportuno apresentar os filhos de um latifundiário caracterizados por deformações e associados com os pecados capitais, ou seja, a soberba, a avareza, a luxúria, a ira, a gula, a inveja e, por fim, a preguiça. Mas, além de tratar desses sete pecados capitais associados a um latifúndio, Borba Filho também explora o mundo mágico da cultura popular que, no caso de *Sete dias a cavalo*, tem a presença marcante do folguedo das Cavalhadas ou Mouros e Cristãos, que vêm a ser os jogos de origem Ibérica — ainda presentes no Brasil — que encenam as lutas da Reconquista.

Sete dias a cavalo apresenta-se como uma alegoria marcada pela cultura popular e seguindo as práticas das narrativas populares, repletas de repetições acrescidas de pequenas variantes: o Fiscal e Neco Graveto partem de cada engenho sempre às quatro horas da manhã, em ponto, e seguem em direção ao próximo engenho, sempre encontrando no caminho uma luta encarniçada e grotesca entre dois exércitos, como no primeiro dia:

[...] com 12 horas de viagem surgiram os bandos, assim como da terra brotados, repentinamente sem pedir licença e os de um lado eram morenos e os do outro eram loiros, um cavaleiro moreno levava um estandarte vermelho e dourado com uma cruz cintilante, um cavaleiro loiro ostentava uma bandeira verde recamada de pedrarias cintilantes e nela estava um macho caprípede, e os dois bandos se prepararam com armas na mão e as armas eram espadas e lanças, nenhuma de fogo, na primeira investida rolaram duzentas cabeças morenas e formou-se um riachinho de sangue, na segunda o número de cabeças cortadas foi igual para os dois lados, na terceira caíram quatrocentos loiros, o macho caprípede desceu da bandeira, ficou empinado nas patas traseiras e vomitou fogo, o cavaleiro moreno transformou-se em zéfiro e desapareceu. (BORBA FILHO, 1975: 129)

A descrição dessa batalha é repleta do grotesco mais rabelaisiano, em que a hipérbole impera — com humor — em centenas de cabeças decapitadas formando “um riachinho de sangue”. Mas as cores dos exércitos e dos cavaleiros também são embaralhadas em seu sentido original. Nas cavalhadas, o cristãos são

representados pela cor azul, enquanto que os mouros são vestidos de vermelho. Na cavalcada da narrativa, os cristãos estão de vermelho e os mouros de verde. Os cristãos, na narrativa, mantêm a cruz como símbolo, enquanto que os supostos mouros de verde têm um bode na bandeira, e que toma vida diabolicamente em meio às batalhas. Na versão do folguedo, as guerras encenadas sempre terminam com a conversão dos mouros, o que não ocorre na narrativa de *Sete dias a cavalo*. No entanto a confraternização final dos guerreiros ocorre tanto no folguedo original quanto no da narrativa, o que poderia estender o sentido, na narrativa de Borba Filho, de não ser apenas uma simples confraternização entre povos, mas uma fusão do Bem e do Mal que pacificaria esses opostos.

Quanto aos filhos grotescos do Patriarca e seus engenhos, o Fiscal e Neco Graveto vão visitando-os um a cada dia, numa empreitada totalmente sem sucesso para o Fiscal, que simplesmente não consegue cobrar os impostos no mundo irreal e kafkiano que é o latifúndio do Patriarca. No primeiro engenho, chamado “Solidão”, vive o filho “Albino-Olho-de-Fogo” e sua esposa, ambos marcados pela soberba. Diz o narrador, sobre a recepção aos viajantes:

Sem se levantar recebeu os homens, ouviu a estória e o recado do Patriarca, resmungou como resposta, abriu-se a porta da sala de visitas e a família estava reunida em toda a sua soberba, dali ficaram assistindo aos fatos e atos, a começar pela senhora dona da casa que recebia visitas sentada num pequeno trono (BORBA FILHO, 1975: 130)

Ironicamente, após mais de duas horas de fausto banquete em copos de cristal e louça de porcelana, o Fiscal é chamado para o alpendre, a fim de ser dispensado:

Albino-Olho-de-Fogo levou o Fiscal e Neco Graveto para o alpendre, nos grilos da noite, nas estrelas e no charuto, na batida das dez uma sineta tocou e a conversa foi encerrada num posfácio onde Albino-Olho-de-Fogo explicou ao Fiscal que o engenho dava prejuízo, que as terras eram estéreis, que os animais não davam crias, e o Fiscal nada comentou e Neco Graveto riu, e nisto todos se recolheram e antes que apagasse o candeeiro Neco Graveto disse ao Fiscal: sairemos às quatro [...] (BORBA FILHO, 1975: 131)

Tanto nessa ocasião, quanto em todas as outras visitas aos engenhos, a risada de Neco Graveto é simbólica na narrativa de Hermilo Borba Filho, já que marca a impossibilidade de o Fiscal ter qualquer sucesso em cobrar impostos a latifundiários. É como se Neco Graveto risse da inocência do Fiscal em pensar que poderia taxar os donos de terra do Nordeste do Brasil. E assim os personagens

grotescos se sucedem, sempre com alguma deformidade ou exceção na aparência física, com os filhos do Patriarca sempre despachando o Fiscal para o próximo engenho.

No segundo, o “Barra do Ventoso”, surge o filho “de nome Artemus, tem um calombo nas costas, corcunda e tudo, chamado Artemus-Lubim” (BORBA FILHO, 1975: 132). Este tem o pecado mortal da avareza que, segundo Neco Graveto, “é homem capaz de descomer numa peneira para aproveitar os carocinhos de feijão que ficam”. (BORBA FILHO, 1975: 134). Ou, em outro momento:

Dizem que não bota dinheiro guardado fora de casa, é tudo aí mesmo, e toda noite, moeda por moeda, só pagando bem aos seus capangas que guardam o tesouro. Come pouco vive quase nu, nunca se soube de ajuda a ninguém, rói as unhas, não dá nem um café com língua, vai se enterrar com a fortuna e penar na eternidade toda. (BORBA FILHO, 1975: 135)

Já no terceiro engenho, de nome “Olho d’Água da Panasqueiras”, os viajantes são recebidos por um personagem grotesco consumado, um coronel chamado “Abecê”, mais conhecido por “Abecê-Tripé”, um anão de pênis avantajado e que vive na luxúria, em meio a todo o tipo de bacanal: “libidinoso impenitente e contumaz, anão por natureza e pela maldade de Deus, esquisito, dizia, vai ver, aquele tico de gente possuidor de assutadora estrovenga, daí o apelido” [...] (BORBA FILHO, 1975: 135). Em determinado momento, as ações no engenho tomam também o rumo mais hilário, nas descrições das bacanais do coronel anão. E essas bacanais começam com uma imagem das mais grotescas, com um ritual bizarro encenado por ratos numa gaiola:

Primeiro, a canção do amor satisfeito de Dom Ratão, ato contínuo um fâmulo trazendo numa gaiola um camundongo deitado de barriga para cima, dir-se-ia morto, mas não, descansava após o ato de amor, no silêncio gordo não se acreditando ouvir, mas se ouvindo, seu canto feliz, as fêmeas sentadas em derredor, findo o canto vivas espocando, os ratos se libertando, a bacanal se ordenando, a luxúria campeando à solta, Abecê-Tripé de boca em boca, de seio em seio, de cona em cona, e vieram as donzelas e foram papadas, e vieram os efebos e foram papados, e a papação continuou por tudo o que merecesse se papado, incansável Abecê-Tripé, herói, campeão e fauno, em riste (BORBA FILHO, 1975: 137-138)

Em seguida, os viajantes seguem para mais um engenho, O “Carrascal”, sempre encontrando os grupos da cavalhada em combates cada vez mais sangrentos e espetaculares. No Carrascal, são recebidos pelo coronel atormentado pelo pecado da ira, o coxo “Amâncio-Caga-Raiva”, que passa toda a noite a

vociferar impropérios, sem praticamente deixar os convidados falarem, o que, mais do que nunca, simboliza a impossibilidade da tarefa do Fiscal. Na descrição de Neco Graveto:

[...] ele é assim desde que eu entendo de gente, nasceu de mau jeito, tem raiva permanente, quando menino era um pavor, depois que cresceu é um horror, briga por tudo e com todos, de manhã, de tarde e de noite, é insone, briga até com o nome. BORBA FILHO, 1975: 139)

No quinto engenho, “Marialva”, o Fiscal e Neco Graveto são recebidos por mais um filho do Patriarca chamado “Pharmácio-Zanoio”, um vesgo atormentado pelo pecado da gula:

Subiram as escadas e no topo do terraço lá foram encontrar Pharmácio-Zanoio, as falipas lhe caindo sobre os olhos, tirando-as com o braço, as mãos engorduradas de gordura de carneiro, que um osso estava roendo, um osso ainda com bastante carne (BORBA FILHO, 1975: 142)

Neste engenho, mais uma vez o Fiscal entra na rotina dos filhos do Patriarca, sem poder exercer seu ofício, nem ao menos emitir alguma opinião. Após um banquete surreal para quase uma centena de pessoas, o Fiscal sai mais uma vez de mãos vazias.

No sexto engenho, de nome “Tororó”, eles são recebidos por “Quilidônio-Lebracho”, possuidor de lábio leporino. Neste engenho, impera a inveja:

Quilidônio-Lebracho, à espera, nos boas-noites e nos se acomodem e nos me contem as novidades e as se inteirar da missão do Fiscal desconversou e deixem a coisa pra mais tarde e entrou no seu tema favorito, aquele de cobiçar os bens dos outros [...] (BORBA FILHO, 1975: 145)

O Fiscal, mais uma vez sendo enrolado, ainda assiste a um recital de piano da esposa do octogenário Quilidônio-Lebracho, uma menina de treze anos que, segundo o velho, era a única coisa que ele não invejava de ninguém, ou seja, uma esposa ainda púbere.

Por fim, a narrativa se encerra a caminho do sétimo e último engenho, de nome “Preguiça”, onde vivia “Reliquiso-Muçu”, um homem estranho, “um bicho-homem liso, mas liso de brilhar, sem cabelo na cabeça, sem pestana e sem barba, sem nada, podia ser uma lesma se não fosse um muçu” (BORBA FILHO, 147), e que moraria ao “Deus-dará” com a família. Nesse caminho para o último engenho, o Fiscal e Neco Graveto testemunham a última cavalhada, desta vez até com a aparição hilária do poeta Ascenso Ferreira a comandar o folguedo. Ao final dos

combates, há a confraternização mágica dos exércitos, representados pelo cavaleiro moreno e a cruz, de um lado, e por outro lado, pela figura carnavalesca do bode que desce da bandeira dos louros:

O Bode berrava alegremente, perdida a carantonha, o Bode ria, o Bode bodejava, do seu hálito saíam violetas imperiais odorosas que se entrelaçavam na Cruz plantada ao chão com o Cavaleiro Moreno ao lado, tudo numa sarabanda, num carrossel, numa alegria, e cantavam Campos verdes vergéis vales floridos amor amores vida amada loucamente caminhando nas encostas de açucenas vamos todos cantar alegremente. (BORBA FILHO, 1975: 148)

Após essa reconciliação em clima carnavalesco, Neco Graveto retorna para o convívio do Patriarca. E quanto ao Fiscal, este se perde magicamente nas terras sem fim dos engenhos, como se preso a algum sonho ou ciclo de penitência, talvez como castigo por ter se atrevido a cobrar impostos de latifundiários.

Após essa narrativa tão carregada de fantasia e liberdade quanto ao mundo real, vejamos um história em que o grotesco se manifesta de maneira mais realista, no conto que dá nome ao primeiro livro da trilogia, *O general está pintando*. Nesse pequeno conto, uma guarnição do exército começa a frequentar uma pequena e tranquila cidade do interior, tomando medidas topográficas de ruas e espaços próximos a um mosteiro. Com o desenrolar da ação, chegamos ao conhecimento de que toda perturbação da ordem foi devida a um general que queria pintar uma tela, um pôr-do-sol copiado de um desenho. Os elementos grotescos se manifestam de várias maneiras. Uma delas é a ambiência satírica e caricatural na qual os soldados são representados como se fossem marionetes patéticas. Há também um tema recorrente no grotesco que é o automatismo dos humanos, como se fossem máquinas, além de associar o poder com a bufonaria ou a ação de palhaços. A tarefa dos soldados, que é, basicamente, preparar uma tela de pintura para um general, é também totalmente incongruente e desproporcional ao militarismo e organização envolvidos:

[...] o sargento, de vez em quando, estala os dedos, eles se movem com precisão automática, devem ter executado esse trabalho dezenas de vezes, poderiam fazê-lo na mais densa escuridão. O sargento grita qualquer coisa gutural, tem-se a impressão de um buldogue latindo, os soldados, se agrupam, o motorista, morto de preguiça, se encaminha para a cabine do caminhão, o motor ronca, de acordo com a mais severa organização da ordem unida os verde-papagaios se movimentam, há uma técnica toda especial para voltarem a sentar seus traseiros nos bancos da carroçaria (BORBA FILHO, 1973: 99)

Para um conto publicado em 1973, ou seja, no auge da ditadura militar no Brasil, a narrativa vai arriscada e sutilmente construindo a imagem grotesca e patética dos militares, com pequenas animalizações das figuras satirizadas, como um sargento que late como um buldogue e que, mais à frente, chegará a babar de prazer para o general, sem falar na adjetivação dos soldados do exército como “verde-papagaios” que repetem mecânica e impensadamente os movimentos ordenados pelo sargento.

E a ação grotesca dos soldados vai crescendo, ao iniciarem a preparação da tela do general como se estivessem em um exercício militar. Dessa forma, então, grita o sargento:

Pelotão, sentido! Os soldados bateram as botas, peito de pombo, queixo para a frente e para o alto. Outra vez, a voz, tonitruante, Pelotão, calar pincéis! Os soldadinhos empunharam os pincéis que aos olhos dos assistentes pareceram armas perigosas. O sargento gritou, de um fôlego só, Pelotão atacar em azul o alto da tela! Os soldados avançaram em passo acelerado e seus pincéis, mergulhando e saindo das latas de tinta, pareciam movidos por máquinas, em movimentos precisos, em pinceladas certas [...] (BORBA FILHO, 1973: 100-101)

Como se vê, nessa manobra militar satirizada, os fuzis são trocados pelos pinceis e tintas e a crítica segue na caracterização quase pejorativa dos “soldadinhos”, como se fossem não soldados guerreiros, mas apenas brinquedos na engrenagem do poder.

Mais tarde, com a chegada do general, o grotesco se materializa na caracterização desse personagem e nas ações dele e seus comandados. Ele se apresenta de maneira empertigada e se dirige para a tela já pré-preparada pelos soldados. Veste-se de uma túnica branca e passa a empunhar o pincel com “a graça de um florete” (BORBA FILHO, 1973: 103), assoviando uma canção erudita, o “Canto dos Bosques de Viena”, acenando galantemente para as mulheres que assistiam tudo das janelas, algumas suspirando. Após horas de luta com as cores da tela, e em busca de uma tonalidade inalcançável, o general parece que vai não vai conseguir finalizar, principalmente porque o sol está a ponto de tocar a linha do horizonte. Nesse exato momento, surge uma criança desesperada, ironicamente surgindo da “multidão da ladeira da esquerda” (BORBA FILHO, 1973: 104), pedindo por um padre para a avó que está a morrer:

[...] o menino rompeu a barragem, desceu embalado de ladeira abaixo, justo quando estava a dois metros do General a bala alcançou-o nas costas, o jato de sangue esguichou na tela, o General voltara a concentrar-se e, com uma pincelada, aproveitou aquele vermelho inesperado para o seu crepúsculo, o sorriso abrindo-se, ausente do corpo e do brado. (BORBA FILHO, 1973: 104)

O general está pintando termina, então, de maneira grotesca, com o sangue de uma criança servindo de tinta perfeita para a tela de um general desumano. E o grotesco se manifesta, também, na representação do poder como uma força patética, bizarra e sanguinária ao mesmo tempo, o que nos lembra os comentários de Foucault sobre Mussolini, como uma personificação do poder associado ao bufão, ao palhaço cruel que, ao mesmo tempo que faz — no caso do general — galanteios e assovia música erudita, também usufrui da morte sem nenhum problema de consciência. Em *O general está pintando*, o mal é banalizado ao seu nível máximo.

E, por último, nesta seleção de contos, em *O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da meia-Noite* — e que já foi objeto de artigo nosso (FARIAS, 2015) — Pirangi, o vigia e controlador das horas de uma pequena cidade do interior, é assediado por um morcego misterioso que se metamorfoseia em uma forma feminina e fantasmática:

[...] veio o perfume, é jasmim, falou mesmo, era mais do que jasmim, era perfume de tudo, só falou jasmim porque jasmim também continha, outros cheiros, um cheiro só, mistura de cravos, de rosas, da flor do bogari, adivinhava, intuícia, pelos ossos, pela pele de corpo inteiro, sinal nas partes, era perfume de mulher, quando viu foi aquilo que não viu, já estava envolvido, sentia que as mãos eram dentro das suas costas, que ela, se ela, estava toda dentro dele [...] (BORBA FILHO, 1973: 39).

Pirangi chega perto da loucura em noites de amor com essa aparição. Mas, sempre pela manhã, após as visitas do morcego, a mendiga chamada Donzela surge para dar bom dia, o que sempre gera asco no vigia, embora já seja insinuado pela narrativa que o morcego, a aparição e Donzela são a mesma pessoa:

Às cinco, com os alevantadores da alvorada, passou Donzela, de longe o cheiro anunciando a sua presença, o vestido que já mais não era levando o lixo na barra, preta contra a claridade, cabelos para o céu, desdentada, com o saco de provisões ainda vazio, cantando como sempre à boca fechada, vez perdida uma palavra: qual? Ali nunca parara, que lhe dera na veneta? Ficou frente-frente com Pirangi, nele o nojo, riu banguela, uma onda de urubus comendo, pensou primeiro, pensou segundo deve ter cheiro de morcego, ela riu de novo, os pés levantando poeira, o sol já se metera entre as duas torres da igreja. (BORBA FILHO, 1973: 39-40).

Após quinze noites, o morcego e a presença feminina desaparecem — e com elas Donzela — o que leva um apaixonado Pirangi ao relapso e ao descontrole com o seu trabalho de vigia e operador do sino das horas. Isso causa grande transtorno para a pequena cidade, o que leva o povo a protestar junto ao prefeito. Diz o narrador:

[...] noites cada vez mais longas depois das meias, quem estivesse doente, velando defunto, na insônia, parindo ou fornicando poderia notar, num átimo, que o sino não batera as duas ou as três ou as quatro, conforme ensimesmamento maior de Pirangi, já advertido pelo administrador do mercado que de pessoas várias ouvira reclamações [...] (BORBA FILHO, 1973: 40-41)

Esses percalços da comunidade são obliterados, quatro meses depois, pela reaparição da mendiga Donzela em estado de gravidez, o que leva o povo a imaginar quem tivera tamanha coragem em ter relações sexuais com ser tão abjeto: “quem terá sido, o monstro, ridículo...” (BORBA FILHO, 1973: 41). Toda a perturbação da sociedade agora emana do corpo da pobre Donzela, que precisa ser lavada, esfregada e normalizada pelas beatas da cidade:

os homens diziam precisou ter estômago, com aquela sujeira, o fedor acre, o riso dos dentes sujos, devia ter gosto de coco podre no mínimo; apareceu uma beata que convenceu Donzela a banhar-se, no meio do banheiro ela nua, outras beatas em derredor, exalando ovos podres, ato de caridade, esfrega daqui esfrega dali, todo o cuidado com a barriga, quanto mais botassem mais água suja saía, o sujo dos anos todos, melhor esfregar com sabugo de milho, mais melhor com caco de telha, Donzela ria, achava gostoso...” (BORBA FILHO, 1973: 42).

Com a aproximação do parto de Donzela, ela torna-se uma atração quase circense, como em um *freak show* de aberrações humanas:

sentando na campina bem confronte o hotel de Doroteu, plena praça pública, erguendo o vestido para refrescar a barriga onde poderia estar um garrote tal a dimensão desmedida, calmamente comendo tanajuras vivas, o escândalo se armando, o fotógrafo de tripé, instigado pela mulher presbiteriana, já se preparando para atravessar e esconder as vergonhas de Donzela, quando ela jogou a lata para cima, as tanajuras aproveitaram a embalagem para continuar o voo, ao mesmo tempo do gesto urrou e continuou urrando, a tal ponto que em Água Preta, distante seis quilômetros, os jegues do padre Francisco que estavam presos no curral, derrubaram a cerca e dispararam para os cus-de-judas; e também com o urro suas pernas se abriram e um jato d'água atravessou a rua [...] (BORBA FILHO, 1973: 43)

O conto finaliza com verdadeiros eventos escatológicos e associados ao mágico, com autoridades enlouquecendo e se matando, enquanto a natureza lança do rio camarões gigantes aos pobres para alimentá-los. A criança que nasce de

Donzela parece ser levada por um Mateus de Bumba-meu-boi: “mal nascido, foi levado pela mão por um sujeito do mais piche, às gargalhadas, aos pulos, aos peidos” (BORBA FILHO, 1976: 44). Por fim, nas últimas linhas, Donzela e Pirangi são vistos partindo da cidade de mãos dadas, talvez lembrando que, afinal, o conto é sobre um história de amor, de um amor arrevesado de Pirangi e Donzela:

[...]um menino de dez anos contou para quem quisesse que vira Pirangi, o vigia, de capote e rifle atravessar o pátio do mercado, encontrando-se com Donzela, a quem dera a mão, subindo a ladeira do Matadouro, andando para o horizonte, dois toquinhos no lusco-fusco. (BORBA FILHO, 1973: 45).

Essa personagem, Donzela, é uma das melhores personificações do grotesco enquanto ação das margens, da marginalia, da forma que Geoffrey Galt Harpam apresenta. Donzela é uma personagem suja, desdentada e fedorenta que frequenta, literalmente, a margem da sociedade. No entanto, sua ação sobre o pacato guardião das horas da cidade gera toda uma revolução na pacata sociedade, nas suas normas constituídas, com direito a um final escatológico e mágico em que a natureza sofre perturbações de toda a ordem.

Além dessa ação marginal de Donzela, destaque-se também o protagonismo do corpo grotesco feminino, como tem sido abordado, desde os anos 1990, por Mary J. Russo (1995), em que os corpos femininos assumem — de maneira carnalizada — posições de risco e excesso nas tomadas de posição e exposição do corpo na sociedade. Como diz a autora:

Em particular, a notável quantidade de trabalho em torno do discurso do carnaval, ou, mais apropriadamente, da carnavalização - muito disso em relação ao trabalho de Bakhtin - tem translocado as discussões sobre exposição e controle do corpo, disfarce e dissimulação de gênero, abjeção e marginalidade, paródia e excesso, para o campo do social constituído como sistema simbólico”. (RUSSO, 1995: 54)²²

É, portanto, por meio dessa tomada de posição — relacionada com a carnalização — de risco e excesso do corpo feminino, similar à exposição que Donzela vive, que é possível ver, na atualidade, o grotesco em ação em trabalhos fotográficos, como os de Jacqueline Hayden (Figura 10) ou nas performances da brasileira Fernanda Magalhães (Figura 11), o que torna os estudos sobre o grotesco ainda tão atuais. O grotesco como categoria estética pode ser visto não só em um

²² In particular, the impressive amount of work across the discourse of carnival, or more properly, the carnivalesque – much of it in relation to the work of Bakhtin – has translocated the issues of bodily exposure and containment, disguise and gender masquerade, abjection and marginality, parody and excess, to the field of the social constituted as symbolic system.

campo artístico específico, nas artes pictóricas ou na literatura, mas tem o trânsito estético que o permite se infiltrar em tantas outras discussões e espaços da sociedade moderna.

Figura 10 Aphrodite, Capitoline, de Jacqueline Hayden



Fonte: www.jacquelinehayden.net, 2017.

Figura 11. Performance de Fernanda Magalhães



Fonte: www.fermaga.blogspot.com.br, 2017.

2.3 ROMANCE

O grotesco se faz presente em praticamente todos os romances de Hermilo Borba Filho, já a partir de *Sol das Almas* e nos livros que compõem a tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência: A margem das lembranças, A porteira do mundo, O cavalo da noite, Deus no pasto*, além de *Os ambulantes de Deus* e *Agá*. Destes, destacaremos aqui *A porteira do mundo* e *Os ambulantes de Deus*.

Em *A porteira do mundo*, segundo livro da tetralogia, a presença do grotesco torna-se bastante intensa. Já no início, o narrador Hermilo começa sua narrativa extrapolando a realidade, ao sobrevoar a cidade do Recife na pele de um hermafrodita alado, uma espécie de libertino e prostituto que vaguearia pelas ruas do Recife antigo, na região portuária e nos arrabaldes da cidade. Como veremos nesta dissertação, esse hermafrodita e suas metamorfoses antecipam desdobramentos dos personagens hermilianos que chegariam à apoteose em seu último romance em vida, objeto de nosso estudo, *Agá* (1974).

Em *A Porteira do mundo*, o grotesco se manifesta de diversas maneiras. Uma delas se dá nas visões e delírios de Hermilo, que se originam devido a várias causas: às vezes são fruto de erotismo extremo e com significado religioso, às vezes pelo excesso de álcool ou devido a enfermidade grave. Também, as visões podem ser fruto de sofrimento extremo, como, por exemplo, nos porões de um navio de prisioneiros políticos, na era Vargas. As visões aproximam-se a descrições de pintores protosurrealistas, como Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Francisco Goya, com aspectos sombrios. Um exemplo desse tipo pode ser visto em uma descida de Hermilo ao fundo de um tanque de combustível:

Do alto do tanque espreitei o abismo redondo [...] e eu vi, vi com estes olhos que a terra há de comer, figuras escuras ajoelhadas comendo os próprios joelhos, cada uma com um urubu na cabeça e uma cruz de fogo às costas, aos poucos perfilando-se, nuas, sem sexo, despreendendo um odor de santidade e o desespero na cara, as bocas sem som transmitindo-me sua virtude e sua falta de fé, num grito mudo que varava igrejas abandonadas e santos de pedra. [...] (BORBA FILHO, 1994: 74)

Considerando-se a verdadeira ojeriza que o narrador tinha quanto ao seu trabalho numa companhia de petróleo, e o papel usurpador da soberania nacional desempenhado por esta companhia, na América Latina, não é de se estranhar que, no fundo de um de seus tanques, surja um verdadeiro inferno boschiano, em que

símbolos religiosos cristãos são apresentados na sua forma mais sombria. Mais à frente, na continuação da visão, as sugestões de intertextualidade com as artes pictóricas são mais claras:

O chão baixou um pouco e sozinho, no centro do grande círculo, um homem gordo, apoplético, gritava contra pessoas imaginárias, a baba no canto da boca era espumosa e nela se agitavam pequenos seres indefiníveis (eu já vira todas aquelas coisas em algum lugar) que, nas costas ou nos peitos, ostentavam cruces de fogo tão minúsculas quanto um grão de poeira, suas atitudes variando entre o horror e a resignação [...] um deles parando horrorizado diante de dum homúnculo que copulava uma vaca, a vaca se transformando em ovelha, cadela, cabra, porca, sem que nunca o acasalamento terminasse (onde?) [...] (num quadro?) (BORBA FILHO, 1994: 75)

Portanto, em meio a essas visões recorrentes, o onírico se infiltra cada vez mais no mundo do protagonista Hermilo, carregando as ações de bestialidade, e geralmente trazendo uma carga dramática insuspeitada e desconcertante para seus romances e contos. As perguntas em parênteses “onde?” e no “num quadro?” deixam entrever uma relação intersemiótica, não só por essa passagem, mas porque o narrador, em outro momento, chega a comparar o carnaval ao um país boschiano (BORBA FILHO, 1994: 124), tal a loucura e bizarrice dos eventos e personagens que frequentam as festividades.

Mas, além dessas visões, o grotesco surge neste romance de uma forma em que o bizarro anda de mãos dadas com o riso, consumando o que muitos pesquisadores sempre atribuem a uma configuração perfeita do grotesco, que causa choque e desconcerto na recepção das ações. Um exemplo disso é a festa de batizado grotesca de uma cachorrinha, numa festa que congregava a sociedade recifense e altos funcionários de empresas de petróleo. Hermilo descreve com acidez essa sociedade recifense e os estrangeiros encenando, alegremente, uma paródia de batismo, em uma espécie de ritual pagão:

Nessa altura, mister Bruce postou-se no meio da sala, batendo palmas, chamando a atenção de todos:

— O batizado! Vamos começar o batizado!

Diabo de cerimônia tardia aquela, pensei comigo. Várias luzes se apagaram, dando-nos uma atmosfera de penumbra, enquanto a vitrola tocava um hino protestante, Dolly puxando-me pela mão para o meio da sala, impondo-me silêncio com o alvo dedinho na boca avermelhada. Já desembocava na sala a procissão, todos muito sérios, compenetrados, um olhar, um sorriso, um gesto, no entanto, a traírem o folguedo, que de folguedo se tratava, foi o que compreendi imediatamente ao ver o gringo

que se fazia de padrinho pajear a gringa-madrinha portadora do objeto do batismo: uma cachorrinha felpuda e preta, cujo nome soube por um cochicho de Dolly:

— É a Du Barry Segunda... (BORBA FILHO, 1994:55)

Essa cena, ambientada nos anos 1940 do Recife, remete, com surpreendente similaridade, a alguns acontecimentos na sociedade brasileira, na aproximação do século XXI, e que chamou a atenção de Sodré e Paiva, em ensaio sobre o grotesco:

Na virada do milênio, “emergente” era a palavra carioca para designar uma classe de novos-ricos, na maioria residentes do bairro da Barra da Tijuca. Em 99, a emergente Vera Loyola comemorou o aniversário de “Pepezinha”, sua cadela de estimação, com uma festa ricamente decorada, a que compareceram dezenas de cachorros. Eram saudados por humanos, que tentavam “latir” parabéns-pra-você. O decorador da festa lamentou-se à imprensa por ter “pisado em cocô”. Vera terminou ganhando um programa de tevê. (SODRÉ; PAIVA: 2002: 13)

Em ambas as cenas, a sociedade se apresenta de maneira totalmente patética, gastando seu dinheiro de maneira alienada e insensível, o que, em *A porteira do mundo*, o narrador, Hermilo, não perde tempo em constatar com amargura: “Vi-me, refletido no espelho, do copo na mão, participando daquela farsa de ricos desocupados e logo senti uma náusea forte [...] fui de casa adentro à procura do banheiro [...] (BORBA FILHO, 1994: 55). Quanto à segunda cena, Sodré e Paiva explicam a presença do grotesco, pela “disparidade chocante entre a realidade pobre do país e a festa suntuosa para cãesinhos de estimação, em meio a fezes e à ridícula antropomorfização dos animais”. (SODRÉ; PAIVA: 2002: 16)

Além de se fazer presente nessas bizarrices da sociedade brasileira, o grotesco também surge, em *A porteira do mundo*, nas peripécias burlescas do protagonista Hermilo, regadas a bebedeiras e glotonarias, nos subúrbios de um Recife dos anos 1940. Seu amigo, que vivia num casa do bairro de Campo Grande, apresenta suas concubinas como se fossem atrações de um circo de anômalos ou um *freak show*:

- Essa é toda uma perfeição – continuou meu amigo, com voz de cicerone orgulhoso mostrando uma obra de arte. [...]

- Agora, vai ver sua especialidade. Sabe qual é? Seu esfíncter vaginal morde mais do que uma boca cheia de dentes. Quando a penetro e ela o contrai, por mais esforços que faça não consigo retirar o membro.

Apanhou uma vela grossa em cima do tamborete, ao lado da garrafa de cachaça e dos copos, atirou-a para Zezé que, imediatamente, deitando-se na grama e abrindo as pernas, enfiou-a no próprio sexo. Seu rosto coloriu-se um pouco, as coxas tremeram levemente e, inesperadamente, a

vela foi arremessada contra a mangueira, onde bateu com um ruído seco. Zoroastro saudou o feito com palmas e Zezé levantou-se com um agradecimento, à maneira das artistas de circo, tratando de vestir-se. (BORBA FILHO, 1994: 26).

Da mesma como nessa orgia, a ação do romance é permeada pelo burlesco, pelas hipérboles na linguagem, na linguagem beirando o chulo, nas descrições detalhadas de orgasmos e ejaculações, tudo muito centrado nas partes inferiores do corpo que, se por um lado sombrio, é o objeto de tortura nas visões do tanque de óleo acima, por outro lado, é também lugar do prazer desenfreado e carnal.

Por fim, na passagem que dá título ao romance, Hermilo tem sua visão da grande vagina suspensa no ar, vista do fundo de um navio que é levado para o alto mar com prisioneiros políticos. Após semanas vivendo em uma espécie de navio negreiro, ou, como Jonas, em um ventre de baleia, em meio a torturas, estupros e assassinatos, o herói avista a redenção dos justos que prenuncia seu renascimento, após grande provação:

[...] mas eu me vali do meu ser alado e logo estava na coberta, limpo, puro, cristalino, sob uma fatia de lua e milhões de estrelas. Da Constelação de Orion destacou-se uma concha semelhante a uma ostra, ornada de pelos pretos na parte superior, os lábios levemente entreabertos, rosados, úmidos, desceu e pairou sobre o mar, o espigão se destacava na noite, olhei-a e reconheci a concha cósmica, mais para baixo, anjos, tinha um buraco profundo e então eu vi, vi, que para aqueles que iam nascendo era a porteira do mundo. (BORBA FILHO, 1994:152).

Sobre esta visão, Geoffrey Harpham nos fala da relação aparentemente óbvia do grotesco com as grutas, com as cavernas, mas que carrega essa alegoria do útero materno e de renovação. Harpham, dialogando com o pensamento de Mircea Eliade, fala dessa experiência como um rito de iniciação, de morte e renascimento do herói, a partir da

"Grande mãe": o herói ou iniciado "morre" para o estado de existência empreendendo uma "descida perigosa" a uma condição primordial, figurada como a barriga da baleia, o ventre da Mãe, ou, mais tarde, as mandíbulas do inferno. Assim como a boca ou o útero da Mãe Terra, a caverna é imaginada (como na frase de Eliade) uma *vagina dentata* – um conceito repleto de ameaças para nós, mas que corresponde perfeitamente com a ambivalência do retorno. Depois de uma perigosa provação em uma caverna que, muitas vezes, era transformada, ritualmente, em um labirinto, o herói, nascido de novo, ressurgia para outorgar bênçãos a seus companheiros. (HARPHAM, 2006: 85)²³

²³ "Great Mother": the hero or initiate "dies" too the state of being by undertaking a "perilous descent" to a primal condition, figured as the belly of the whale, the womb of the Mother, or, later, the jaws of hell. As the mouth or uterus of Mother Earth, the cave is imagined as (in Eliade's phrase) a *vagina dentata* – a concept

Portanto, a *vagina dentata* de Eliade — ou a porteira do mundo para Borba Filho — parece iluminar bastante a presença grotesca nesta visão, de fato originária das grutas do navio, de seu ventre, em que Hermilo resiste e renasce dos porões da tortura para uma nova vida, a partir desse rito de passagem, como ele diz:

Vi, portanto, meu caminho e revesti-me de paz, já então sabendo o que queria, havia nascido naquele preciso instante, toda a vida anterior tendo sido um sonho que apenas deixa marcas, lembranças, imagens de gestos, nada porém realizado, dali em diante é que começaria a caminhar... (BORBA FILHO, 1994: 153)

Por fim, entendemos que *A porteira do mundo* tem uma presença muito intensa do grotesco, e que se manifesta em praticamente todas as suas vertentes. Essa presença do grotesco se fará cada vez mais no universo hermiliano, como no restante da tetralogia, e chegará a seu ápice nos últimos trabalhos do escritor pernambucano, na peça *Sobrados e Mocambos*, nos romances *Agá* e *Os ambulantes de Deus* e na trilogia de contos. Quando abordarmos, no terceiro capítulo, o grotesco e as imagens do corpo no romance *Agá*, ainda retornaremos a esse romance importante, *A porteira do mundo*, já que ele também prenuncia, de maneira mais explícita, a relação entre o sexo e o sagrado na literatura de Hermilo Borba Filho. Mas antes vejamos sua obra póstuma, *Os ambulantes de Deus*, em que o grotesco também se faz bastante presente.

Os ambulantes de Deus, lançado postumamente em 1976, ano da morte de Hermilo Borba Filho, vem a ser uma das narrativas mais ricas criadas pelo autor pernambucano. Após todos os experimentos com a linguagem e a fragmentação do Eu em *Agá*, Hermilo Borba Filho põe em prática uma liberdade e poder de criação talvez só encontrados em seus contos da maturidade. Com uma fábula carregada de alegorias, *Os ambulantes de Deus* narra as peripécias de cinco tripulantes e um jangadeiro que se dispõem a fazer um travessia rotineira pelo rio Una. Apesar de o rio ser estreito, a jornada toma, inesperadamente — quando se considera a narrativa realista inicial — anos de provações e purgas que sugerem uma analogia não só com a barca de Caronte — inclusive os tripulantes pagam moedas a ele, ao jangadeiro Cipoal — mas com o sofrimento do povo judeu, quando fugiram do Egito.

bristling with threat for us, but one that corresponds perfectly with the ambivalence of the return. After a dangerous ordeal in a cave which was often ritually transformed into a labyrinth, the hero, born afresh, issued forth to bestow boons on his fellows.

A analogia é realçada com a inclusão — no início dos cinco capítulos — de epígrafes de versículos do livro de Êxodo da Bíblia, livro este também não muito afeito ao realismo, tal a profusão das pragas fantásticas enviadas por Deus aos egípcios.

Da mesma forma que os fugitivos do Egito, os passageiros da jangada parecem finalmente encaminhar-se para um descanso, após uma vida de provações no Nordeste Brasileiro, mas não sem mais algumas provas no caminho. Com o desenvolvimento do enredo, tomamos conhecimento de que os tripulantes estão mortos, e provavelmente estão em algum ciclo de purgação, antes de poderem finalmente chegar à outra margem do rio, que se assemelha a um paraíso:

[...] era só o navegar para chegar ali, ao alcance da vista, do outro lado do rio como dizia na cidade, terras do Paul com casa de farinha, banho de bica, mata de araçá, tachas de mel, era só isto” (BORBA FILHO, 1976b: 18).

Também, em *Os ambulantes de Deus* há a sugestão, a partir do próprio título “ambulantes” – e já também levantada por Reis (2008) – de o texto ser uma espécie de auto de natal, encenado pelos próprios personagens mambembes da jangada. Daí vemos o jangadeiro, Cipoal, cantarolar ao fim da novela: “A nossa jangada/já vai navegar/E o nosso brinquedo/já vai acabar.” (Borba Filho, 1976b: 144-145).

Ao longo do texto, vemos surgir uma variedade enorme de elementos grotescos que vão dando forma à ambiência fortemente onírica da narrativa. Exemplo disso é — se olharmos pelas lentes de Wolfgang Kayser — a própria ação da narrativa que vai, aos poucos, corroendo toda a realidade, que se dilui em uma ambiência onírica e fantasmagórica. Essa presença do sobrenatural, em *Os ambulantes de Deus*, torna a relação grotesco/fantástico, sem dúvida, problemática — já que ambos podem extrapolar a realidade — e merece estudo mais aprofundado, no sentido de demarcar melhor as fronteiras dos dois gêneros, o que, como vimos, é uma crítica de David Roas ao pensamento de Wolfgang Kayser, de confundir as categorias em seu célebre ensaio sobre o grotesco.

Apesar dessa dificuldade em demarcar fronteiras, entendemos que, no princípio da narrativa, por ela estar aparentemente no âmbito do realismo, a impressão inicial, se seguirmos o conceito de fantástico de David Roas, é que a realidade se vê ameaçada pela irrupção do irracional na travessia do rio, o que

configuraria para o leitor um desconforto e desconfiança quanto a capacidade da razão em abarcar essa própria realidade: a jangada corre sem sair do lugar; o sol comporta-se de maneira aleatória, alterando e confundindo noites e dias etc. Mas, a partir do momento em que os próprios tripulantes não parecem estar perplexos com as anomalias da realidade, e que se torna claro — também para o leitor — que os tripulantes estão, de fato, mortos, a configuração do Fantástico parece desvanecer. Isso pelo menos pela ótica de David Roas, de “Ameça do Fantástico” ao real, mas que também se aproxima da definição de fantástico de Tzvetan Todorov:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...] Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 1975: 39)

Portanto, também por essa ótica de Todorov, com o desenvolver da narrativa — mais extensa do que seria um conto — de *Os ambulantes de Deus*, a ambiguidade começa a se desfazer, e a hesitação do leitor quanto às ocorrências sobrenaturais parece seguir o mesmo caminho. Como bem levantou Wolfgang Kayser, parece que não só o grotesco se adapta melhor às formas mais curtas, mas o fantástico também parece perder efeito se a narrativa é muito extensa. Além disso, olhando pelo prisma da terceira condição de Todorov, não há como se desvencilhar de uma interpretação alegórica para uma narrativa tão marcada por ritos de passagem e, como citamos acima, pela marcada intertextualidade com textos bíblicos.

Por outro lado, o efeito grotesco parece permanecer, apesar da extensão da narrativa, por aparecer de maneira mais característica e pontual, causando muitas vezes o riso e o choque do bizarro na constituição física dos personagens e nas suas ações. Os tripulantes são, por exemplo, sujeitos ao hibridismo animal e vegetal, tornando-os extremamente ambíguos em sua humanidade/animalidade. Exemplos disso são os tripulantes “Cachimbinho-de-Coco” e “Amigo-Urso” que participam de ações que se confundem com seus nomes. Cachimbinho-de-Coco, em dado momento, tem uma planta a crescer em sua cabeça, e que é aguada diariamente

por outra passageira, “Dulce-mil-homens”. Essa caracterização híbrida homem/vegetal, por sinal, vem a ser uma das mais antigas imagens do grotesco, desde o tempo das escavações do palácio de Nero, em que os ornamentos mostravam figuras humanas com seus membros confundindo-se com ramagens. Já o Amigo-urso, em outro momento, não só tem uma cauda animal a nascer em suas costas, mas metamorfoseia-se em um urso, de fato, vindo, em seguida, a copular com Dulce-mil-homens, numa relação de bestialidade.

As metamorfoses, que são tão frequentes no grotesco e na literatura de Hermilo Borba Filho, podem ser consideradas como uma marca nos últimos escritos deste autor: o grotesco é usado principalmente na inversão e destronamento dos que detêm o poder, satirizando-os, ressaltando o patético e animalidade do poder. Em *Os ambulantes de Deus*, em um dos momentos seguramente mais bizarros da literatura do autor pernambucano, Dulce-mil-homens, a prostituta e única mulher a viajar na jangada, tem sua chance de retornar à cidade, em busca de um artefato da infância, o que, de certa maneira — como para os outros tripulantes — parece fechar o ciclo da vida de cada personagem que volta à terra firme: Dulce vai em busca de um suposto cachinho de cabelos que sua mãe cortara na infância. Após perambular pela cidade, em meio a uma ambiência onírica, podemos enfim ver os abusos que sofrera na infância, em um internato religioso:

“Nisto lá vinha uma das irmãs, de quatro, um espanador colorido equilibrado bem no meio das costas. Imediatamente as outras meninas correram para debaixo de uma mangueira, todas formadas, queixinhos levantados, bustos empinados, posição correta, cantando a república é filha de Olinda alva estrela que fulge e não finda, a irmã fungando nas pernas delas, Dulce-Mil-Homens no seu canto, não estava mais chorando, na mão direita uma lagartixa e na esquerda uma rã-de-parede, jogou-as com nojo, transformaram-se em pombos e saíram voando; a irmã, sempre de quatro, se chegou a ela, fungou-a, começando dos pés, foi indo, atingiu os joelhos, meteu-se embaixo da sua saia e fungou onde não devia fungar [...]. (BORBA FILHO, 1976: 35)

Como citamos acima, em *Os Ambulantes de Deus*, Hermilo Borba Filho apresenta-se com total comando da linguagem literária, na criação de imagens, no uso do discurso indireto livre, e, como sempre, pondo os que abusam do poder em situações vexaminosas, e isso muito pela força do grotesco: a irmã, de quem deveríamos esperar amor e compaixão, age de maneira assustadora como uma cadela que funga o sexo de crianças. Em breve, Dulce irá descobrir que, na verdade, o que perdera não era um cacho de cabelos cortados pela mãe, mas,

tristemente, eram pelos do púbis cortados pela madre superior, certamente em mais um momento de abuso na infância. Dulce-mil-homens, agindo como uma pequena criatura grotesca, marginal e fragilizada, acaba por matar a madre, em meio a um ritual macabro — num orgasmo causado pela extração do mamilo da madre, numa mordida.

Ao tentar fugir do convento, Dulce-mil-homens ainda participa de uma cena grotesca, que podemos chamar de clássica, tal o efeito causado, de horror aliado ao humor macabro: em meio a mais um abuso sexual, Dulce-mil-homens precisa masturbar quatorze freiras, alinhadas em duas filas de sete, enquanto as irmãs cantam, como em um espetáculo de vaudeville, a declinação completa de um verbo francês “branle” (agitar ou masturbar):

- Je me branle, chérie,
Tu me branles amour,
Elle me branle, douceur,
Nous te branlons, mon con,
Vous nous branlez, passion
Elles nous branlent, mon coeur. (BORBA FILHO, 1976: 78).

Não à toa, a pobre Dulce-mil-homens volta ao barco abatida e cansada, com os braços doloridos, e sem, afinal, o seu cachinho sonhado.

Ainda quanto ao hibridismo de personagens, há ainda as antropomorfizações em que os animais assumem posturas humanas quando, por exemplo, cachorros andam nas patas traseiras e falam perfeitamente, ao ponto de encenarem um julgamento de Amigo-urso, quando este volta à cidade por uma noite, em busca de um canivete perdido, de uma marca chamada “Cometa”. Estes cachorros em posições eretas são recorrentes na obra de Hermilo Borba Filho, provavelmente oriundos do cordel e da cultura popular, e já haviam aparecido em *Agá* com a mesma postura feroz e intimidadora. Em *Os ambulantes de Deus*, esses cães assumem um papel alegórico tão antigo quanto as gravuras da antiguidade egípcia, naquilo que são caricaturas dos humanos e suas qualidades mais baixas, ou seja, possivelmente representam os militares, numa ditadura ainda vigente na época, no Brasil. No clímax do julgamento, um perdigueiro toma uma posição agressiva, mas é enfrentado por um dos cães (chamado “Fiel”) que tomara a defesa de Amigo-urso:

Perdigueiro pulou de cima do balcão como uma fera, rosnando, todos os dentes à mostra. Fiel não se deixou intimidar:

- É isto! É isto o que sabem fazer: atacar com violência. É este o uso que sabem fazer das forças.

A esta altura, todos os cães estavam rosnando e Amigo-Urso se acovardara a um canto, puxando Fiel pelo rabo, dizendo-lhe insistentemente:

- Não quero mais o Corneta... Não quero mais...

Fiel desvencilhou-se dele e postou-se diante dos cães rosnadores:

- Cães é o que são! Cães! Somente isto! Agora estão no poder, mas dia haverá em que pagarão por tudo o que cometeram. (BORBA FILHO, 1976:86)

Por fim, o que não esgota as ocorrências do grotesco em *Os ambulantes de Deus*, há a presença do escatológico, em ocorrências de chuvas e jorros de fezes, ao longo da travessia. Diante destas recorrências com os excrementos, não seria estranho ver com pessimismo a concepção desse mundo alegórico concebido por Hermilo Borba Filho, mas, contra toda a aparência negativa, é possível pensar diferente, pelo menos pela ótica de Bakhtin. Segundo ele, os excrementos são parte dos ritos de carnaval e “conservam uma relação substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar.” (BAKHTIN, 2013: 128) e também “ao ciclo vida-morte-nascimento” (BAKHTIN 2013: 128-129). Com base nessa visão, é possível ter uma interpretação redentora da função grotesca no texto de Borba Filho. A morte então não seria definitiva, mas apenas um momento dentro de um ciclo a se completar na travessia do rio Una, em direção a um possível paraíso, o Engenho Paul, na outra margem do rio.

3. O GROTESCO E AS IMAGENS DO CORPO NO ROMANCE AGÁ

3.1 OS ONANISTAS: PROLIFERAÇÃO DO EU E GÊNESE DE UMA POÉTICA

“A moderna literatura é uma literatura de masturbadores”. (LOPES, 1990). Fernando Pessoa, em fragmento publicado postumamente, não teve pudores em apresentar essa definição sobre a literatura moderna. Embora seja possível ver na declaração algo de pejorativo, o que é comum, na língua portuguesa, associar o termo “masturbação” com algo não produtivo ou de pouco valor, Fernando Pessoa desenvolve, em alguns fragmentos, (e não sem ironia, já que alguns destes são “críticas” de um pseudônimo ao ortônimo Pessoa) a declaração de um maneira que pode ser relevante na análise dos diversos Eus em *Agá*. Com a ajuda desses fragmentos de Fernando Pessoa, é possível perceber uma constante ou fio condutor, nos diferentes protagonistas de *Agá*, devido à prática da masturbação (também chamado de onanismo) de seus personagens. Em um outro fragmento, ele declara:

Características da masturbação na literatura: (1) Desdobramento do eu. Onde existe d[esdobramento] do Eu, existe, ou existiu e ficou gravada, masturbação. (2) Sentimentos para consigo próprio como para com outros. *Desprezo* ou *ternura* por si próprio – no 1º caso, a tendência é por política ativa, no 2º por p[olítica] passiva. (3) O destrambelhamento das imagens, a inatenção aos ritmos, a precipitação na forma, parecendo que se está gritando (in: LOPES, 1990: II, 477 Apud CORREIA, 2014: 230)

Percebe-se neste trecho as questões do desdobramento do Eu, como no item (1) e questões do estilo poético no item (3). Apesar de parecerem um pouco bizarras essas associações da masturbação com a literatura, Fernando Pessoa não foi o único, como veremos, a perceber essas relações. Exemplo disso são as análises de Jean-Paul Sartre sobre a obra de Jean Genet e sua relação com a masturbação, e outro poeta célebre, Walt Whitman, por exemplo, já teve sua escrita conceituada como uma “escrita espermática”, em *Walt Whitman: the spermatic imagination* (ASPIZ, 1984), aproximando-o deste item (3) de Pessoa, na sua profusão do estilo do poeta norte-americano. Mas Fernando Pessoa continua com a declaração com a qual iniciamos:

A moderna literatura é uma lit[eratur]a de masturbadores. A da Ren[ascença] era de amorosos decadentes. A do romantismo para cá é de

masturbadores. Vejamos: Há 3 fenômenos sexuais distintos: (1) a sexualidade normal. (2) a homossexualidade. (3) a monossexualidade ou masturbação. (3) contém 3 elementos (A) o Sonho, porque é visionado o outro elemento da cópula. (B) O desdobramento do Eu, porque o indivíduo figurará como dois no m[es]mo. (C) O requinte, porque o ato sexual tem de ser investido de várias coisas para não (...) (LOPES, 1990)

Apesar da visão conservadora dos itens (1) e (2), de que a sexualidade “normal” e homossexualidade são coisas distintas, os desdobramentos do item (3), a “monossexualidade ou masturbação” são ideias interessantes para se refletir sobre a proliferação dos diversos Eus, em *Agá*, e até os do próprio Fernando Pessoa, não só pelo aspecto da masturbação como fenômeno sexual, mas como (A) geradora da fantasia; além de se ter a masturbação (B) como uma espécie de ato de criação de um outro, o que tornaria o masturbador em um hermafrodita ou andrógino (“o indivíduo figurará como dois no mesmo”), o que é reforçado em outro fragmento: “O desdobramento do eu é um fenômeno em grande número de casos de masturbação” (in: LOPES, 1990: II, 477 Apud CORREIA, 2014: 230)

Podemos ver que esses desdobramentos são bem presentes no romance de Hermilo Borba Filho e são uma provável característica geral dos diversos *Agás*, não só pelo aspecto da masturbação como multiplicação de personas, mas porque uma delas é também hermafrodita. Por fim (C) o elemento do requinte, que Pessoa não conclui, mas que, por si só, já denota meticulosidade no ato criativo, e, também, algo precioso a *Agá* e ao grotesco: o exagero e o excesso elaborados até os limites da linguagem, na sua criação literária.

Se Fernando Pessoa falava a sério ou não quanto a uma literatura moderna de masturbadores, o fato é que esses personagens masturbadores já frequentam as letras desde o capítulo 38 do Gênesis bíblico, com Onã. Depois passa pelo quarto soneto de Shakespeare em que ele condena o jovem que não usa seu esperma com mulheres (“Trafficking with thysel”) e, no Séc. XX, experimentou grande proliferação em James Joyce (*Ulysses*) e a célebre ejaculação de Leopold Bloom na praia, em meio a fogos de artifício. Isso sem falar que Mark Twain também chegou a realizar “palestras” humorísticas com o tema da masturbação (*Some thoughts on the science of onanism*). Por fim, o que não esgota o tema, há também Jean Genet e seu *Nossa senhora das Flores*, em que Jean-Paul Sartre chamava, no prefácio da obra, de o “épico da masturbação”.

Então, quanto a essa origem dos onanistas na literatura, a história de Onã, o segundo filho de Judá com Sua, e que dá origem ao termo “onanismo” — significando coito interrompido ou masturbação — já funciona como exemplo da variedade de significados do onanismo e da masturbação: em sua passagem meteórica pelas páginas da Bíblia, Onã recebe a incumbência do pai, Judá, para dar uma descendência ao irmão mais velho de Onã, Er, que fora morto por Deus. Onã, ao desposar a cunhada, Tamar, desobedece ao pai:

Então disse Judá a Onã: Toma a mulher do teu irmão, e casa-te com ela, e suscita descendência a teu irmão. Onã, porém, soube que esta descendência não havia de ser para ele; e aconteceu que, quando possuía a mulher de seu irmão, derramava o sêmen na terra, para não dar descendência a seu irmão. E o que fazia era mau aos olhos do Senhor, pelo que também o matou. (BÍBLIA, Gênesis 38:8-10)

Embora o termo “onanismo” tenha adquirido, com o tempo, uma conotação puramente sexual, percebe-se (embora teólogos possam polemizar aqui) que o pecado de Onã não é apenas de ordem sexual, mas advindo do fato de ele desobedecer, ou seja, simboliza rebeldia aos comandos do pai e de Deus. Onã não pratica o coito interrompido como uma forma de prazer proibido ou, apenas, uma forma de controle de natalidade de sua família, mas de maneira a não aumentar a concorrência na hierarquia e direitos de herança da família, caso gerasse um descendente para seu irmão mais velho.

Portanto, percebe-se que, já desde o início, a presença da masturbação pode ter sutilezas simbólicas que excedem a atividade sexual, como se dá nesse ato de desobediência e rebeldia de Onã. E além dessa rebeldia, muitas vezes, outros aspectos se fazem presentes nas ações dos masturbadores na literatura, incluindo *Agá*, seja como a geração da fantasia, a autocriação do andrógino ou hermafrodita, ou a transgressão e a loucura.

Jean Paul Sartre, ao prefaciá-lo o romance de Jean Genet, *Nossa senhora das flores*, também levanta questões semelhantes a Fernando Pessoa e a história de Onã, quanto aos masturbadores. Como dissemos, a obra-prima de Genet, que fora ladrão, foi escrita numa cela de prisão, em meio à segunda guerra mundial. Com o texto escrito em papel para fazer sacolas, o romance tem como herói um masturbador inveterado e solitário a criar suas personagens, que lhe fazem companhia nas noites da cela. Sartre, ao analisar o romance, destaca algumas

características que ele percebe no ato da masturbação como processo criativo. Ao falar de Genet, Sartre propõe:

Ele rejeita a realidade e a própria lógica a fim de assegurar-se ainda mais de que não será recapturado. Vai descobrir seu caminho, voltando para as grandes leis do pensamento participacionista e autístico das crianças e dos esquizofrênicos. Em suma, estamos diante de uma regressão ao infantilismo, diante do narcisismo infantil do onanista. Numa cela de prisão as pessoas se entediam, e o tédio leva ao amor. Genet se masturba; isto é um ato de desafio, uma perversão volitiva do ato sexual, e também, muito simplesmente, uma idiosincrasia (SARTRE, 1988: 8)

Vemos nessa passagem algumas das características desse processo também visto em *Agá*, de rebeldia e desafio, não necessariamente comparando as vidas entre os escritores Jean Genet e Hermilo Borba Filho mas os processos vividos e narrados por seus personagens — embora João Denys Araújo Leite chame Borba Filho de o “Genet dos trópicos” (LEITE, 2006: 35). Dentre essas características, vemos a recusa da realidade e de sua lógica, o que justifica em parte a narrativa também fantasiosa, em certos momentos no romance de Borba Filho. A concepção narrativa do masturbador não tem, desde o princípio, compromisso com a representação da realidade, muito pelo contrário. O que satisfaz e dá prazer ao masturbador, o que o recompensa, será a tônica criativa de seu mundo estético, mundo este criado em meio a seu prazer solitário.

Para Sartre, a regressão infantil e o comportamento esquizofrênico fazem parte também da multiplicação do sujeito. Essa perspectiva, se nos voltamos para *Agá*, justifica, de certa forma, a frequência marcante de metamorfoses, ocasionando a gênese de hermafroditas. Assim, no caso de Genet, na busca fantasiosa do masturbador, seu corpo se multiplica e dá origem a diversos personagens e vozes, gerando na obra uma franca polifonia bakhtiniana, o que chama a atenção de Sartre, em sua análise:

Existe somente um tema: as poluções de um prisioneiro na escuridão de sua cela; apenas um herói: o masturbador; apenas um lugar: o seu buraco malcheiroso, “que se enterra debaixo das cobertas e que colhe nas [suas] mãos, em forma de concha, [seus] peidos esmigalhados que eu levo ao nariz”. Nenhum outro acontecimento a não ser esta abominável metamorfose. (SARTRE, 1988: 9)

Note-se também como a imagem grotesca do corpo também influencia a linguagem: além das metamorfoses tão presentes no masturbador, que se multiplica em uma dúzia de personas, durante a noite, Sartre também vê o corpo através de

um olhar grotesco, em que misturam-se a postura patética do homem adulto a se comportar (devido a sua posição humilhante de preso) como uma criança embaixo dos cobertores, uma criança masturbadora. E a presença desse corpo grotesco acaba por, praticamente, pedir por uma linguagem que também desça ao nível do corpo e da situação (os “peidos esmigalhados que eu levo ao nariz”), além de transgredir, na literatura (suposto local da alta cultura), os registros de bom-tom, da civilidade e da educação burguesas. Portanto, esse uso da linguagem aproxima bastante os masturbadores de Genet e os de Hermilo, quando vemos a narrativa deste último permitir enunciados como:

No quarto do funil, em me embriagava com o cheiro da minha pica. Arregaçava o prepúcio, circundava a base da glande com o indicador e o polegar, torcia de um lado para o outro, tirava todo o sebo que pudesse, os dedos deslizavam pelas abas do nariz, subiam, desciam pelo pau da venta entrava nas narinas, era um cheiro só: de ervas podres, de mulher, de hastes de flores muito tempo mergulhadas em água, de carne ardida. (BORBA FILHO, 1974:93)

Embora a comparação aprofundada com Jean Genet não seja o objetivo aqui, entendemos que Sartre, ao concluir sua análise sobre o masturbador em Genet, endossa, em parte, nossa visão de a masturbação ser a gênese da literatura moderna, como a de Hermilo Borba Filho. Escritor e personagem usam a literatura como forma de sair do ensimesmamento, por meio da literatura. É como se o masturbador não se contentasse com o prazer da ejaculação solitária: ela precisa ser compartilhada e espetacularmente apresentada. A fantasia do masturbador, então, não fica relegada a um quarto ou cela escuros, embaixo das cobertas, pelo contrário, ela move e engendra a criação verbal:

Às vezes, o engenho da história apenas visa a levar a excitação do narrador ao clímax, e às vezes o artista torna a excitação sentida o pretexto de sua arte. De qualquer maneira é o artista quem vencerá. Procurando a excitação e o prazer, Genet principia envolvendo-se a si mesmo nas suas imagens, como o furão se envolve no próprio odor. Essa imagens evocam sozinhas as palavras que as enfatizarão; frequentemente até que permanecem incompletas; as palavras são necessárias para terminar a tarefa; estas palavras necessitam ser pronunciadas e finalmente escritas; escrever evoca e cria sua própria plateia; o narcisismo onanístico termina sendo estancado pelas palavras. (SARTRE, 1988:11)

Então, seguindo essa criação estética do masturbador em *Agá*, vemos que a masturbação está presente em quase todos os Eus, e em diversas fases da vida, da infância à velhice, o que faz do romance de Borba Filho, praticamente, um livro de confissões de um masturbador, com essa prática assumindo, de forma bastante

grotesca, vários significados e possibilidades. O pequeno masturbador, por exemplo, na infância, já age com artimanhas na luta contra a subjugação de seu corpo a algum tipo de controle. Esse controle sobre os vários Agás, é exercido de várias formas: pela família, pela escola, pela religião, pela cultura, e até, na fase adulta, pela própria consciência, não uma consciência moralista, mas uma que tenta manter Agá no campo do racional, da sanidade, daí que suas fantasias aliadas à masturbação adquirem — em *Eu, Lírico-Trágico-Cômico-Pastoral* — a estatura de visões, de delírios de um louco. O corpo do masturbador é sempre um convidado inconveniente na equação da cultura e da sociedade, uma espécie de tabu cultural (e, por que não, literário) o que faz desse corpo algo sempre desviante. Essa equação corpo/cultura chama a atenção de Sodré e Paiva sobre o papel do corpo no grotesco:

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade. (SODRÉ e PAIVA, 2002:60).

Vejamos então, a seguir, como esse corpo se movimenta na linguagem de Hermilo Borba Filho, nas narrativas de conflitos entre o onanista e a sociedade. Narrativas que são como “confissões de um masturbador” (lembrando aqui as aulas de Michel Foucault) que caracterizam a personalidade de Agá, e que apresentam o protagonista como alguém que escapa ao controle não apenas de seu corpo, mas ao controle de sua mente criativa. E ele faz isso com o uso de astúcia, de fantasia, assumindo um comportamento desviante, marginal, que já começa pela infância. Posteriormente, veremos o Agá adulto, com os outros desdobramentos da fantasia, do delírio e auto geração do onanista:

Foi no quarto do funil, nas noites leitosas, que descobri o pênis. A princípio, era somente uma cócega agradável, o prepúcio ainda rebelde, certa vez me excitei tanto que o puxei todo e me banhei em sangue. Por mais que me batessem na manhã seguinte, nada expliquei. Minhas irmãs criaram uma lenda: Na noite em que ele sangrou...- Solto o prepúcio, solta a imaginação. Masturbava-me vezes sem conta e na cama-de-vento, por intuição, varejei por todas as vaginas pressentidas: da minha mãe, das minhas irmãs, da negra que ajudava na cozinha, das meninas que conhecia de visitas [...] (BORBA FILHO, 1974:92).

No capítulo *Eu, agente funerário*, acima, temos as confissões de Agá a partir de sua infância. E a descoberta da auto erotização vem com dor e sangue.

Interessante é notar que o controle familiar sobre o corpo do pequeno masturbador assemelha-se quase ao de um Estado autoritário sobre os subversivos ou resistentes, quando Agá confessa acima, quase de forma cômica: “Por mais que me batessem na manhã seguinte, nada expliquei”. Além disso, esse Agá agente funerário, além de masturbador, não só anda à margem do controle familiar mas, na sua fantasia incestuosa, infringe tabus dos mais antigos, “varejando” desde as amigas e conhecidas até sua própria mãe e irmãs. Portanto, para esse pequeno onanista e marginal, o único empecilho à sua imaginação era apenas seu próprio corpo, no caso, todo o problema concentrava-se no prepúcio. Como diz Agá, sobre suas noites “leitosas” de seu próprio sêmen, rompido o prepúcio, “solta a imaginação”, o que o aproxima aos desdobramentos de Fernando Pessoa e de Jean-Paul Sartre sobre a produção do sonho, da fantasia, no masturbador. Essa imaginação solta o incita a uma paródia com as artes plásticas, rebaixando-as de maneira grotesca em sua linguagem, como atestam suas confissões:

Quando o esperma chegou, deixei o vício. Achava aquilo formidável: o jato amarelo-esbranquiçado que se projetava longe na hora do gozo. A parede ao lado da cama apresentava caprichosos desenhos feitos ao acaso ou de propósito: às vezes, quando eu sentia que ia ejacular, orientava o jato e, na parede branca, desenhava crianças, anjos, mulheres, árvores, rosas, rios, florestas, grupos. Em me teria masturbado a vida inteira se não fosse a neta de Carrapateira, o curandeiro [...]. (BORBA FILHO, 1974: 93).

Acima, destaca-se uma relação constante na obra de Hermilo Borba Filho com as artes pictóricas em seus romances. E dessa vez, o diálogo é realizado de maneira grotesca e hiperbólica pelo masturbador, aproximando-se da fantasia que Fernando Pessoa atribui à masturbação. Agá então exerce seu “dom” de pintor, indo muito além de um Salvador Dali, por exemplo (que representou um masturbador em suas telas) para ser o próprio masturbador artista de vanguarda, que utiliza como pincel seu próprio pênis e, como “tintas”, seu próprio esperma para construir formas.

Seguindo ainda nas confissões grotescas do Agá agente funerário e seu quarto do funil:

Masturbava-me com a mão esquerda, os dedos da direita mergulhado nas fossas nasais. Meu tio Zuza olhava-me fixamente, quando lá ia em visita, eu procurava disfarçar, seus olhos me verrumavam, termina dizendo para o meu pai: Este menino está muito amarelo. [...] Isto é vício. Lembre-se de Antônio de Tio Paulinho. — Meu pai, na cadeira de balanço, tomava impulso, deixava passar alguns minutos, eu tinha a vaga esperança de que ele me defendesse, mas sempre terminava por dizer: Se eu descobrir que

esse cornio tem o vício de Cheira-Província arreberto ele de pau. (BORBA FILHO, 1974: 93).

Nesse segmento das confissões de Agá, há quase que um roteiro completo do funcionamento do grotesco na literatura, a começar pelo humor de baixo calão, com o rebaixamento da própria linguagem literária até o chulo, ao jargão (pensando aqui em Mikhail Bakhtin) da praça pública, do mercado: “me embriagava com o cheiro da minha pica”, o que não deixa de sugerir, seguindo Fernando Pessoa, a auto geração – a partir de seu corpo – de uma mulher, já que estes cheiros parecem tentar um substituição ao odor de uma vagina. Mas o Agá narrador não parece constrangido nas suas confissões e segue na suas memórias pela cartilha do grotesco, ou seja, na concentração do olhar nas partes baixas do corpo, nos seus fluidos e excreções, no jogo de atração/repulsa do asco das carnes podres com o prazer, o vício, em suma, trazendo para a sala da literatura o que geralmente se guarda nas alcovas dos folhetins mais libertinos. É também um elogio à sujeira do corpo, em oposição aos ideais de assepsia da civilização ocidental e burguesa, o que é ação comum na estética do grotesco.

Além desse olhar sobre o corpo, há também a tentativa de vigilância e controle sobre ele, o corpo do pequeno Agá, pelo escrutínio do tio (“este menino está muito amarelo”), que, como um seguidor do senso comum da cultura popular, somatiza a masturbação, e, também, nas ameaças de punição pelo pai (“arreberto ele de pau”), pelo crime de “cheira-província”. Enfim, trazendo Michel Foucault para a discussão, a família tenta “normalizar” o pequeno onanista, enquadrá-lo no disciplinamento de sua sexualidade.

Por fim, talvez em sua versão mais hiperbólica de um Agá, o *Eu, Lírico-Trágico-Cômico-Pastoral*, o anti-herói hermiliano surge como o masturbador-mor de todas as suas versões. Este Agá apresenta-se como um homem já muito além dos limites da sanidade, e que derrama-se numa narrativa delirante em que há de tudo, desde elementos (verdadeiras colagens de textos antigos) dos teatros de bonecos a delírios homicidas em um hospício. Ele sofre, como vários Agás, diversas metamorfoses que vão desde a sua aparição como um boneco de marionete até assumir a forma de um cavalo. Mas, como personagem grotesco, além desse aspecto de animalidade, ele não deixa de ter suas características de deformação e monstruosidade, como ele se descreve, enquanto boneco: “Sou calvo, tenho uma

barriga enorme, uma corcunda e um órgão sexual monstruoso. Sou herói nacional”. (BORBA FILHO, 1974:161).

No entanto, é no papel de um homem delirante e masturbador inveterado que se culmina a transgressão do Agá, como um requintado marginal, tarado e louco:

Estou na beira do rio, encostado ao paredão, e acabo de me masturbar. Na perna nua escorrem ainda algumas gotas de esperma. Voltarei a masturbar-me dentro de meia hora, pois tenho de completar a minha cota antes que a noite caia. [...]. Não acho lá grande coisa um cópula. Na palma da minha mão e na concha da minha cabeça posso fazer o que quiser, isto sem contar com a plasticidade que é mil vezes maior. [...] Aqui, na palma de minha mão, tudo se abre: o rio em frente, a campina do outro lado, a mata muito mais longe, o céu. Com a minha vara na mão possuo tudo isto (BORBA FILHO, 1974:173).

Voltando aos masturbadores na literatura, segundo Fernando Pessoa, esta personificação de Agá parece reunir várias de suas qualidades: além da verdadeira compulsão masturbadora, que trabalha por uma transviada “cota” de produção, Agá é autossuficiente. Ele basta-se a si mesmo. Não há necessidade de um outro, pois o Agá gera, a partir de suas mãos e da “concha” de sua cabeça tudo o que ele precisa. Como ele diz em outro momento: “Eu me masturbo porque gosto de mim. Sempre desejei ser um contorcionista para me sugar” (BORBA FILHO, 1974:174). Ele é parceiro de si mesmo e tudo é feito, nas palavras dele, com “plasticidade”. E é na beira do rio que a narrativa do masturbador mais se desgarrar da realidade, descambando nos delírios de sua imaginação que tudo pode, até imaginar-se deflorando uma menina do outro lado do rio, embora não busque o contato físico do outro, de fato, já que dele não precisa:

Outro dia, deflorei uma menina que podia ter uns dez anos, sem pelos. Vou contar: eu estava me masturbando, aqui, no meu lugar favorito, quando ela surgiu na outra margem, acocorou-se e, sem calcinhas, pôs-se a mijar. Aquilo me excitou como nunca na vida. E aconteceu aquela coisa extraordinária: meu pênis foi crescendo, encompridando, chegou aos meus pés, continuou a crescer, atravessou o rio [...] meu pênis a ergueu, a princípio alguns centímetros do solo, depois metros, quando dei de mim ela estava encarapitada naquilo que poderia ser confundido com a copa de um coqueiro. [...] A menina se divertia às pampas e eu ficava cada vez mais angustiado porque o que me interessava era ejacular. Não sabia o que fizesse. Mas, de repente, tudo se apresentou fácil: subi pelo meu membro e quando cheguei ao ponto exato em que ele estava enterrado na xoxota da menina forcei um dedo, alcancei o freio de glândula, massageei-o. Quando senti que o orgasmo ia chegar, desci a toda pressa e nem bem me sentara o sêmen explodiu como uma gêiser, durante um instante sustentando a menina no alto de repuxo, ela jogando beijos para todos os lados [...] (BORBA FILHO, 1974: 173-174).

Ainda assim, nessa cena das mais bizarras, é possível ver o humor grotesco se insurgir, já que tudo leva a crer que o pênis do masturbador não passa de um “pau-de-sebo” em que ele e a garota comemoram a façanha de escalá-lo. O masturbador comemora ejaculando, a menina “jogando beijos para todos os lados”. É uma cena sórdida que poderia até gerar um processo por incitação à pedofilia, mas que é uma imagem que não se afasta muito da cultura popular e da praça pública, aspectos tão presentes no grotesco e na literatura de Hermilo Borba Filho. Não por acaso, em seus últimos fios de consciência, Agá percebe que suas artimanhas estão se esgotando e que a sociedade já percebe que ele é um desviado, um delinquente que precisa ser normalizado ou retirado de circulação, o que o faz um frequentador de internações: “Na verdade estou sem trunfos. As visões crescem e fala-se em me mandarem para algum lugar sinistro do Recife. Já estive nesses lugares algumas vezes, deles me recordo muito vagamente, mas sei que nada de bom traziam para mim. É, estou sem trunfos”. (BORBA FILHO, 1974: 174-175).

Portanto, a questão da masturbação e dos masturbadores na literatura moderna, da maneira que Fernando Pessoa levantou, poderia parecer até estranha, mas, como vimos, o assunto tem sido presente ao longo da história da literatura, o que não tem passado despercebido pela crítica. Entender as origens e possibilidades desses personagens onanistas apresenta um caminho de compreensão na gênese criativa de Hermilo Borba Filho e o desdobramento e proliferação de personas em *Agá*.

3.2 O HERMAFRODITA E O *FREAK SHOW*

No capítulo de *Agá*, *Eu, hermafrodito*, Hermilo Borba Filho retoma seu anti-herói grotesco de *A Porteira do Mundo*, que então frequentava o baixo meretrício do Recife, nos anos 1940, mas que, em *Agá*, ressurge em uma América Latina dominada por governos totalitários, após a metamorfose de um jovem atleta em um hermafrodita. Este transforma-se em uma espécie de prostituto (a) de luxo, um sedutor de políticos, latifundiários, entre outros ricos e poderosos, propiciando constantes inversões e rebaixamentos de autoridades. Ao cabo de suas peripécias,

o hermafrodita, quase sem querer, assume a condição de guerrilheiro em uma causa por aquilo que ele chama de as “minorias eróticas” e não só, mas dos “pederastas, as lésbicas, os negros, os cáftens, os hippies, os ateus, os párias, os voyeurs, os poetas, os ladrões, os jovens, os índios” (BORBA FILHO, 1974: 142; 159). Com essa faceta de Agá, Borba Filho atualiza uma tradição de metamorfoses míticas e literárias, e traz para o Séc. XX uma personagem rebelde e também simbólica do anseio pela totalidade, na fusão do masculino e do feminino, e que pode assumir uma simbologia de rito de passagem e do casamento, o *Hieròs Gámos*, um androginismo atenuado, ou o casamento do herói que é coroado ao final de suas aventuras (BRANDÃO, 1987: 33-41). Daí que, no desfecho de suas aventuras, o hermafrodita encontra sua recompensa, uma companheira, de nome Eva, que o completa, em franca intertextualidade com o Gênesis bíblico. Por fim, o hermafrodita fecha seu ciclo, ao sofrer mais uma metamorfose e retornar a sua condição original.

Nessa aventura do jovem metamorfoseado, o corpo de Agá apresenta-se como elemento central na ação subversiva de um anti-herói que se utiliza de táticas desconcertantes e grotescas, que subjagam machos dominadores e poderosos, com a narrativa sempre levantando questões não só sobre o poder político, mas de fronteiras de gênero e sexualidade. Além disso, devido à participação do hermafrodita em shows de auditórios de TV, verdadeiros *freak shows* de aberrações, Hermilo Borba Filho satiriza e desmascara o quanto há de bizarro e grotesco (o que, infelizmente ainda é atual, em pleno século XXI) na manipulação da cultura na sociedade, por ação de meios de comunicação, que, em vez de promoverem informação ou algum entretenimento razoável, empenham-se em produzir a imbecilidade da audiência.

Mas antes de prosseguirmos na narrativa desse personagem de Hermilo Borba Filho, é importante deter-se um pouco no tema do hermafrodita e do andrógino, destacando algumas semelhanças e diferenças entre esses, para então entender como Hermilo Borba Filho atualiza a narrativa do hermafrodita em *Agá*, em que seu narrador até cita, como exemplo de seus “seguidores”, o adivinho cego Tirésias, e também Orlando, que é o personagem masculino de Virginia Woolf que se metamorfoseia em mulher. O Agá hermafrodita, apesar de destacar esses personagens, critica-os por não participarem dos dois sexos ao mesmo tempo, como

é o caso dele, ou seja, aqueles personagens transformam-se em humanos de sexos diferentes, vivendo um momento de cada vez, mas não têm o poder e força do duplo sexo simultâneo do Agá, o que Junito Brandão vem a chamar, no caso das mudanças de um sexo em outro, de “travestismos”, ou “androgenismo atenuado” (BRANDÃO, 1987: 35).

Então, aprofundando um pouco a genealogia do hermafrodita e do andrógino, voltemos aos gregos, em *O Banquete*, de Platão. Nessa obra, Platão narra o encontro de amigos com Sócrates para uma noite de confraternização e debates. Em meio a uma discussão sobre o deus Eros, que, para os participantes, vinha sendo negligenciado na religião e pensamento da época, o dramaturgo Aristófanes toma a palavra e apresenta o mito do andrógino como explicação para as diversas formas de afeto e atração física entre humanos. Segundo ele, havia na terra, nos primórdios da humanidade, não só homens e mulheres, mas os andróginos, ou seja, estes seres não eram, apenas, uma fusão dos dois primeiros, mas um terceiro tipo de ser humano, que possuía não só os aparelhos sexuais masculino e feminino, mas tinha os outros membros — braços, pernas e cabeças — duplicados, além de terem seus corpos em forma oval:

Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos; e eram assim circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores. Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses, e o que diz Homero de Elfialtes e de Otes é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses. (PLATÃO, 1972 :29).

Nesse aspecto rebelde desses ancestrais do Agá hermafrodita, já se pode vislumbrar um elemento que se manifesta no anti-herói hermiliano, que é sua não submissão às autoridades com as quais ele (a) lida e o descaso por elas, com a diferença de que a força de seu corpo concentra-se nas armas da sedução sexual e que geram rebaixamento contra aqueles investidos de poder. Mas, quanto aos andróginos narrados por Aristófanes, estes têm sua rebeldia castigada no corpo, e, como é praxe no tratamento de rebeldes — inclusive em outros rebeldes, em Agá — eles são mutilados: os andróginos têm seus corpos divididos ao meio, e seus corpos desmembrados são então adaptados à aparência dos homens e mulheres. Devido a essa operação violenta e traumática, eles mantêm uma atração nostálgica por suas

antigas metades, o que, segundo o dramaturgo, explicaria a atração amorosa entre seres humanos.

É importante, então, mais uma vez ressaltar que o andrógino em Platão, originariamente, não é apenas um terceiro gênero, mas é vítima de uma cisão que o metamorfoseia nos outros sexos individualizados. Já quanto ao hermafrodita — tanto nas *Metamorfoses* de Ovídio quanto em *Agá* — há um movimento (em sua gênese) no sentido inverso, o de fusão de gêneros. Essa fusão, segundo a narrativa das *Metamorfoses*, acontece quando o filho de Hermes e Afrodite, Hermafrodito, vai se banhar em uma fonte frequentada por uma ninfa, Salmacis. Hermafrodito havia partido de casa, aos quinze anos, para conhecer o mundo, e ele era de extrema beleza. Salmacis, ao vê-lo se banhar, deseja perdidamente o jovem e tenta seduzi-lo. Ao ser rechaçada, esta investe à força contra o jovem e, ao abraçá-lo, pede aos deuses que estes unam para sempre seu corpo feminino ao do jovem, no que tem o pedido aceito. Ao contrário do andrógino, que possuía os dois sexos, mas teve o corpo dividido, Hermafrodito, que era um rapaz, adquire, por fusão com a ninfa, um sexo feminino e simultâneo. Destaque-se que, devido a essa adolescência de Hermafrodito — quinze anos de idade — e sua partida de casa para uma aventura, esta assume a forma de um rito de iniciação, o que não deixa de ser percebido no hermafrodita hermiliano, quando este sofre a metamorfose ainda jovem, em um sonho, e acorda transformado em um ser predominantemente feminino, mas que possui um pênis.

O próprio *Agá* narra como se deu sua criação, sua metamorfose, realizando um intertexto com o Gênesis bíblico. Isso acontece em meio a um sonho, na noite de 31 de março de 1964, realizando também uma alusão ao dia do golpe militar no Brasil. A diferença da criação em *Agá* para o Gênesis é que o hermafrodita é autocriado. Ele mesmo, combinando seus dois sexos, germina o terceiro gênero que os sintetiza. Dessa forma, a cada passo da autocriação do hermafrodita, ele recita a expressão “e vi que era bom” na primeira pessoa, o que no Gênesis é narrado na terceira pessoa, “Viu Deus tudo quanto fizera, e eis que era muito bom” (BÍBLIA, Gênesis 1:31):

Apanhei uma goiaba, abri-a, olhei sua polpa vermelha, coleí-a entre minhas coxas e vi que era bom. Depois, colhi um pepino, coleí-o mais acima da goiaba aberta, e vi que era bom. Agarrei também dois pequenos mamões,

maduros, grudei-os à altura do tórax e vi, refletidos no rio, que eram bons. Soprou, então, um vento morno durante algum tempo, enquanto eu permanecia de olhos fechados, e quando abri era a lua, e à sua luz vi que meus cabelos haviam crescido, que os pelos do meu corpo haviam desaparecido, com exceção do triângulo, que todo eu arredondara, carnuda (o). (BORBA FILHO, 1974: 151)

Esse anti-herói hermiliano, a partir do seu gênese, mantém-se fiel a seus ancestrais andróginos, com sua influência da lua citada por Aristófanes e a forma viril que se arredondara, à semelhança dos andróginos ovais. Além disso, essa autocriação do hermafrodita em Agá, essa junção entres os dois deuses, Afrodite e Hermes, já havia sido antecipada por ele, ao descrever suas características:

Sou Hermes alado, bipartido, ao mesmo tempo jogo com a letra o e com a letra a para indicar o meu verdadeiro estado. A princípio, era uno, mas ao juntar-me com Afrodita fundi não só os nomes, mas a capacidade de fecundar e ser fecundado, e até mesmo reproduzir sem ato externo de geração [...] (BORBA FILHO, 1974: 142)

Por fim, essa capacidade de auto fecundar, aproxima o personagem hermiliano, também, do deus masturbador egípcio (com esse outro aspecto recorrente em Agá, o do masturbador) Neb-er-tcher, que, segundo Jamake Highwater (1992), possui a totalidade criadora da vida dos hermafroditas, o que comprova a riqueza e o potencial não só literário, mas mítico, do *Eu, Hermafrodito*:

O deus egípcio Neb-er-tcher passa por conter todos os contrários: homem e mulher, palavra e ideias, corpo e espírito. Todos esses aspectos interagem quando o deus se masturba dentro de sua mão fechada e leva o sêmen à boca, para fertilizar seu útero cósmico. Depois, ele o cospe para fora como criação. (HIGHWATER, 1992: 27)

Assim, apesar de toda a multiplicidade das diversas personas de Agá, é possível ver aspectos comuns que se manifestam nessa auto geração proveniente de personagens que são hermafroditas e masturbadores que, apesar da aparência fragmentária, mantêm uma carga simbólica da autossuficiência e da totalidade.

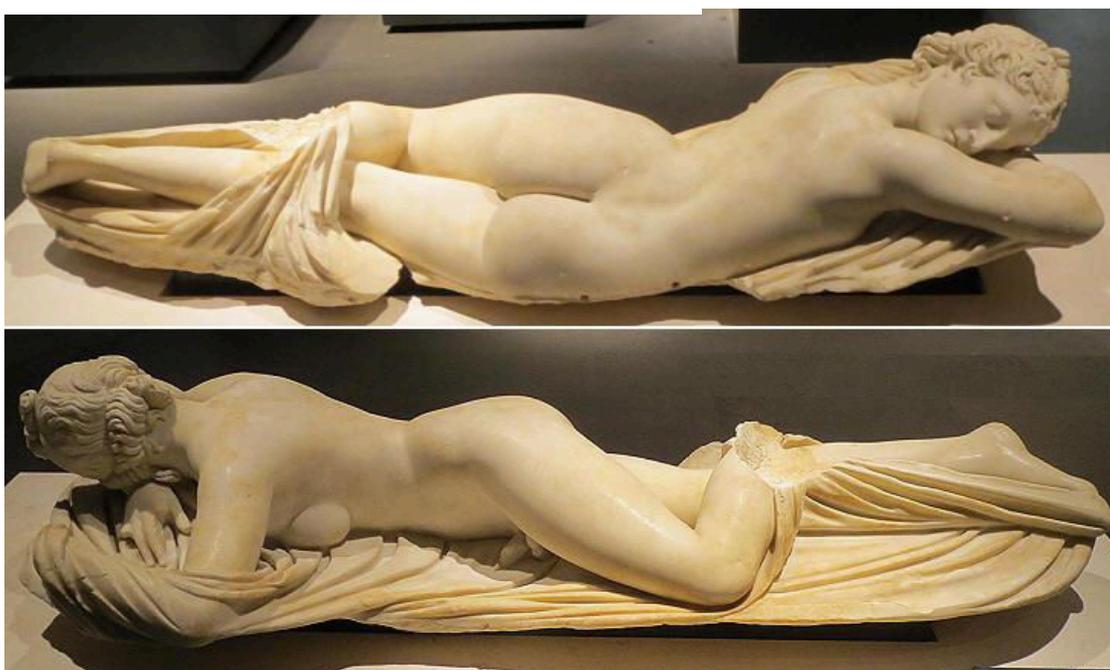
Então, voltando às aventuras do Agá hermafrodita, após desdenhar de seus antecessores travestidos e sem a simultaneidade sexual, ele inicia sua narrativa percorrendo sobre suas enormes vantagens no jogo de poder e sedução da cópula sexual, que poderia ser realizada em várias combinações. Gaba-se ele com certo humor:

Ajo com o ou com a, dependendo de meu parceiro ou da minha parceira. Consigo estranhas e agradáveis combinações. Com um homem: posso ser possuída, posso possuí-lo sodomicamente, podemos entregar-nos à prática da felação como machos ou como macho e fêmea; com uma mulher: posso

possuí-la, sugá-la, possuí-la a tergo, ela pode me sugar como fêmea ou como lésbica. As variações tomam dimensões imensas quando consigo a três, seja com duas outras mulheres, com dois outros homens, com uma mulher e um outro homem. Acho que dentro da natureza humana e no campo do sexo ninguém pode ser mais afortunado (a) do que eu. (BORBA FILHO, 1974: 145.)

O hermafrodita apresenta-se aqui como uma manifestação consistente do grotesco, naquilo que centra nas partes baixas do corpo o olhar estético da representação literária. Além disso, o hermafrodita participa do grotesco justamente devido ao seu hibridismo sexual que questiona fronteiras entre macho e fêmea, tornando-as ambíguas e paradoxais. Também, ele possui o status de monstro ou anormalidade, o que faz dele um ser marginal que assume um papel, em *Agá*, subversivo e de sedutor de poderosos. A beleza física do hermafrodita de Hermilo Borba Filho é talvez comparável ao hermafrodita de mármore do *Museo Nazionale Romano* (Figura 12), que tem como predominância o corpo e vagina de uma bela mulher, mas que possui, também, um pênis considerável. *Agá* se descreve fisicamente: “Externamente, uma mulher de um metro e setenta, cabelos castanhos claros, morena-clara, seios firmes e opulentos, nádegas, coxas e pernas muito bem feitas, mas no cruzamento das coxas A COISA”. (BORBA FILHO, 1974: 145)

Figura 12. O Hermafrodita do Museo Nazionale Romano



Fonte: www.romeartlover.it, 2017.

Devido a esses atributos de beleza, o hermafrodita torna-se um participante assíduo nas altas rodas do mundo político. E é num trabalho como prostituta especial, portadora de uma “exceção”, como Agá qualifica seu hermafroditismo, que ela faz sua primeira “vítima”: um latifundiário que gostava de novidades na cama. E isso tudo se dá após o hermafrodita ter sido aprovado para o trabalho em um “concurso” de anomalias, o que mantém o personagem hermiliano tão participante do universo grotesco e seus circos de horrores e de *freaks*. É importante perceber que a subversão do hermafrodita atinge especialmente a posição de controle do macho dominador. Os homens que ele seduz são representados com metáforas grotescas que ressaltam o lado animal, com os machos e seus membros priápicos “de uma grossura descomunal e de um comprimento fora do comum” (BORBA FILHO, 1974: 149). Essa qualidade derivada de Priápo, o deus da fertilidade grego, que é sempre representado nas artes pictóricas (Figura 13) com o seu pênis enorme e ereto, parece garantir a segurança e o domínio de virilidade aos homens, que não suspeitam das tramas do hermafrodita, que sempre planeja inverter, literalmente, as posições de controle e domínio na cama.

Figura 13. Priápo



Fonte: ECO, 2015.

Agá então descreve esse seu primeiro cliente, um plantador de bananas que, “por mais perfumado que estivesse eu não podia deixar de sentir o odor das frutas e da terra” (BORBA FILHO, 1974: 148). É interessante notar essa relação do latifundiário, um homem com cheiro de terra, com a origem do mito de Príapo, um deus não só avantajado sexualmente, mas que era tido como protetor dos agricultores. Agá descreve o histórico sexual e de abusos do seu cliente:

Miguel Márquez já experimentara de tudo. Somente himens guatemaltecos, dizia-se, já rasgara mais de mil; outro tanto dizia-se de sua sodomia com rapazinhos também guatemaltecos que ainda não haviam transposto a casa dos quinze anos; por senhoras guatemaltecas tivera uma dose ainda maior de cunnilingus; por senhores guatemaltecos a mesma percentagem de feleção. Era o macho, o ativo, o introdutor, o penetrador, o dominador [...]. (BORBA FILHO, 1974: 148).

Após essa descrição de sua vítima, Agá apresenta sua artimanha sexual, que é sempre a mesma: seduz o macho com o lado feminino derivado de Afrodite para, em seguida, contra-atacar a vítima com o lado astuto e masculino de Hermes, com o pênis que era sempre preso e disfarçado por um elástico cor de pele. A narrativa assume um tom abertamente humorístico, o que torna a ação do hermafrodita tão classicamente grotesca: uma cena risível e bizarra com um humano portador daquilo que seria uma anomalia física, que exerce atração e repulsa ao mesmo tempo, que submete um poderoso a um situação de inversão política (de iniciativa e comando na cama) e, literalmente, geográfica, saindo de baixo do macho para subjugá-lo por cima. A cena risível é narrada por Agá:

[...] soltei o elástico. Meu membro, que não se comparava com o dele, mas era um instrumento bastante respeitável, deu um pinote como um potro e bateu rijo contra o braço do homem. Ele recuou como se houvesse sido picado por uma víbora. Imediatamente agarrei sua mão e levei-a ao meu pênis. No primeiro instante, comicamente, ele apalpou para se certificar do fenômeno, sem acreditar no que estava fazendo. De repente, soltou-o, sentou-se na cama, gritou: *Cruces! Es tu nada!* – quis levantar-se, mas eu o detive, abraçando-o, colando minha boca ao seu ouvido, murmurando: *Soy yo, querido, hombre y mujer, al mismo tiempo, em el mismo cuerpo. Todo eso para usted.* [...] Aproveitei o momento da estupefação, da atração e da repulsa, do inusitado, do assombro, devagarinho, com palavras brandas [...] fui virando-o, de costas, para mim. (BORBA FILHO, 1974: 150)

O Agá hermafrodita então segue sua carreira de fenômeno sexual, de aberração que atrai e seduz, justamente a partir do dia de um golpe de Estado, assumindo um papel ambíguo (assim como em sua faceta no capítulo *Eu, diplomata*) de participante das libertinagens e luxúria do poder, como uma prostituta, mas, ao mesmo tempo, uma figura astuta que seduz políticos machos e poderosos.

Como ele se auto define, ele seria, no início de sua carreira, e devido à sua natureza híbrida, nem esquerda, nem direita, mas centro. Mas, ao participar mais e mais dos meandros do poder, ele vai, quase sem querer, e após conhecer uma mulher (mantendo a intertextualidade bíblica) chamada Eva, tender para o lado das minorias e dos oprimidos de um regime ditatorial.

Sua mudança de postura se dá a partir do romance com um governador, que ele chama de “Don Ardito”. Agá o seduz da mesma forma que fez com o latifundiário. Usa de seu lado feminino para atraí-lo e, em seguida, atacar de surpresa. Mais uma vez, a ação do hermafrodita põe um poderoso numa situação desconcertante e hilária, quando este confessa aos prantos ter sido apaixonado por um bedel, chamado “Marionário”, no tempo de colégio. Agá, pacientemente ouve as confissões do governador e o consola com todo o carisma de uma mãe ou irmã mais velha e, após isso, penetra-o, enquanto murmura, comicamente, ao ouvido do governador: “*Usted és Marionariozito, chiquito, usted és Marionariozito...*” (BORBA FILHO, 1974: 155) Em seguida, Don Ardito, apaixonado, consegue um emprego para Agá na televisão, o que fará o hermafrodita trocar também de posições políticas. Nesse programa de TV, ele descobrirá um plano de genocídio de povos indígenas, o que o levará a se engajar secretamente para evitar a tragédia — saindo da posição de neutralidade que tanto lhe convinha.

Esse emprego que o hermafrodita consegue como jurado, em um show de auditório de televisão, permite a Hermilo Borba Filho realizar uma sátira bastante ácida ao circo grotesco instalado na TV brasileira, no início dos anos 1970, o que, infelizmente, ainda se aplica, em pleno Séc. XXI, ao *modus operandi* dos meios de comunicação brasileiros. Como veremos, na TV de então, e a da atualidade, o olhar e a ação são todos praticamente concentrados na estética do grotesco e seus rebaixamentos, o que Borba Filho não deixou de perceber e ataca com uma paródia feroz.

O Agá hermafrodita (que tem sua sexualidade ocultada ao público) assume ironicamente seu papel de jurado (a) em um show de aberrações —das quais ele não deixa de ser uma também — em que ele só dava a nota 5, mantendo ainda sua posição de centro. Nesse show de jurados, a narrativa de Hermilo Borba Filho desvia momentaneamente do corpo do hermafrodita para o corpo grotesco enquanto

corpo social, o corpo da praça pública, dos shows de anomalias corporais das feiras, os *freak shows* que seduzem as massas com suas performances de abjeção e horror, gerando efeitos de atração e repulsa. A enumeração das atrações desse show de auditório parte de um repertório relativamente comum de engolidores de facas até tornar-se em um verdadeiro exército de aberrações:

Foi progredindo: quando dele comecei a participar como jurada (o) já estávamos num grau de adiantamento muito grande. Vi coisas sensacionais: um índio pele-vermelha, especialmente convidado, escaldar um preso político, competindo com outro, em prazo recorde; uma moça nua espancada cientificamente como exemplo de aula a alunos de um curso de pós-graduação; dois concorrentes que cortaram os pulsos para ver quem morria mais depressa, dando-se à família do ganhador (?) um prêmio bastante polpudo. [...] constavam também os aleijões, os loucos, os tarados, todos disputando prêmios oferecidos pelas organizações bancárias e casas comerciais importantes. O povo delirava, os telespectadores enviavam montes de cartas aplaudindo as cenas e os cantores prediletos. O mais importante deles era Públio Renol, que cantava e dançava nu, com um lenço de fita vermelha no seu volumoso pênis [...] (BORBA FILHO, 1974: 157).

Nessa narrativa hiperbólica, Hermilo Borba Filho satiriza boa parte do repertório desse tipo de atração, quando a TV, historicamente falando, migra de uma proposta de programas de enriquecimento musical, cultural, histórico e social, para um grotesco embrutecedor e violento, no qual o riso cruel e caótico concentra-se no corpo e suas anomalias: os espancamentos, tão comuns nos teatros de bonecos das feiras, abundam; as torturas também e as sevícias do corpo humano, o sangue, o mórbido, as aberrações físicas e os comportamentos sexuais desviantes, as taras, tudo misturado com a música e o delírio propiciado por patrocínios de casas bancárias e comerciais. O mais entristecedor é que essa prática de uso do grotesco surge, tanto na história do Brasil quanto na fábula de *Agá*, em meio a governos totalitários, o que justificaria o uso de programações alienantes. Mas mesmo em meio aos governos democráticos posteriores, no Brasil, a prática permaneceu.

Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), esses anos, a partir de 1965, são considerados o segundo momento da TV brasileira, aquele em que a tecnologia começa a realmente chegar aos lares brasileiros, com a abertura de créditos para compras de aparelhos de TV e a expansão da oferta de imagens em todo o país:

Nessa conjuntura televisiva, surgem e impõem-se programas no formato do que vimos chamando de “feira livre”, com grande sucesso de audiência, conduzidos por animadores como Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos, Hebe Camargo, Dercy Gonçalves, Jota Silvestre e outros. Como nas feiras de outrora, reprisavam-se nesses programas as exhibições do que

Bakhtin chamou de “curiosidades”, ou seja, montava-se o espetáculo das anomalias humanas – aleijões, deformidades, aberrações da natureza, manifestações de idiotia, etc. (SODRÉ e PAIVA, 2002: 115-116)

Sodré e Paiva aprofundam e atualizam a presença e função da estética grotesca na sociedade, estética essa injetada pelos grandes conglomerados de comunicação todos os dias. Os autores classificam como “grotesco chocante” a “modalidade expressiva” dessa espécie de grotesco utilizada na TV, o que parece redundante naquilo que o grotesco mais propicia, que é o choque de espanto e riso na recepção. Mas, mesmo assim, Sodré e Paiva ainda tentam uma a classificação do grotesco em gêneros que pode ser útil na abordagem do grotesco na literatura de Hermilo Borba Filho.

Os autores então propõem que o grotesco seja dividido em “representado” e “atuado”. O gênero representado (ou indireto) é percebido nos suportes escrito e imagístico. Assim, o gênero do grotesco representado no suporte escrito se manifesta principalmente na literatura e na imprensa, enquanto que o representado no suporte imagístico é visto nas artes plásticas, em geral (pintura, escultura, desenho etc.), na arquitetura e no cinema. Esses dois suportes — escrito e imagístico — têm sido vistos em permanente diálogo, ao longo da história e, sem dúvida, contemplados na obra de Hermilo Borba Filho, quando este alude a Bosch e também parece “pintar” quadros verbais.

Já quanto ao gênero “atuado” do grotesco — ou direto — é possível aproximar-se, então, da experiência televisiva, e que, em *Agá*, é trazida para a forma literária, por Hermilo Borba Filho. Para Sodré e Paiva, O gênero “atuado” é percebido e utilizado de forma “espontânea” (tanto na vida em geral quanto na mídia televisiva), ou de forma “encenada” (o que caracteriza as peças teatrais com quedas para o burlesco.) e, por fim, a forma “carnavalesca” (vista nos festejos e espetáculos, embora esta também possua uma forma literária, a “carnavalização” pensada por Mikhail Bakhtin.).

Ainda segundo Sodré e Paiva, quanto a esses gêneros — representado e atuado — percebe-se que Wolfgang Kayser propõe uma abordagem mais voltada para a estética enquanto apreciação da obra de arte, usando como corpus o cânone da alta cultura na literatura e nas artes, embora aborde de passagem a *commedia dell'arte*. Já Mikhail Bakhtin expande a penetração do grotesco para a vida social,

para as feiras e mercados, com sua linguagem e comportamentos, os rebaixamentos das festas populares, etc., caminhando então para uma maior compreensão de relações de poder na sociedade. E aqui, quanto a esse gênero atuado, é inegável a inspiração deste para a obra literária de Hermilo Borba Filho, homem que dedicou a vida ao teatro e ao estudo dos espetáculos populares, e que, por isso, sempre traduz para a forma literária essa visão retirada da cultura popular e da praça pública.

Por fim, concluindo com essa modalidade que Sodré e Paiva chamam de “chocante”, os autores a concebem como uma variante que seria puramente provocativa e “com intenções sensacionalistas”, realizada de maneira mais gratuita, de forma mais embrutecedora, o que seria uma característica dominante nos programas de TV. Quanto a esse aspecto puramente sensacionalista, a narrativa de *Agá* atualiza-se, quatro décadas depois, em programas como o de Fausto Silva, o “Faustão”, ou, no ainda contemporâneo de Hermilo Borba Filho, Sílvio Santos e, por fim, no programa do apresentador Carlos Massa, o “Ratinho”. Este último, ironicamente, reveste-se das características mais marcantes do grotesco, ou seja, é um ser humano, um homem que é, ao mesmo tempo, um roedor, um rato que atíça o auditório com um show de aberrações e pancadarias que são aplicadas, inclusive, nos próprios assistentes. Portanto, ao falarem sobre a atualidade do grotesco na TV brasileira (e que não é exclusividade nossa, já que a TV americana também é carregada do grotesco), Sodré e Paiva destacam:

Na periferia do Primeiro Mundo, apesar das inovações – que reservam a programação dita “de qualidade” ou culturalista para quem pode pagar a assinatura do sistema a cabo – a televisão massiva continua capitalizando a maioria da audiência em circuito aberto. Caracteriza-se desde o início por uma atmosfera sensorial (um ethos) de “praça pública”, no sentido trabalhado por Bakhtin, isto é, a praça como **feira livre** das expressões diversificadas da cultura popular (melodramas, festas de largo, danças, circo, etc.) ou como lugar de manifestação do espírito dos bairros de uma cidade, com suas pequenas alegrias e violências, grosserias e ditos sarcásticos, onde a exibição dos altos ícones da cultura nacional confronta-se com o que diz respeito ao vulgar ou “baixo”: os costumes e gostos, às vezes exasperados, do populacho. (SODRÉ; PAIVA, 2002: 106)

Concluindo com essa concepção de grotesco na televisão brasileira, é possível ver um efeito duplo inusitado do grotesco, ou seja, de um lado, os meios de comunicação jogam o próprio grotesco que vem da praça popular contra o povo, como forma de mantê-lo numa espécie de carnaval permanente, que seja alienado e

controlado, prendendo essas massas a um ciclo viciado e sem progresso. Por outro lado, Hermilo Borba Filho, na sua paródia, apresenta o mesmo grotesco como uma espécie de contraveneno que desmascara a manipulação dos meios de comunicação, especialmente através do meio televisivo.

Ao fim de suas aventuras, por frequentar a intimidade do poder, o Agá hermafrodita toma conhecimento de planos do governo totalitário para um genocídio de minorias indígenas. Ao mesmo tempo, o jovem hermafrodita aproxima-se do fechamento de um ciclo simbólico e uma nova metamorfose: ele se apaixona por uma mulher, Eva, e juntos se engajam na luta armada. Pouco antes disso, após uma noite de amor com Eva, ele sofre nova mudança e transforma-se novamente em homem. O hermafrodita, que até então praticava seus jogos de sedução na alta roda política, pela primeira vez sai de seu conforto e resolve se engajar, tomando posição em defesa das minorias. Além disso, ao encontrar Eva, o hermafrodita parece seguir um desfecho que Junito Brandão, ao falar sobre os diversos tipos casos de androginia míticos, apresenta como o reencontro do herói com sua parte perdida — numa espécie de “androginismo simbólico” — citando inclusive o andrógino do banquete de Platão:

Síntese e coroamento, não apenas da vida heroica, mas ainda e sobretudo de um androginismo atenuado e simbólico é o *hieròs gámos*, as núpcias sagradas do herói. O casamento representa, no caso em pauta, o encontro da metade perdida, reunindo e restaurando, desse modo, a antiga perfeição, como diz o autor do Banquete. Essa difícil recomposição talvez explique a importância que se dá no mito ao *hieròs gámos* e às lutas travadas pelo herói para realizá-lo (BRANDÃO, 1987: 37)

Assim, ao se engajar na luta armada, o hermafrodita, pondo sua vida em risco, parece encontrar a recompensa de tantos outros heróis: “Já se disse que o herói tem que superar grandes obstáculos e até mesmo arriscar, por vezes, a própria vida, acrescentaríamos, para conseguir a metade perdida...” (BRANDÃO, 1987: 38). No caso de Agá, o percurso de suas aventuras parte de sua primeira metamorfose, passando por seu rito de iniciação e concretiza sua busca de totalidade perdida representada, na pessoa de sua companheira, Eva.

3.3 “ISTO É MEU CORPO” (QUE É DADO POR VÓS): TORTURA E SACRIFÍCIO EM AGÁ

Romance escrito em meio a um regime ditatorial, *Agá* é uma narrativa atravessada pela tortura e a execução dos que se rebelam. O corpo humano é esmagado e despedaçado de forma grotesca, tudo descrito em minúcias, em um verdadeiro manual de suplício da carne. Mas, apesar desse aspecto negativo, em que se vê o ser humano sendo destruído por Estados totalitários, *Agá* também é permeado por uma postura de resistência, em que os perseguidos não se dobram e oferecem seus corpos em sacrifício. O corpo pode ser destruído, mas, assim como na figura do sacrifício de Cristo, que permeia, especialmente o capítulo *Eu, padre*, o sofrimento da carne transcende a materialidade da dor, sem falar que o papel da literatura de Hermilo Borba Filho é justamente este: o de ser um memorial da tortura, ou seja, uma narrativa que não permita que os abusos e assassinatos praticados pelo poder sejam esquecidos.

Na intersecção da tortura dos prisioneiros políticos com o martírio de Cristo, é possível, também, abrir uma reflexão sobre a relação entre os corpos quebrantados dos torturados e a deformação, que poderíamos chamar de grotesca, na representação do corpo de Cristo, reforçando, mais uma vez a discussão sobre o corpo, o belo e o sublime que fizemos no pensamento de Mikhail Bakhtin:

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. (BAKHTIN, 2013: 325)

A figura de Cristo então pode ser rebaixada e reinterpretada no plano material, o que, por outro lado, funde essas mesmas coisas materiais e corporais com o sagrado e o sublime. Além disso, o chão dos porões da ditadura, que abriga os corpos despedaçados pela força bruta de um sistema, também põe o romance *Agá* no âmbito da arte moderna, desde Lautréamont até o Séc. XX, com suas mesas de dissecação, revelando o homem cada vez mais complexo e fragmentado, tão presente nessa obra de Hermilo Borba Filho. Por fim, as incursões na anatomia do corpo torturado abrem caminho para uma possível conversão do olhar em discurso literário, em um memorial da estupidez humana.

No princípio do romance, o protagonista Agá, como um herói cômico moderno, apresenta como se dá a gênese do seu tipo, ou seja, ele é um herói de ocasião. Para ele, o herói é feito no momento em que é cobrada sua participação nos eventos mais dramáticos, e não por um valor moral intrínseco a sua personalidade. E ele, para tentar demonstrar alguma coragem que o qualifique, desdenha dos ditadores, mas já lembrando com temor dos métodos de suplício para os que se rebelam, enumerando parte do rosário de torturas que desfilam pelas páginas do romance:

Foi farda me cago. Foi bala, me cago. Foi faca, me cago. Tenho um profundo respeito pela eletricidade, já que ela me dá desde o gelo para um Martini bem seco às queimaduras na minha querida glândula nestes tempos onde não se deve pensar quanto mais escrever ou falar. Mas de repente me convenço que, à minha maneira, sou um Agá como foi meu bisavô e cago para todos os ditadores. Na hora, veremos. Não será pior a traição da mulher a quem se ama do que um choque elétrico? Muito pior a traição ao semelhante do que o pau-de-arara? Muito pior ainda a sufocação do pensamento, em palavras orais e escritas, em atos, do que o mergulho num barril de óleo de automóvel? Ninguém sabe quando tem ou não vocação para mártir. Nunca se faz um mártir por antecipação. (BORBA FILHO, 1974: 19).

Dessa forma de ação do herói, que mistura o medo e a valentia momentânea, os diversos Agás e os personagens que estão ao seu redor irão sobrevivendo e resistindo. Isso sem falar na presença dos personagens históricos e seus martírios relatados na história em quadrinhos, na parte central do romance, na qual seus corpos são esquartejados e despojados de maneira costumeira, puxados por cavalos, pelas ruas das cidades. Além disso, destaca-se nessa passagem o ponto relevante de que Agá geralmente não tem vocação para engajar seu corpo na luta, de bom grado, embora às vezes o faça (“Na hora veremos”) mas deixa entrever que ele pode participar da resistência através da escrita, sem dar espaço para “a sufocação do pensamento, em palavras orais e escritas”, o que de fato ele faz, como forma de memorial da tortura — escreve um diário — no episódio de *Eu, Padre*.

Assim, ao surgir o protagonista Agá na pele de um padre, e na véspera de um golpe militar, a narrativa passa de momentos de memória e contemplação espiritual para, subitamente, entrar nos porões da tortura e no inferno de suplícios do ser humano. O Agá padre parece ser a faceta, dentre suas várias personificações, mais revestida de humildade e compreensão com a dor humana. Ele se apresenta como um homem já envelhecido e viúvo, e que busca alguma paz em um refúgio

espiritual, em um mosteiro no alto da cidade de Olinda. Devido a esse seu caráter compassivo, neste capítulo, e embora tenha sido torturado apenas de forma psicológica, o que já não é pouco, ele tem a oportunidade de se irmanar com os que são esmagados em seus corpos por um Estado autoritário e impiedoso para com os que se rebelam e resistem.

Dentro dos porões da repressão, o sacrifício dos torturados realiza diversas analogias: em primeiro, o sofrimento dos presos assemelha-se ao martírio dos cristãos, colocando o sofrimento dos presos políticos no mesmo patamar das perseguições aos primeiros seguidores de Cristo. Dessa forma, podemos ver nas notas do diário do padre — em forma de *mise en abyme* — inserido na fábula do romance:

Outubro: Fui interrogado vezes sem conta e, de cada vez, em pé, durante horas e mais horas. Chamavam-me de “o padre comunista” e eu sabia que não estava só porque se referiam a outros “padres comunistas”. Fui ameaçado, mas não torturado, isto é, torturado fisicamente. De cada vez que era chamado precisava lançar mão de todas as minhas forças para lutar contra o medo físico que de mim se apossava, mas graças a isto cheguei a compreender, pela primeira vez, o sacrifício dos primeiros cristãos, pois na verdade consegui separar o corpo da alma. Os dois jamais chegaram a tremer juntos. (BORBA FILHO, 1974: 57).

Em segundo lugar, e o que é mais preponderante no episódio de *Eu, Padre* é o desejo de atualizar o cristianismo para o cenário de convulsão social na América Latina, nos anos 1960. Se pudermos contextualizar o romance *Agá* com o momento em que foi escrito, e no qual se desenrola o enredo, Hermilo Borba Filho insere este capítulo na discussão que antecede ao dia em que os militares tomam o poder, em 31 de março de 1964. O texto de certa forma autoriza a isso, nesse capítulo, tal a quantidade de marcas históricas — datas relevantes — e indicações topográficas da cidade do Recife e de Olinda.

Portanto, por *Agá* ser padre, o que de antemão se sobressai é a questão do engajamento da Igreja Católica e dos que se dizem cristãos, na defesa dos que são perseguidos e oprimidos, o que toma grande impulso com a chegada na cidade de um “Senhor Arcebispo Dom Heitor”, padre militante e destemido. Borba Filho, mantendo essa forma de outros romances seus, de inserir personagens históricos com pequenas mudanças no nome próprio, traz para o centro da discussão a vida do Arcebispo de Olinda e Recife, Dom Hélder, e seu despertar da Igreja para se

posicionar em defesa dos oprimidos, naquele momento conturbado e violento da história do Brasil. Então, na véspera do golpe militar, o Agá padre faz um sermão em que ele cita o profeta Amós e a brutalidade sofrida por um estudante baleado na coluna (o que poderia remeter ao atentado a Candido Pinto, presidente do DCE da UFPE, em 1969, e que o deixou paraplégico). Logo após à missa, ele recebe a visita de industriais que frequentam sua igreja, protestando quanto ao teor inconformado do padre, segundo eles, “incitando os paroquianos à revolta” (BORBA FILHO, 1974: 51). O padre então escreve em seu diário, criticando o cristianismo domesticado e pacífico da burguesia:

Ouvi-os calmamente e lembrei-lhes que Cristo estava do lado dos oprimidos. Isto, para eles, não funciona. Preferem ter o seu Jesus de coração colorido e preferem ainda mais pensar que as palavras do Salvador foram apenas dirigidas ao povo de Sua época, sem caráter de permanência em relação a qualquer forma de opressão. O fato é que encaram Cristo como uma figura do passado. (BORBA FILHO, 1974: 51)

Após o golpe militar, esse seu engajamento acaba por levá-lo, como preso político, para os porões da repressão da ditadura. Nesse calabouço da tortura, a narrativa assume a ambiência mais macabra e grotesca do romance, tal o caráter infernal e inumano que envolve o local. O corpo humano também sofre as agruras que poderiam frequentar qualquer quadro de Hieronymus Bosch ou Pieter Brughel e suas representações do inferno:

Durante toda a madrugada eu ouvia gritos, estranhando que gargantas emitissem aqueles sons, às vezes semelhantes a uma sirene, outras, por exemplo, às dores do parto, mas quase sempre iguais aos de um cão a quem se arrancassem os escrotos com uma torquês. (BORBA FILHO, 1974: 59)

Nesse tipo de narrativa grotesca, percebe-se como, além da ambiência infernal, a imagem humana funde-se com a de outros animais, no caso, a de um cão, como fruto da força diabólica da tortura, sem falar da rudeza da linguagem, adequada à situação descrita. Além disso, a fusão grotesca também se dá na imagem de um homem torturado, quando assume o estado de feto, como resultado dos espancamentos, pelas inúmeras sevícias que trituram sua carne e seus ossos: o torturado é homem e feto, simultaneamente, unidos no desamparo, início e fim da forma humana.

Em meio a esse inferno boschiano, as memórias do padre vêm à tona, o que se confunde com personagens de outros romances de Hermilo Borba Filho: “Sentei-

me na cama, olhei para a figura dobrada mais parecendo um feto no útero, lembrança da minhas antigas gravuras coloridas do curso de medicina” (BORBA FILHO, 1974: 59) Essa coincidência do passado do padre com a vida de Hermilo Borba Filho, ou o passado de “Hermilo”, protagonista da tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, lança dúvidas se o romance *Agá* não seria mais um de cunho autobiográfico, como Borba Filho havia afirmado que não o seria, embora tenha dito isso de maneira ambígua. Sobre esse aspecto autobiográfico, Sônia Maria van Dijck Lima, em *Gênese de uma poética da transtextualidade* (LIMA, 1993: 38-39) comenta algumas entrevistas dadas por Borba Filho, em que ele oscilava entre dizer que a tetralogia, *Um cavalheiro da segunda decadência*, havia sido a última vez que falara de si mesmo (“Minha catarse já foi feita, minha confissão executada, minhas penas cumpridas”), mas em outro depoimento afirmara que *Agá* seria o último autobiográfico (“Com este livro, deixo definitivamente de falar de mim”). Diz a autora: “Como podemos, então, procurar compreender *Agá*? Os críticos apontaram sua forma inusitada de composição. O escritor, após incluí-lo na temática autobiográfica, ressaltou que não se trata de material de tal espécie de livro”. (LIMA, 1993: 38-39)

Mas independentemente de o romance ser autobiográfico ou não, o passado médico do personagem permite que se recorra a alguns motivos não só caros ao autor pernambucano, mas também ao grotesco e ao surrealismo: a mesa de dissecação e as aulas de anatomia, inserindo, assim, o romance de Hermilo Borba Filho numa categoria marcadamente modernista. Um exemplo marcante, e que contextualiza as memórias do padre, acontece quando o Hermilo narrador de *A Porteira do mundo*, em seu tempo de estudante na Escola de Medicina do Recife, trava um encontro de certa forma tragicômico — e bastante grotesco — com o ridículo e a fraqueza da existência humana, ao assistir às aulas de um professor sádico, que abusava dos corpos dos cadáveres. Diz esse Hermilo sobre a sala de aulas de anatomia:

Às sete da manhã começava a aula de anatomia, no anfiteatro frio, os cadáveres boiando em grandes tinas de formol ou alinhados em prateleiras geladas, o primeiro que cortei me valeu passar uma semana comendo bolacha de faca e garfo. [...] na mesa de cimento a barriga da velha gorda, cortada, deixava ver a gordura que me lembrava enxúndia de galinha; noutra mesa as moscas pousavam no pênis descomunal do negro de boca aberta deixando ver os dentes claros; esqueletos pendurados agitavam-se levemente numa dança triste, irreversíveis; e por toda a parte o cheiro de

formol e da podridão, entranhando-se em minha roupa, obrigando-me a cortar as unhas até o sabugo [...] (BORBA FILHO, 1994: 168)

Como se vê, essa sala de aula e suas mesas de dissecação propiciam um cenário perfeitamente grotesco, em que uma situação bizarra e horrorosa é contada com humor e irreverência: em primeiro lugar, a visão patética da vida humana e sua carne que se assemelha a “enxúndia de galinha”, as moscas pousando nos corpos, como se estivessem no lixo, a risada macabra de dentes brancos do negro, aliada a uma dança macabra (motivo recorrente do grotesco) dos esqueletos pendurados. Mas, ao longo da obra de Hermilo Borba Filho, nem sempre é possível rir dessas aulas de anatomia, principalmente quando os supostos “cadáveres” ainda estão bastante vivos, sendo torturados em calabouços e tendo seus corpos desnudos expostos no chão das cadeias, o que torna esses pisos sujos e sangrentos em verdadeiras mesas de dissecação ou anexos do necrotério.

Sobre essas mesas de dissecação e a anatomia do corpo humano, Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível* (2002), faz uma análise do papel do corpo nas artes, especialmente quanto à fragmentação deste na estética moderna. A autora parte das várias versões literárias do episódio bíblico de Salomé e a decapitação de João Batista, concluindo com a constatação de que há, nessas versões, uma fusão desconcertante entre o erotismo e a perda de unidade do corpo. Essa união do erotismo e a perda de unidade antecipa praticamente toda a estética moderna europeia, a partir do fim do século XIX, com o corpo sendo cada vez mais apresentado de forma fragmentada e multifacetada. Dentre as ocorrências mais marcantes dessa fragmentação moderna, os quadros de Picasso são bons exemplos, o que, em *Agá*, é levado até as últimas consequências, em sua disseminação de *Agás* narradores em múltiplas perspectivas, além da nuance erótica presente na tortura e no sacrifício dos corpos desnudos dos prisioneiros.

Para desenvolver sua visão estética de fragmentação, erotismo e sacrifício, Eliane Roberts Moraes concentra-se, em boa parte, no movimento do surrealismo e, principalmente, no pensamento de Georges Bataille. E para se introduzir o surrealismo, normalmente se fala da influência de Emile Ducasse ou Lautréamont e suas imagens poéticas. Dessa imagens, a mais célebre é justamente a que fala do encontro de um guarda-chuva e uma máquina de costura: “Belo como...o encontro fortuito entre uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de

dissecação!” (MORAES, 2002 :40). Eliane Roberts Moraes faz então um histórico de interpretações possíveis de imagem tão enigmática, citando que houve uma demora dos surrealistas em se engajarem numa explicação para tal comparação ou símile tão inusitado. Mas, segundo a autora, André Breton, por fim, analisa a imagem e sugere uma interpretação erótica e amorosa, em que o guarda-chuva simbolizaria o homem, enquanto que a máquina de costura seria a mulher e, por fim, a mesa de dissecação poderia ser vista como uma cama. Depois, Eliane Roberts Moraes apresenta uma outra interpretação, de Georges Bataille, que sugere um erotismo diferente da interpretação surrealista, ou seja, baseada na crença dele de que “o sentido último do erotismo é a morte” (MORAES, 2002: 53), e que envolve também uma nostalgia pelo ato sacrificial.

Embora Eliane Roberts leve em consideração tais possibilidades — a mesa de dissecação como cama ou altar de sacrifício — ela prefere ver a mesa de dissecação pelo que ela é de fato é: um local e instrumento para o esquadramento do corpo humano, seja em prol da ciência, seja como metáfora da crueldade humana configurada na ação dos extermínios em massa dos nazistas, o que, para a autora, tornaria as visões de Breton e Bataille até nostálgicas. O que cremos é que, em *Agá*, todas essas interpretações são possíveis: em ver o chão da prisão como cama ou pedra sacrificial, ou uma mesa de dissecação. Podemos, então, dizer que nesse sentido último, o corpo do prisioneiro permanece, no caso do porão em *Agá*, em um limbo entre a vida e a morte que espreita o torturado. A cada sessão de tortura, o corpo do torturado se irmana, cada vez mais, aos cadáveres das aulas de anatomia, expondo não só a estrutura material da carne humana, sua fragilidade, mas — usando aqui uma expressão de Hanna Arendt — revelando a própria anatomia da banalidade do mal, em que funcionários subalternos — os torturadores e carcereiros — se encarregam de levar a cabo, de maneira sádica, o extermínio da vida, sem maiores reflexões sobre seus atos.

Uma outra maneira de se olhar para a questão da tortura em *Agá*, é que, quando observamos o rastro de destruição do corpo humano, nas sessões de tortura do prisioneiro, podemos ter a impressão de que tudo é realizado de maneira aleatória, mas ao fim do martírio dele é possível ver como se materializa, na

linguagem, a imagem de seu corpo. Assim, quando o preso é despejado no chão da cela, o padre pode dizer:

Foi espancado mais cinco madrugadas seguidas, cada uma lhe tirando a vida aos poucos. Havia um propósito geográfico: primeiro ficou sem as orelhas, depois sem o bico dos peitos, em seguida com as mãos partidas, de outra com os testículos esmagados, por fim com as pernas quebradas. (BORBA FILHO, 1974: 64).

Essa metodologia de destruição é ambígua no sentido de que isso tanto pode ser uma técnica do torturador quanto uma ação simbólica do narrador, naquilo em que este traduz o olhar sobre o torturado em linguagem. Esse “propósito geográfico” da tortura parece sugerir um procedimento padrão do olhar, da maneira como operava a pseudociência da fisiognomonia e também dos incipientes estudos de anatomia.

Jean-Jacques Courtine, em *Decifrar o corpo* (2013), apresenta o desenvolvimento de diversas maneiras de se “ler” o corpo humano, ou seja, em converter a imagem física do corpo em linguagem. E, para Courtine, o primordial, nessa espécie de tradução, foi a classificação oriunda das ciências fisiognomônicas que, segundo ele, obedeciam a “um conjunto de exigências de legibilidade do corpo” (COURTINE, 2013: 47). Essas pseudociências foram usadas de várias maneiras ao longo do tempo, como na função de divinação do futuro — em conjunto com a astrologia — ao analisar os traços estampados nos rostos ou nas mãos. Foi usada também nas tentativas de se prever o caráter ou inteligência, baseado na formação craniana, ou também foram base da incipiente ciência da medicina, que usava a fisiognomonia como maneira de perscrutar o doente. Ou seja, pelo exterior do paciente, o médico tentava, por analogia, diagnosticar o que se passava no interior do corpo humano.

Courtine ressalta que, apesar das intenções divinatórias da fisiognomonia, esta foi também participante, devido ao rigor de suas classificações, daquilo que ele chama de uma conversão do olhar sobre o corpo em discurso:

Estas fisiognomonias são submetidas a regras de escrita fixadas por uma longuíssima tradição, que atribuem uma forma linguística determinada a seus enunciados e que especificam o modo de encadeamento destes no texto, segundo o modelo de uma lista ordenada. (COURTINE, 2013: 55)

Além dessa visada fisiognomônica, ordenada em lista, a anatomia também coopera na racionalização do olhar, devido a sua escrutinização do corpo, suas enumerações dos órgãos, dos caminhos das correntes sanguíneas, o que colabora na naturalização da imagem do homem, dissociando-o de sua aura sagrada ou misteriosa. E essas enumerações fisiognomônicas e anatômicas seguiam uma lógica estabelecida em longa tradição: de cima para baixo. Partia-se da parte superior do crânio, descendo analiticamente para o restante do corpo. Portanto, da mesma forma como se dá na fisiognomonia, essa enumeração assemelha-se ao percurso escolhido pelos torturadores do prisioneiro, como na passagem citada mais acima, partindo do alto do corpo (as orelhas), seguindo descendentemente até as pernas. Mas, coincidentemente, o narrador é um anatomista, um ex-estudante de medicina que também percorre o corpo do torturado com interesse, traduzindo — através de seu diário — o corpo em linguagem, em literatura. Jean-Jacques Courtine, ao finalizar sua análise das classificações e ordenações fisiognomônicas, propõe como poderiam ser feitas essas conversões simbólicas de corpo em linguagem, o que parece avalizar essas possibilidades interpretativas:

Em todos os casos, esta ordem tem funções múltiplas: primeiramente ela traduz o percurso do olhar do observador sobre o corpo humano, permite restituir-lhe o deslocamento. É neste sentido que este tipo de lista, que fornece às fisiognomonias seu plano, realiza a conversão de um olhar em discurso. Disso resulta uma tipografia ordenada do corpo, doravante representada sob a forma de um conjunto de lugares a percorrer em uma ordem determinada: o corpo visível entrou em um espaço abstrato de uma representação escrita. (COURTINE, 2013: 74).

Vemos então nesse processo de conversão simbólica vários agentes — os torturadores, o padre anatomista — que fazem o uso de objetos e de ambientes que temos visto até então, como a mesa de dissecação ou o sacrifício, as salas de anatomia, e as descrições ordenadas e metódicas que produzem uma imagem literária do corpo. Sobre essa última conversão, a da imagem literária, Courtine ainda nos dá mais uma importante possibilidade totalmente inserida na função da literatura: a memória. As longas e metódicas listas fisiognomônicas nada mais eram do que técnicas de memorização: “protocolos de observação destinados a regular e homogeneizar as percepções vindouras; são espécies de ‘modos de emprego’ do olhar sobre o corpo”. (COURTINE, 2013: 74). Essa “percepção vindoura” do corpo do torturado parece ser um bom uso para a imagem concebida pelo narrador de *Eu, Padre*, de não deixar cair no esquecimento o martírio dos que foram sacrificados, ou

como diz Courtine, envolve a produção de uma “memória da alma” (COURTINE, 2013: 75).

Quanto à analogia com a figura de Cristo, a narrativa de Borba Filho dialoga continuamente com a Bíblia, não só em *Agá*, mas no restante de sua obra, sem esquecer, nessa ambiência de torturas e desmembramentos, da relação entre Cristo e diversos mitos, como os de Osíris, Orfeu e Dioniso, os quais todos sofrem despedaçamentos e sacrifícios, o que, para Brandão (1987a) significa um rito de iniciação:

A cerimônia do despedaçamento simbólico do neófito ou mesmo iniciado, sempre lembrado no *diasparagmós* grego, quando se fazia em pedaços um animal, para recordar o “renascimento” de Dioniso [...] é um rito bem atestado em muitas culturas e sua finalidade última, já o frisamos, é fazer o neófito ou o iniciado renascer numa forma superior de existência. Assim o foi, entre outros, com Osíris, Dioniso e Orfeu. (BRANDÃO 1987a: 148)

Assim, mantendo em mente essas relações tão arquetípicas, em *Agá*, as alusões à analogia entre Cristo e o prisioneiro já começam por apresentar um carcereiro caridoso, de nome Mateus — um dos discípulos de Cristo — que ajuda o padre, isso sem esquecer que Mateus é um dos personagens do *Bumba-meu-boi*, espetáculo nordestino tão pesquisado e apreciado por Hermilo Borba Filho. No *Bumba-meu-boi*, o boi também é sacrificado e morto ao final, o que mantém a narrativa nessa ambiência de sacrifício e morte de Cristo e de um prisioneiro. As semelhanças, então, vão se desenvolvendo gradativamente, em meio às constantes sessões de tortura no prisioneiro, aliadas às constantes celebrações da eucaristia por parte do padre:

Mateus chegou neste instante com o café que servia antes de ser substituído pelo outro carcereiro e ficou à espera de que eu me entregasse ao Santo Sacrifício, saindo e voltando com o pão e o vinho para as celas de cada lado da minha. (BORBA FILHO, 1974: 62)

Como se sabe, pela narrativa da Bíblia, a eucaristia advém do rito instituído por Cristo em sua última ceia com os apóstolos, pouco antes de ser preso e ser condenado à morte. Neste porão da ditadura em *Agá*, dividido pelo padre e outros presos, os eventos vão se desenrolando para pôr em paralelo constante os dois sacrifícios envolvidos: o de Cristo e o do preso político. Ambos se apresentam, por suas diversas causas e razões, para a humilhação e o martírio, o que torna o

capítulo *Eu, Padre* praticamente em uma santa ceia e Paixão, em que o sacrifício de ambos, do Cristo e do prisioneiro, se anunciam.

Além dessa analogia entre os corpos dos dois torturados, do Cristo e do prisioneiro político, há outra perspectiva que nos aproxima do grotesco: a deformação do corpo de Cristo, nas artes pictóricas e no ensino da Igreja Católica, ao fim da idade média. Umberto Eco, em *A história da feiura* (2015), parte de um comentário de Hegel, em sua *Estética*, em que o filósofo alemão levanta as dificuldades em se lidar com o corpo de Cristo da Paixão, seguindo uma concepção grega do belo. Essa questão nos põe de volta à discussão do belo e do sublime, como vimos no pensamento de Mikhail Bakhtin, já que várias aspectos da beleza grega são abalados pela deformação do corpo de Cristo, pelo destaque dado às suas chagas sangrentas, que são fruto do martírio dos últimos dias de sua Paixão. O ideal de beleza é, então, questionado, não porque não houvesse deformação na arte grega, mas por colocar no centro da arte o corpo sangrento de um Deus humanizado que não segue o padrão da beleza apropriado a uma divindade, mas que é, mesmo assim, um belo que se mistura à sujeira, à feiura e à falta de simetria. Essa imagem deformada de Cristo, segundo Umberto Eco, pode ter vindo das profecias de Isaias, no Antigo Testamento, quando este anuncia a vinda do messias:

2 Porque foi subindo como renovo perante ele e como raiz de uma terra seca; não tinha aparência nem formosura; olhamo-lo, mas nenhuma beleza havia que nos agradasse.

3 Era desprezado e o mais rejeitado entre os homens; homem de dores e que sabe o que é padecer; e, como um de quem os homens escondem o rosto, era desprezado, e dele não fizemos caso.

4 Certamente, ele tomou sobre si as nossas enfermidades e as nossas dores levou sobre si; e nós o reputávamos por aflito, ferido de Deus e oprimido.

5 Mas ele foi traspassado pelas nossas transgressões e moído pelas nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados.

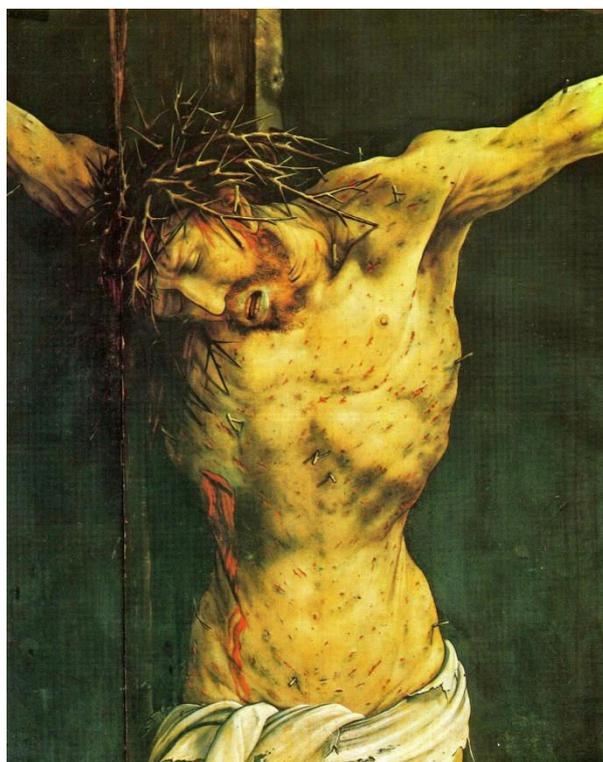
6 Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas; cada um se desviava pelo caminho, mas o SENHOR fez cair sobre ele a iniquidade de nós todos.

7 Ele foi oprimido e humilhado, mas não abriu a boca; como cordeiro foi levado ao matadouro; e, como ovelha muda perante os seus tosquiadores, ele não abriu a boca. (BÍBLIA, Isaías 53: 2-7)

Por essa perspectiva da “ovelha muda” e tosquiada, mais e mais pintores, como Giotto, Grünewald (Figura 14), entre outros, dedicaram-se a representar o

Cristo em sua situação de humanidade e sofrimento na carne, o que não era costume até então, quando, no máximo, a cruz era usada simbolicamente como referência ao martírio.

Figura 14. Detalhe de Crucificação, de Mathias Grünewald (1515)



Fonte: ECO, 2015

E ainda mantendo a semelhança entre Cristo e o prisioneiro em *Agá*, ambos não abrem a boca em seus interrogatórios. Na narrativa da Bíblia: “E, sendo acusado pelos principais sacerdotes e pelos anciãos, nada respondeu. Então, lhe perguntou Pilatos: não ouves quantas acusações te fazem? Jesus não respondeu nem uma palavra [...] (BÍBLIA, Mateus 27:12-14). Quanto a *Agá*, o prisioneiro faz questão de demarcar silêncio diante dos inquisidores, após uma sessão de espancamentos, até pela importância que ele dava em ser fiel e não delatar os companheiros. Narra o padre: “Antes de falar, os lábios primeiro formaram os sons, a voz vindo depois, como num velho filme vitafone fora de sincronismo: Não falei... não falei... (BORBA FILHO, 1974: 61). Na verdade, se olharmos, versículo por versículo dessa passagem, ela poderia ser trazida para o contexto político da época

de *Agá*, quando muitos andavam “desgarrados como ovelhas”, mas alguns homens “de dores” souberam como padecer.

Então, aprofundando um pouco a figura de Cristo e seu corpo deformado, quanto a uma visão estrita da igreja católica, Jacques Gélis, em *O corpo, a igreja e o sagrado* (2012), nos relata que as concepções na representação de Jesus Cristo passam por uma transformação que se desenvolve desde os primeiros anos do cristianismo e desemboca no fim da Idade Média, quando Cristo foi de fato efetivado como fator central da pregação da Igreja. Assim, os textos e representações artísticas procuraram primeiro acentuar o que Jacques Gélis chama de os “traços da passagem” de Cristo na terra, dada a importância da encarnação e morte do Salvador. Se no início, as representações eram mais suaves, muitas vezes se fixando nas cenas de manjedoura e nascimento do Messias, em momento posterior os sudários sangrentos tomaram relevância, por serem provas materiais da passagem do Cristo na terra. Esse desenvolvimento culmina no culto ao Cristo da paixão, o “culto dolorista” ou o culto ao “Homem das dores” (GÉLIS, 2012: 32), no que é bastante auxiliado pela arte e suas imagens.

A imagem constituiu um instrumento essencial na difusão desse culto. Com o aparecimento da imprensa, inúmeras vinhetas piedosas vieram corroborar o discurso do clero e colocar à vista dos fiéis o corpo desfigurado e humilhado do Salvador. Veneração dos instrumentos da paixão, culto das cinco chagas, devoção especial à chaga do lado que levará à devoção ao Sagrado Coração de Jesus, mais tarde ao coração eucarístico e ao lugar místico; do século XIV ao século XVIII todo um novelo de crenças e de ritos implantou-se em torno do corpo sofrido de Cristo. (GÉLIS, 2012: 26)

Ao esmiuçarmos esse percurso histórico da representação do corpo de Cristo, pretendemos, com isso, aprofundar a complexidade da analogia do corpo deste com o do prisioneiro torturado, tentando dar a dimensão e magnitude poéticas plasmadas na narrativa de Hermilo Borba Filho. Da mesma maneira como há esse, segundo Jacques Gélis, “aprofundamento anatômico e devocional” do corpo de Cristo (GÉLIS, 2012: 36), na história da representação do Salvador, assim também Hermilo Borba Filho tenta escrever um evangelho, com todos os detalhes de uma paixão, dos que perderam a vida nas masmorras de ditaduras, anunciando, pelo menos na forma de um romance, que o sacrifício — se foi em vão, ou não — pelo menos foi apostado em um memorial. Interessantemente, nos relatos mais fantasiosos e apócrifos da Paixão de Cristo, assim como nas pinturas europeias, Jesus é

contextualizado em situações não respaldadas pelas Escrituras, mas que, de certa forma, aproximam esses relatos e imagem de Cristo à “Paixão” do prisioneiro político:

Esculturas e pinturas de Cristo coberto de equimoses e chagas sangrentas, entravado por ferros, encadeado numa cela estreita são frequentes nos santuários da Baviera e da Suábia, e, em 1750, esta sequência aparece no texto da Paixão de Oberammergau. Algumas imagens do Salvador no calabouço – Kerkerheiland – evocam as salas de tortura e os métodos de uma justiça cruel, como podemos ver nos documentos do séculos XVI e XVII. (GÉLIS, 2012: 34).

E dessa forma, nessa cela comum, sofrendo desfigurações comuns, a imagem de Cristo e a do prisioneiro vão cada vez mais se amalgamando: a dor de Cristo o humaniza, da mesma forma que beatifica o prisioneiro. Com o desenrolar das ações, dá-se a passagem para mais uma espécie de ritual, saindo do culto ao corpo dorido da Paixão para o da eucaristia ou do corpo de Cristo transubstanciado no pão. Mas antes disso, o padre narra a via-crúcis final do prisioneiro, em suas últimas sessões de tortura:

Ajoelhei-me e fiquei monologando, Deus não atendia meu chamado, a exaustão levou-me a recostar a cabeça na cama dura, não sei por que eu só via um regato com seixos brancos no fundo, um regato infantil, onde não saberia dizer, da minha lassidão fui arrancado pelo ruído de ferro contra ferro, o **Homem** foi atirado para o cimento, quase irreconhecível, o sangue pingava de vários lugares, estava nu. Fiquei olhando para aquela chaga, uma posta de carne, um camorim de guelras abertas, um camarão retorcido. (BORBA FILHO, 1974: 64. Grifo nosso)

É quase que inegável, com esse desfecho para o martírio do prisioneiro, a fusão que Hermilo Borba Filho realiza do corpo dos dois mártires, ao grafar o torturado como “Homem”, capitalizado, à maneira que Cristo é referenciado nas escrituras, ou, no mínimo, associa o sofrimento do prisioneiro com o suplício de todos que sofreram perseguição e tortura na humanidade. Além disso, as metáforas grotescas se fazem presentes para caracterizar o homem: a chaga que rebaixa o ser humano a um estágio inanimado de “uma posta de carne”, reduzindo-o a “um camorim de guelras abertas, um camarão retorcido”. Por fim, a nudez que, segundo Georges Bataille (2013), no relacionamento erótico, é uma espécie de simulacro da imolação, e que também chama a atenção de Jacques Gélis, quando este fala dos “sofrimentos ocultos” de Cristo, também usados para sensibilizar a fé dos fiéis:

A língua traspassada depois da coroação de espinhos, a reclusão no calabouço depois da flagelação, a chaga no ombro provocada pelo carregar

a cruz, as pernas interiores depois das humilhações sofridas, em particular o desnudamento, constituem temas desenvolvidos pelos textos apócrifos e pela ilustração (GÉLIS, 2012: 33).

Portanto, com a aproximação da morte do prisioneiro, todas as sugestões de analogias e metáforas com o sacrifício de Cristo encaminham-se para a própria transubstanciação do corpo deste, mas, de maneira ambígua, essa transubstanciação não parece acontecer no pão que o padre ministra aos presos, mas no próprio corpo do prisioneiro:

No começo do sexto dia senti que ia morrer pelo silvo da sua respiração, pela palidez que se estendia por seu corpo martirizado. Aprestei-me para ajudá-lo com um arremedo de cerimonial, estávamos numa catacumba, voltávamos no tempo. Quando me ajoelhei ao lado da cama sua mão procurou a minha, tentando apertá-la a pressão relaxando aos poucos, todo ele indo embora. Acho que adivinhei o minuto exato em que se desprendia. Curvei-me beijei-lhe a mão, ouvi a minha voz dizendo-lhe: Isto é meu corpo... (BORBA FILHO, 1974: 64).

Ironicamente, numa espécie de Gênesis às avessas, o homem é destruído justamente no mesmo sexto dia em que homem e mulher são criados no livro bíblico. E destruído metodicamente pela tortura. E da mesma forma como acontece, em outros momentos da literatura de Borba Filho, e no romance *Agá*, a narrativa se descola de uma postura puramente realista, assumindo uma ambiência onírica ou mágica: padre e prisioneiro se deslocam no tempo, para uma catacumba qualquer, repetindo um ritual de martírio convertido para a linguagem simbólica da literatura. A catacumba, por fim, também não deixa de remeter o romance de Hermilo Borba Filho aos princípios de qualquer reflexão etimológica sobre o grotesco: uma arte que se realiza na gruta, nessa espécie de ventre escuro de onde nasce a bela poética do autor pernambucano.

3.4 O PODER GROTESCO EM AGÁ

Dentre os assuntos mais relevantes abordados na literatura de Hermilo Borba Filho, as relações de poder, sem dúvida, ocupam um espaço central. Essas relações atravessam, em sua obra, desde os conflitos na esfera familiar até o palco das lutas políticas, durante praticamente todo o século XX, passando por dois períodos ditatoriais: o de Getúlio Vargas e a ditadura militar instaurada em 1964. Assim, em seu romance *Agá*, a questão do poder não poderia ficar em segundo plano. Essa

questão perpassa as relações familiares do protagonista multifacetado, Agá, já a partir de sua infância, quando tenta escapar ao controle de sua sexualidade. Em seguida, as relações de poder estão presentes em todas as artimanhas desse protagonista de caráter manipulador, desde as relações sexuais da puberdade até às da maturidade, quando encarna um marido desvairado e assassino.

No entanto, provavelmente devido aos tempos sombrios em que a obra é escrita, a preponderância do tema se manifesta fortemente na relação dos personagens com os governos e Estados totalitários, o que gera toda uma ficção satírica, distópica e, muitas vezes, fantasiosa. Mas, em outros momentos, apresenta-se uma ficção fundada no realismo, não obstante um realismo carregado do grotesco mais bizarro. A estética do grotesco é, portanto, vital, naquilo que permite a Hermilo Borba Filho usar de toda a força de sua crítica, passando pela caracterização bizarra dos tiranos e das ações hiperbólicas não só dos que governam, mas de várias das encarnações do protagonista Agá, até a representação do Estado como uma espécie de monstro grotesco e implacável.

Portanto, no que se trata das relações de poder em *Agá*, a fábula do romance cruza quase quinhentos anos de história da América Latina, desde as primeiras insurreições realizadas no Brasil contra o império português, até um momento futuro (para o romance lançado em 1974), em um Brasil assolado por um governo totalitário, em 2005. E o grotesco surge no romance justamente devido a sua vocação estética não só para a sátira e humor cáustico, mas para a representação dos horrores que assombram o homem. E esse horror é efeito tanto do pesadelo de quem dorme quanto dos que, em vigília, vivem sob o jugo de tiranos e déspotas, ou até subjugados por máquinas de tortura e extermínio que assumem o papel de bestas, naquilo que poderia pertencer perfeitamente a qualquer narrativa apocalíptica.

E por falar em poder e apocalipse, a narrativa de *Agá* já começa sob a nuvem escura de um inferno atômico que, em fins dos anos 1960, era um pesadelo sempre possível e que, no nosso século XXI, parece deitar inocentemente adormecido no inconsciente da humanidade, como se a estupidez humana já houvesse sido curada ou reparada. Portanto, no capítulo que abre o romance, o primeiro Agá narrador nada mais é do que um monstro, um portador da peste da radiação: “Olhei as

minhas mãos e vi que nelas havia escamas. Então era aquilo. Eu fora atingido pelo cogumelo”. (BORBA FILHO, 1974: 21). Mas, após ser magicamente curado, passaria, como diz ele, “a viver minhas vidas”. (BORBA FILHO, 1974: 22), dando início à movimentação romanesca do herói.

Mas esse Agá deformado e escamado pela radiação não é o único monstro que frequenta a narrativa. Seguindo a concepção de grotesco que vimos em Michel Foucault, destacamos o monstro moral ou a soberania grotesca, na pele do déspota bufão, além de ser possível testemunhar nesse tirano mais uma das tantas metamorfoses presentes no romance de Hermilo Borba Filho.

No capítulo *Eu, embaixador*, o Agá narrador desenvolve seu trabalho diplomático brasileiro em alguma república não identificada da América do Sul. Esta é governada por um ditador que, como é de praxe, tenta manter uma aparência de espírito democrático, enquanto tenta esconder do mundo os maus tratos e torturas em prisioneiros políticos. Por outro lado, o Agá embaixador, embora tenha asco pela pessoa do ditador, é acostumando a uma vida tranquila como fruto de delações de companheiros, em um Brasil também tomado por um governo totalitário.

Então, quando esse Agá embaixador estava em meio a sua vida burocrática, mas recompensada com noitadas na cama com suas secretárias e algumas virgens (sua predileção) que eram agendadas para ele, Agá recebe o convite-intimação de visitar algumas prisões no interior do país, como forma de o ditador amainar as críticas que vinha sofrendo. O personagem grotesco começa então a ser apresentado em detalhes e vamos nos deparando cada vez mais com o universo da soberania grotesca, da forma que Michel Foucault concebeu esse monstro social e grotesco.

Primeiramente, para que se situe a *majestas* do tirano, no topo do poder do Estado, é preciso que se destaquem os títulos aos quais o general se auto nomeia, o que também ressalta já o tom paródico da crítica política, em *Agá*: “Cavaleiro sem mancha, Condestável da Liberdade, Patrocinador da Glória, Andarilho da Batalhas, Redentor da Igualdade, Defensor do Direitos do Homem [...]” (BORBA FILHO, 1974: 37). A partir disso, desse ponto mais alto da hierarquia, podemos então testemunhar o rebaixamento do tirano, feito em parte pela narrativa satírica do Agá embaixador e

narrador, mas, principalmente, pela auto desqualificação do tirano, devido às próprias ações desse bufão grotesco. Mas, antes disso ainda há a descrição física do general, dada por Agá, exatamente após este narrar o martírio de presos políticos, vítimas do ditador:

Olho de relance o General, ele está de olhos fechados, cochilando, sua cara rosada de descendente de alemão reflete uma serenidade incrível. Com a sua roupa branca, à paisana, se parece muito mais com um fazendeiro abastado do que com um tirano (BORBA FILHO, 1974: 29).

É interessante notar que, no caso desse personagem, o grotesco não se manifesta na sua aparência física, mas na crueldade de suas ações, contrastando a “serenidade incrível” e a “roupa branca” do general. No entanto, ainda mais profunda do que a relação da aparência física com os atos, é a relação de sua posição na sociedade, associada ao comportamento que ele virá a ter, transgredindo a expectativa de sua soberania, tanto em relação ao contrato social, quanto ao uso que ele faz do próprio corpo.

Após o retorno da entourage de governantes, militares e jornalistas que foram testemunhar o bom tratamento de presos políticos, tudo, é claro, bastante ensaiado, inclusive com o perdão de um preso, o ditador inicia uma rápida metamorfose que parte da aparente conduta civilizada em direção à bestialidade, em um processo narrado com asco pelo Agá embaixador. Este, ao receber um convite seletivo para frequentar uma orgia com o general, diz: “E à maneira de conspirador debruça-se sobre mim, sinto o seu hálito que é uma mistura de vinho azedo e cebolas, cochichando-me: Esperam-nos excelentes mulheres.” (BORBA FILHO, 1974: 30).

Mais à frente, indo além dessa rudeza do hálito, mais um estágio da metamorfose aparece, já na casa do general: “A festa começará às dez. De homens, somente nós dois — Descansa sua mão peluda e vermelha no meu ombro, ri alto e sai fechando a porta” (BORBA FILHO, 1974: 31). Ou seja, a questão da animalização inicia-se de maneira sutil, com uma “mão peluda”, mas encaminha-se cada vez mais para a brutalização.

Ao se prepararem para a orgia, a metamorfose do general, que vinha aos poucos se insinuando, se consuma na imagem constituída pelo Agá embaixador, levando também a narrativa para um clima francamente burlesco:

O General já está se desfazendo das suas vestes e eu não posso deixar de olhá-lo: é um atleta da cintura para cima e quando as bermudas, ao simples ato de correr o fecho-éclair, lhe caem aos pés, dou um passo atrás de tão assustado que fico: é o membro mais descomunal que jamais vi em toda a minha vida, em tudo se assemelhando, ainda flácido ao de um jumento. O General espoca uma das gargalhadas e balança seu instrumento, com ele dando palmadas numa e noutra coxa, produzindo um som cavo. Timidamente, fico nu. O General olha-me e fala como perito: Até que o senhor não é desprotegido. (BORBA FILHO, 1974: 33).

Assim, talvez em um dos momentos mais agressivos da literatura de Hermilo Borba Filho, no que se refere à crítica social e política e ao rebaixamento de autoridades, o percurso da imagem do general encaminha-se do alto para o nível mais baixo da escala humana. Esta imagem deteriora-se, como vimos, a partir das descrições do tirano como um homem branco, até rosado, vestido de branco, descendente de europeu, coberto de títulos megalomaniacos, mas que vai paulatinamente azedando o hálito, apresentando excesso de pelos nas mãos. Por fim, ele é retratado com o pênis “descomunal” que, “ainda flácido” assemelha-se “ao de um jumento”, cumprindo-se o ciclo de animalização de um homem branco e aparentemente civilizado em um asno.

A animalização ou bestialização consuma-se no comportamento sexual do general. E desta vez o rebaixamento do tirano se dá por iniciativa própria e não por ação do narrador — o Agá embaixador — quando o general planeja uma cena quase teatral de sua relação sexual com uma prostituta, tudo isso para ser assistido por Agá, como um voyeur, através de uma brecha na parede:

De repente, vejo que o General diz algo a Carmen. Ela se levanta, vai até a mesa, retira a toalha de linho, estende-a no tapete, o General se masturba, de narinas acesas, todo o seu corpo tremendo. A mulher, então, acocora-se no centro da toalha, seu rosto congestionado, vejo que ela está defecando. Logo se ergue e o excremento lá fica. Posta-se ao lado do General, acariciando-se, ele se ajoelha, curva-se, toma o bolo fecal entre as mãos, esfrega-o no rosto e a ejaculação vem instantaneamente, posso jurar que é um litro de esperma. (BORBA FILHO, 1974: 35).

Nessa espécie de ritual, o auto rebaixamento se consuma, assim como a metamorfose grotesca. E, presentes na cena, todos os elementos da estética do grotesco que aparecem ao longo de toda a narrativa, em *Agá*: em primeiro lugar, a masturbação, que é quase onipresente neste romance de Borba Filho, mas que é agora associada a uma imagem muito ligada aos equinos: as “narinas acesas”, continuamente remetendo à passagem anterior que o comparava a um jumento.

Em seguida, vem o excremento que, em boa parte da estética do grotesco, assume uma relação com a escatologia como uma espécie de preocupação e divinação do tempos últimos, mas que, no contexto desse ritual, parece sugerir, além de uma imagem de banquete grotesco (afinal uma toalha de mesa é usada), também a total regressão do general a um estado infantilizado, como uma criança a se esfregar nas próprias fezes. No entanto, o que é emblemático, nessa excitação do general, é que isso aconteça com as fezes de uma prostituta, realizando-se, então, um total rebaixamento de autoridade, da maneira que Mikhail Bakhtin tanto abordou, quando o general “se ajoelha, curva-se” para apanhar o bolo fecal. Mas, além do rebaixamento, este é precedido por uma inversão, no momento em que uma participante das margens da sociedade, uma prostituta, “logo se ergue”, para que o tirano se curve ao chão.

Por fim, consumando a imagem de animalidade, a hipérbole grotesca: “a ejaculação vem instantaneamente, posso jurar que é um litro de esperma”, associando o tirano mais uma vez a um asno. Portanto, a ação do general fecha esse ciclo de auto rebaixamento e metamorfose, realizando todo um percurso que parte de uma aparente civilidade europeia e carregada de títulos pomposos até uma ejaculação animalesca esfregando-se em fezes.

Dentro da estética do grotesco, é marcante também o quanto sua imagem se aproxima de uma monstruosidade, seguindo a concepção de Michel Foucault: um monstro social, um soberano grotesco que traz a perplexidade, que Foucault assinala, de uma total incongruência entre a soberania e as ações que dela emanam, tornando-o numa espécie de ditador bufão. E como o próprio Foucault ressalta, em *Os Anormais*, infelizmente, essa bufonaria do tirano em nada diminui sua hegemonia ou controle na administração do poder; pelo contrário, apenas parece “manifestar da forma mais patente a incontornabilidade, a inevitabilidade do poder”. (FOUCAULT 2014: 13).

No episódio *Eu, deputado*, o Agá narrador assume, mais uma vez, uma posição socialmente mais privilegiada do que outros Agás menos favorecidos. Depois de encarnar um diplomata que usufrui das benesses de um ditador estrangeiro, dessa vez a narrativa se situa num Brasil futurístico e assolado por um governo implacável e controlador das liberdades individuais, até os mínimos

detalhes da vida sexual dos cidadãos. Diferentemente de outros episódios, como o do *Eu, diplomata*, a narrativa não se concentra no ditador, sendo citado apenas de passagem. O poder assume um aspecto mais impessoal, trazendo para o próprio Estado o status de monstro grotesco que vigia e pune os que se rebelam contra toda a forma de controle. Hermilo Borba Filho projeta, assim, nesta espécie de distopia brasileira, um futuro baseado no que se passava no Brasil do início dos anos 1970, quando os anos de chumbo e repressão estavam no auge do vigor totalitário.

Então, esse Agá deputado, que, segundo ele, foi nomeado por ser escritor, mantém o tênue fio que liga os narradores escritores e também conduz a narrativa fragmentada de *Agá*. Mas, no contexto desse episódio, a escolha por um escritor é feita exatamente pela insignificância que esse ofício assumiu nessa distopia brasileira, ressaltando-se a posição grotesca deste Agá deputado, se o olharmos pelos concepção de Harpham: “Todo escritor é considerado um marginalizado [...] (BORBA FILHO, 1974: 114), ou seja, frequenta as margens, mas pode em algum momento perturbar o centro, desestabilizando o poder hegemônico.

Portanto, a prática “democrática” desses parlamentares do futuro resume-se, pateticamente, à leitura de discursos inofensivos de um passado distante, inclusive um tratado sobre formigas fluminenses, todos os textos sendo escolhidos automaticamente por uma espécie de computador. Até os apartes de outros parlamentares e os apupos das galerias são lidos e concatenados. E é justamente a máquina distribuidora de discursos que dispara toda uma comédia macabra de erros, que vai tirar esse pobre e velho Agá deputado de seu conforto e lançá-lo nas masmorras tecnológicas do regime. No fatídico dia em que a máquina erra, esta entrega ao deputado um texto que deveria ser mais uma leitura anódina e medíocre, e para ser apartada e apupada de acordo, mas, na verdade, é um emocionante discurso atribuído a Teotônio Vilela, na época do AI-5, em defesa do Nordeste e dos imigrantes que vinham sendo rechaçados com placas nada hospitaleiras nas estradas no sul do país:

O Nordeste é, geralmente, assunto azedo para o paladar dos que não provam de seu drama perene. Doce apenas a sua paisagem litorânea, virgem dos olhos turísticos derramados de cruzeiros e mais virgem ainda dos dólares tentadores. Talvez só isso, senhor Presidente, porque, mesmo a nossa literatura, a grande e bela, é uma interminável escalada de angústia. (BORBA FILHO, 1974: 125).

E partir desse início, o congresso entra repentinamente em decomposição e balbúrdia, com o discurso do Agá deputado sendo apartado por outros textos

incongruentes e as galerias apupando, enlouquecidamente, nos momentos errados. Possivelmente, a passagem parece dar voz ao próprio Hermilo Borba Filho, ao citar a literatura nordestina e uma possível alusão (angústia) a Graciliano Ramos. O desfecho da confusão pode ser resumido no relato do deputado:

(A sirene está cada vez mais perto. Já foram cortadas as emissões radiofônicas e televisadas. O Presidente toca a campanha sem parar. Todos os deputados, como ratos, batem nas paredes, ouço freios violentos, falo para o vazio.) (BORBA FILHO, 1974: 127)

Como não poderia deixar de ser, numa sátira grotesca, o presidente age de maneira tresloucada e os políticos transformam-se rapidamente em ratos batendo em retirada. E o Agá deputado, mais uma vez transformado em herói de ocasião, é encaminhado para o “sarcófago”, ou “o que corrói as carnes”, a masmorra futurística, onde será torturado e onde provavelmente assistiu à execução de sua esposa (também uma “Eva”), que não é “executada”, mas faz uma, de maneira eufêmica, “passagem”, inalando gás.

Como é uma tônica nas narrativas grotescas e modernas, esses protagonistas hermilianos são a antítese dos heróis clássicos, ou seja, são verdadeiros anti-heróis, ou heróis cômicos, frágeis, controvertidos e imorais. E nessa tragicomédia futurista, apesar do desenvolvimento tecnológico, os que são subjugados pelo poder dominante sofrem das mesmas agruras boschianas ou dantescas, mas agora de maneira mais tecnológica. Portanto, a narrativa de Borba Filho retoma o velho diálogo com as pinturas de Bosch e Brueghel, na descrição de suplícios, tudo em um tom humorístico:

[...] Os encarregados dos computadores, em número de três, por exemplo, foram amarrados a foguetes com subida de 15.000 metros; os datilógrafos – (só escapou uma loura porque – ah, as saudosas comedinhas norte-americanas – pintou-se todinha de piche), homens foram pendurados pelos testículos durante vinte e quatro horas, as mulheres foram submetidas aos *puxa-seios*, um aparelho de sucção, com duas peças como desentupidores de pias, que puxam os peitos até o limite máximo, mantendo-se assim durante um dia; o Presidente da Assembleia foi sumariamente destituído de suas funções e teve os dedos indicadores de ambas as mãos amputados em espetáculo de televisão, com os anéis que recebera como um dos maiores dedos-duros da pátria. (BORBA FILHO, 1974: 128)

Apesar desse antigo rol de suplícios grotescos, com todas suas bizarrices costumeiras (as “peças como desentupidores de pia”), aliando o horror e o riso, o Agá discorre, posteriormente, sobre as mudanças no comportamento do poder, na ministração dos castigos, na normalização dos rebeldes. Obviamente, com essa fala do deputado, vindo de um futuro distante, Borba Filho insere sua crítica ao estado de

coisas, no início dos anos 1970, quando a tortura era uma espécie de câncer que desfigurava a todos os envolvidos. Então, para o deputado, tudo tornara-se cada vez mais impessoal, antisséptico, “sem ódio”, o que deve ter sido o sonho do Estado nazista, na eliminação de judeus, sem expor os carrascos a desgaste emocionais. O Agá deputado então compara este “sarcófago” em que ele está aos calabouços do passado, talvez um daqueles do episódio de *Eu, padre*:

Há uma grande diferença, no que se refere à tortura, entre o regime em que vivemos e o da década de 70, por exemplo. Agora, eles torturam cientificamente, quase como se aplicassem um remédio, mesmo quando vão até à morte, sem ódio, sem ligar à personalidade do torturado. Não conta o homem, mas o que o homem praticou. Chegam a ser delicados. Antigamente, não. Muitas e muitas vezes foram torturadas pessoas por serem elas o que eram e não por haverem cometido qualquer espécie de crime. (BORBA FILHO, 1974: 132).

Após essa crítica nada sutil ao “passado” do Brasil, a narrativa encaminha-se para um verdadeiro festival grotesco do tipo mais completo, com humor, horror e fantasia, com os personagens e suas ações descambando para uma desordem que, literalmente, chacoalha, embora momentaneamente, a sociedade. O episódio inicia-se com a relação de amizade do deputado com uma criança, um engraxate chamado Cambará, que se torna um informante para o velho político e escritor. Cambará passa a ter visões, nas quais estátuas de santos começam a se mover sorrateiramente e a cometer assassinatos. Essas estátuas ficam em frente a um prédio oficial que está para ser inaugurado, o DEI – Departamento de Estradas do Interior – que será o quartel general de corrupção do governador do estado, chamado de “O Arado”.

No dia da inauguração, em que todos os políticos são forçados a comparecer, o deputado descreve o ambiente de luxo, com uma mesa de trinta metros, coberta de linho e de uma cascata de mais de uma centena de pratos diferentes, todos detalhadamente descritos pelo narrador e prontos para um verdadeiro festival de glotonaria. As madames também são descritas de maneira levemente surreal e exótica:

[...] vestem-se como orientais, deixando apenas os seios de fora. Todos são belos: naturais ou artificiais. Vejo-os: brancos, morenos, pintados de azul, de amarelo, de verde, de vermelho, com desenhos ou não, figurativos ou abstratos. Homenagem maior não se pode prestar a uma senhora do que se curvar e beijar-lhe, levemente, um dos mamilos (BORBA FILHO, 1974: 138).

Após uma oração do governador, carregada de hipocrisia pela melhor sorte aos pobres e famintos, isso feito diante de uma montanha de alimentos totalmente

desproporcional ao número de convidados, o caos grotesco se instala: Cambará e uma verdadeira matilha de meninos esfomeados invadem sorratamente o local e se lançam em cima dos alimentos e dos convidados, causando pânico entre estes:

Os garçons, aflitos, veem suas bandejas desaparecer no ar. Alguns garotos já estão em cima da mesa, desfazendo as pirâmides de lagosta e pitus. A onda de meninos continua crescendo e, com ela, senhoras grávidas que, fazendo das saias uma espécie de cesto em semicírculo, vão arrecadando tudo o que podem arrecadar, inclusive sorvetes e gelo. Dois homens, a um canto, brigam por um peru que, afinal se parte ao meio com um ruído de papel rasgado. Toda a comida desaparece da mesa e as garrafas de bebida passam a circular. (BORBA FILHO, 1974: 140).

Esse caos instalado em recinto tão próximo ao centro do poder tem todas as características de uma ação grotesca, isso a começar pelas hipérboles na descrição do banquete, mesas gigantes, “pirâmides” de alimentos, tudo isso em situação proporcional à fome dos meninos. E pelas mãos destes meninos é que se dá, também, esse ataque simbólico e tomada do poder por aqueles que frequentam as margens da sociedade e do poder. Por outro lado, os que possuem uma posição mais privilegiada se rebaixam e passam a agir como animais, disputando pedaços de comida ou carregando desesperadamente sorvete e gelo nos tecidos das saias.

Ao final, mais uma inversão acontece, quando Cambará, em meio a tantos oficiais condecorados, sai do chão e se eleva a uma mesa para conclamar seu “exército” de esfomeados a atacar e destruir as misteriosas estátuas de santos. Após perceber que, magicamente, não são atingidos pelas metralhadoras das estátuas, ele pode exaltar: “Cambará dá uma gargalhada e grita: São de brinquedo!” (BORBA FILHO, 1974: 141). E da maneira como geralmente acontece com o anti-herói Agá, a ocasião traz oportunidades de rebeldia, que é muitas vezes simbólica, diante de oposição tão forte, mas o gesto há de permanecer:

A algazarra é enorme. Abaixo-me e empunho uma coxa de ganso. Ponho-me à frente dos moleques e dou uma ordem. Marchamos contra o Palácio dos Documentos, do outro lado da rua. Ganhamos terreno e tiros pipocam. Desta vez, alguns moleques caem, sangrando. Sinto um enorme cansaço, uma enorme desesperança. Indigente, aprumo-me ainda mais e deixo que as balas venham. Se escapar, quando a esperança for sepultada, restar-me-ão duas coisas muito importantes enquanto esperar a morte: o gesto que se repetirá até converter-se em coisa concreta e as longas noites de meditação num dos campos de concentração. (BORBA FILHO, 1974: 141).

E nessa nova investida, na qual as balas são reais, o Agá deputado mais uma vez se aproxima das telas de Pieter Brueghel — *A batalha entre o carnaval e a quaresma* (1559) (Figura 15 e 16) — ao atacar o palácio empunhando uma coxa de

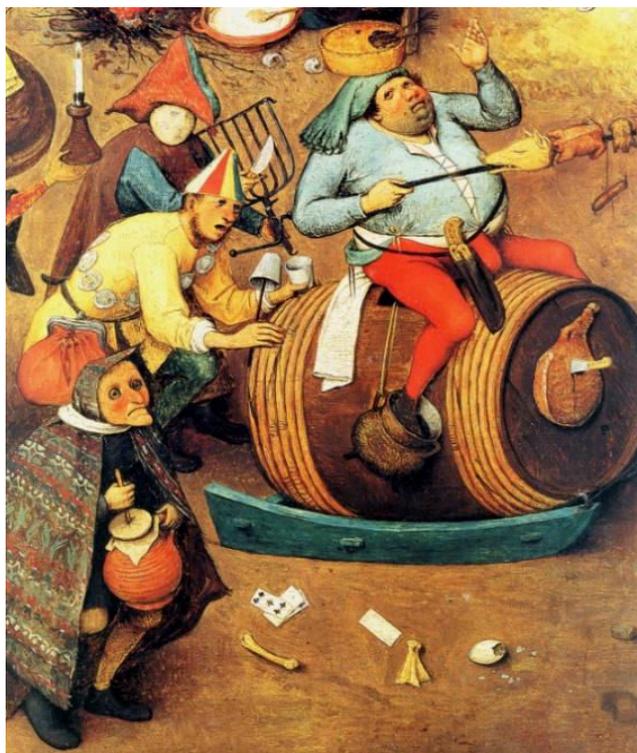
ganso, como se fosse “espada”, Hermilo Borba Filho traz para a cena toda a ambiência do grotesco, ao fundir no mesmo evento o riso aliado ao horror dos meninos caindo baleados. Cambará também cai, com uma bala entre os olhos, e mais uma aventura de um Agá se encaminha, de maneira tragicômica, para o final. E se termina de maneira melancólica, pelo menos fica a esperança de, um dia, o “gesto converter-se em coisa concreta”, e que o final possa ser reescrito.

Figura 15. *A batalha entre o carnaval e a quaresma*, de Brueghel 1559



Fonte: www.brasil.gov.br, 2017.

Figura 16. Detalhe de A batalha entre o carnaval e a quaresma (1559)



Fonte: www.brasil.gov.br, 2017.

Além do ditador bufão e do Estado grotesco, destaca-se no grotesco em *Agá* o despedaçamento do corpo humano, nas mais variadas situações e contextos, o que vem chamando a atenção tanto de críticos da literatura moderna quanto críticos das artes e do teatro. Mikhail Bakhtin, ao abordar a obra de François Rabelais, já chama a atenção para o assunto do despedaçamento do corpo. Bakhtin, ao dividir sua análise em diversas séries, que ele acreditava fazerem parte de um método literário de Rabelais, destacou algumas, como as séries sexuais; as séries dos excrementos; as séries da morte e, além de outras, as “séries do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico”. Esta última, segundo Bakhtin, foi vital para um novo posicionamento do corpo humano no pensamento de então, e na literatura renascentista. Para Bakhtin,

Por isso Rabelais opõe o aspecto carnal do homem (e o mundo circundante na zona de contato com o corpo) não só à ideologia medieval ascética do além, mas também à prática medieval licenciosa e grosseira. Ele quer devolver ao corpo a palavra e ao sentido a sua realidade e materialidade (BAKHTIN, 2014: 285).

É interessante notar que essa tarefa de desmistificar o corpo humano é conduzida por um escritor-médico, já que Rabelais era também anatomista, daí que,

ao se referir ao corpo humano, ele o fazia de maneira minuciosa, enumerando todos os órgãos de maneira disciplinada. Esse modo anatômico e fisiológico de abordar o corpo humano na literatura não deixa de se aproximar de Hermilo Borba Filho e sua representação do corpo humano, principalmente os corpos de prisioneiros e torturados. Apenas lembrando que Borba Filho foi, embora momentaneamente, estudante de medicina, e seus personagens, como o Hermilo de *A porteira do mundo* e o padre, em *Agá*, são narradores com um passado de anatomistas. De uma maneira ou de outra, o corpo humano surge, pela ótica desses narradores, como que pelos olhos de um cientista a enumerar friamente a decomposição da carne humana em ordem e enumerações.

Mas o despedaçamento não chama a atenção apenas de críticos de literatura, como se dá no trabalho sobre o nascimento da prisão, de Michel Foucault, *Vigiar e punir* (2014). Foucault abre seu ensaio de maneira literária e espetacular ao narrar o suplício brutal do parricida Robert-François Damiens que, ao fim das torturas, é esquartejado da maneira costumeira, puxado por cavalos. Mas a narrativa de Foucault, apesar de aparentar ser algo referencial, tem muitas vezes uma tonalidade grotesca, com um fio de humor macabro desconcertante percorrendo o relato:

Finalmente foi esquartejado [relata a *Gazette d'Amsterdam*]. Essa última operação foi muito longa, porque os cavalos utilizados não estavam afeitos à tração; de modo que, em vez de quatro, foi preciso colocar seis; e como isso não bastasse, foi necessário, para desmembrar as coxas do infeliz, cortar-lhe os nervos e retalhar as juntas... (FOUCAULT, 2014: 9).

Essa visão tétrica e um tanto quanto irreverente de uma execução em 1757, aliada à descrição em detalhes do desmembramento do corpo do prisioneiro, tem seu desfecho após a cremação dos restos mortais do condenado:

Em cumprimento da sentença, tudo foi reduzido a cinzas. O último pedaço encontrado nas brasas só acabou de consumir às dez e meia da noite. Os pedaços de carne e o tronco permaneceram cerca de quatro horas ardendo. [...] Alguns pretendem tirar conclusões do fato de um cão ter deitado no dia seguinte no lugar onde fora levantada a fogueira, voltando cada vez que era enxotado. Mas não é fácil compreender que esse animal achasse o lugar mais quente do que outro. (FOUCAULT, 2014: 11).

Mais uma vez, o desmembramento e cremação são aliados a um tom humorístico, quando a redução às cinzas de um corpo humano assemelha-se a um costureiro assado. Junto a este, um cão de rua vem se abrigar ao seu calor, trazendo para a cena uma desconcertante naturalidade, naquilo que se assemelha a

algumas análises de Bakhtin, quando as séries do corpo e desmembramentos se cruzam com as séries de gastronomia de Rabelais. Neste autor, as cenas de combates e desmembramentos dos soldados às vezes são usadas em comparação a pedaços de guisado em uma panela, trazendo um aspecto bizarro para o relato.

Mas Michel Foucault desenvolve, a partir dessas descrições mórbidas, o trajeto de ocultamento das penalidades aos prisioneiros, que saem das praças públicas e são levadas para o interior das prisões, fora da vista do público que, muitas vezes, parecia já tomar partido dos que eram torturados:

A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo [...] fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração. (Idem, 2014: 14).

Esse tipo de inversão, segundo Foucault, veio a ser parte de uma espécie de carnavalização das execuções, quando os papéis de executado e executores eram invertidos: a população aproximava-se do cadafalso para ouvir as últimas imprecizações do prisioneiro que era “aquele que não tem mais nada a perder maldizer os juízes, as leis, o poder, a religião. O suplício permite ao condenado essas saturnais de um instante, em que nada mais é proibido nem punível”. (FOUCAULT, 2014: 61). E assim, cada vez mais, procurou-se o auxílio de máquinas, para se tocar o corpo do prisioneiro, o menos possível, como a chegada da inevitável guilhotina para uma morte limpa e rápida, antecipando de certa forma o século XX, na máquina de execução da colônia penal kafkiana, até as execuções em massa dos nazistas.

Em *Agá*, na distopia hermiliana, as máquinas também assumem esse papel intermediário na aplicação das penas e das torturas, tornando cada vez mais impessoal o poder e controle sobre os corpos dos condenados, especialmente na distopia representada em *Eu, Deputado*. Mas, antes, todo o percurso na administração das penas e torturas, semelhante ao descrito por Foucault, é percorrido por Borba Filho, como ele se propôs a fazer, um panorama da tortura e do despedaçamento do corpo, na história do Brasil. Assim, a partir dos mártires que viveram em épocas semelhantes aos supliciados vistos por Foucault, a história em quadrinhos conta (e mostra) em detalhes o destino dos primeiros inconfidentes, de todas as partes do Brasil, que eram vistos como criminosos contra o próprio corpo

do rei de Portugal. Devido a isso, a punição deveria ser de acordo a um crime de regicídio, com todo o ritual do crime reencenado na execução.

Nos quadrinhos, intitulado *O livro dos mortos*, podemos ver a lista dos que não foram apenas executados, mas que tiveram seus corpos desmembrados ou mutilados: o primeiro, um cristão novo que tem os ossos triturados na primeira vida do Santo Ofício a Pernambuco, em 1594; na mesma linha e, não sem ironia, um dramaturgo e escritor satirista, Antônio José, o judeu, queimado vivo pela inquisição; Felipe dos Santos, enforcado e esquartejado por cavalos; Tiradentes, enforcado, esquartejado e membros espalhados pela cidade. Em um dos quadrinhos, a fala comumente atribuída a um padre para o povo, adaptado do livro de Eclesiastes: “não traias o teu rei nem por pensamento, pois as aves do céu levarão a tua voz (BORBA FILHO, 1974: 236). A lista de mortes ou execuções segue, passando por Zumbi e finalizando com Antônio Conselheiro, mas a mais emblemática no desmembramento dos heróis, vem a ser a Revolução Pernambucana de 1817, que fornece, através dos pedaços dos prisioneiros, toda uma topografia do estado de Pernambuco. A sentença é assim narrada, no seu desfecho, e poderia pertencer a qualquer inferno boschiano:

Domingos Teotônio Jorge, José de Barros Lima e o vigário de Itamaracá, Pedro de Souza Tenório, tiveram julgamento sumário. A sentença demonstra o espírito sanguinário dos colonialistas: “as sobreditas penas se executem nos réus, os quais todos depois de mortos terão cortadas as mãos e decepadas as cabeças, e se pregarão em postes, a saber: a cabeça do primeiro réu na Soledade e no quartel; a cabeça do segundo, em Olinda e no quartel; a cabeça do terceiro em Itamaracá e as mãos em Goiana e os restos dos seus cadáveres serão ligados a caudas de cavalos e arrastados até o cemitério”. (BORBA FILHO, 1974: 246-250).

Após essa carnificina e volúpia no desmembramento de corpos, seguindo ainda com Michel Foucault, após o cansaço do público, e até a inversão no apreço de condenados e carrascos, todo esse espetáculo é retirado das vistas da sociedade e realizado às escondidas, ainda seguindo regras estritas de extração da verdade, por meio de torturas. E é quanto a estas torturas que Foucault traz um aspecto interessante nos procedimentos do interrogatório: a aposta envolvida na resistência do torturado para confessar, ou não, seu crime, quer ele tenha, de fato, cometido um crime, ou se confessa apenas para se livrar da dor, “pois a regra diz que, se o condenado ‘aguenta’ e não confessa, o magistrado é obrigado a abandonar as acusações. O supliciado ganhou”. (FOUCAULT, 2014: 43). Embora alguns

condenados das histórias em quadrinhos sigam o procedimento de confissão para abreviar a dor e serem executados de uma vez, outros, em *Agá*, resistem, como o Agá, em *Eu, deputado*, e o prisioneiro do episódio de *Eu, padre*, que antes de morrer e ter um dedo amputado, não deixava de repetir: “não falei, não falei...” (BORBA FILHO, 1974: 61), o que põe, pelo menos este último, em posição superior, no jogo da tortura com seus algozes.

3.5 EROTISMO E MORTE

Seguindo a partir desses despedaçamentos do herói em *Agá*, aproximamos-nos de relações caríssimas à literatura de Hermilo Borba Filho, que são a morte e o erotismo. E isso se dá muito em conta pelo complexo simbólico do qual fazem parte tanto o despedaçamento quanto o sacrifício, a morte, o erotismo e o sagrado.

Devido à grande importância que Hermilo Borba Filho sempre dispensou ao sexo, em sua literatura, o autor pernambucano sempre se viu em meio a discussões sobre bom gosto, obscenidade, pornografia, erotismo, sobre as quais ele chegou a dar diversos depoimentos, como, por exemplo:

O que acontece é que eu considero o sexo uma coisa normal (o que é a anormalidade?), própria do homem, enorme, divina. As criaturas dos meus romances copulam tanto quanto qualquer criatura de carne e osso, tanto como se come, bebe, se dorme. Os mais requintados, os mais poetas, inventam coisas. Mas o exemplo já vem da Bíblia... (LIMA, 1986: 38)

É interessante notar sua equiparação do homem aos animais e ressaltando o caráter divino do sexo, o que nos leva, mais à frente, a fazer algumas relações com o pensamento de Georges Bataille, já que, segundo este, não só o homem é interdito de exercer o sexo como animais, mas que experimenta na vida erótica uma relação com o sagrado. Mas Borba Filho cita, também, a referência de sempre, em seus escritos, a Bíblia, que é toda permeada de narrativas eróticas, especialmente no Antigo Testamento, e, em *Agá*, destaca-se pela quase onipresença da parceira dos diversos narradores, Eva, ou, como ele a chama, “a mãe de todos os viventes” (BORBA FILHO, 1974: 180).

Sonia Van Dijck também traz uma declaração do crítico literário Leandro Konder que achamos relevante, pois ele percebia o texto de Borba Filho,

especificamente no romance *A porteira do mundo*, como “forte, carregado de sensualidade, desenvolvido num clima de violência, sob o signo de exigências místicas” (Idem, 1986: 37). E, de fato, Borba Filho dá uma tônica, talvez a partir de *A porteira do mundo*, que se desenvolve fortemente no resto de seus escritos, no que se refere a manter o sexo sempre muito próximo do campo do sagrado, do místico, da violência e da morte. Isso sem falar nos problemas com o sexo do pastor em *Soldas Almas*, o segundo romance de Borba Filho, e a entrega de corpo e alma ao sexo do narrador Hermilo, em *Margens da Lembrança*, o primeiro livro da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Mas as visões que surgem em *A porteira do mundo* são emblemáticas e despertam a discussão para o resto da obra de Hermilo Borba Filho.

Não só em *A porteira do Mundo*, mas os personagens hermilianos, em geral, parecem, muitas vezes, perderem-se em vidas totalmente dissolutas. No entanto, com o desenvolver das narrativas do autor, a presença do sexo e do erotismo parecem se afastar de uma ação por pura luxúria e lascívia, em direção a uma busca por coisas relacionadas simbolicamente com o erotismo, especialmente o sacrifício, a morte e o sagrado. Como diz Georges Bataille, sobre o erotismo sagrado:

[...] a busca de uma continuidade do ser levada a cabo sistematicamente para além do mundo imediato designa uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o amor por Deus, mas o Oriente procede a uma busca similar sem necessariamente colocar em jogo a representação de um Deus. (BATAILLE, 2013: 39).

Essa busca da continuidade é o que se manifesta muitas vezes na narrativa de Hermilo Borba Filho, dando um aspecto religioso ao sexo, não necessariamente um cunho religioso que almeje uma imagem de Deus, mas uma experiência com o sagrado. Dentro da concepção de Bataille, o ser humano é visto através de uma metáfora biológica e de reprodução sexuada, em que as fusões e divisões de células simbolizam nossa continuidade originária perturbada, na concepção, por uma descontinuidade que é a própria experiência da vida. O erotismo sagrado dos corpos surge então como uma busca pela continuidade perdida, que só será resgatada com a própria morte, que se faz presente na experiência de fusão do erotismo. Diz Bataille sobre a descontinuidade:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade. (BATAILLE, 2013: 36).

Por essa perspectiva de Bataille é, então, possível entender melhor a busca dos personagens hermilianos, quando Leandro Konder chama a atenção para o misticismo, a partir de *A porteira do mundo*. E percebemos que esse misticismo começa a se manifestar, também, na linguagem que se afasta cada vez mais de uma relação puramente mimética com o mundo real. O sexo começa a ser um portal de visões e devaneios, manifestados numa linguagem quase surrealista carregada de imagens e fantasias, como na narrativa do protagonista Hermilo, a partir do quarto de uma prostituta, em um quarto pobre do Recife antigo:

Foi nu como estava, também ensanguentado, que voei pela janela e parei sobre os edifícios, um molho de cravos na mão, enquanto a cidade se dividia, metade brilhante e metade azulada, de um lado o sol, do outro a lua, os rios correndo em vertical, as pontes ligando o nada a outro nada, as nádegas de Irene formando um arco-íris incandescente sobre a minha cabeça, eu verificava que possuía os dois sexos, era o enviado hermafrodita, o ânus se assemelhava aos sóis infantis, enquanto o pênis era a cauda de um cometa, ambos jamais se encontrariam, eu passeava meu carneiro e, à sombra das grutas, me unia ora a ninfas, ora a sátiros, sem jamais saber ser era o homem ou a mulher quem mais gozava nos prazeres do amor [...] (BORBA FILHO, 1994: 22).

Vê-se que mais uma vez o hermafrodita surge no mundo hermiliano, desta vez sobrevoando de maneira mágica a noite do Recife, toda a visão surgindo como fruto de uma relação sexual anal com Irene, uma mulher pobre, uma prostituta e figura de vítima sacrificada no altar-cama deste Hermilo sacerdote e místico. E o ritual segue com o pênis inclusive surgindo como uma adaga sacerdotal:

[...] e ali estava, na madrugada, vendo apenas a mancha no lençol e o sangue coagulado na ponta da minha vara, deixando livre o buraco e os pelos empoados do púbis, o mar crescendo na linha do horizonte, cortando a abóbada celeste mas sem invadir a terra porque uma criança loura, apenas com uma tanguinha, detinha as águas de bracinho levantado. (BORBA FILHO, 1994: 22).

E após essa imolação, que, segundo ele, deixou o “sangue coagulado na ponta da minha vara”, assemelhando o pênis a um instrumento cortante, Hermilo chega ao desfecho de sua visão e experiência com o sagrado, em um dos momentos mais altos da narrativa do autor pernambucano:

E todas as luzes se extinguíram: do sol, da lua, das estrelas, dos postes, das casas, dos fífós, era uma treva asfixiante, minha barba crescia e formava uma escada por onde iam subindo os bêbados, as prostitutas, os pederastas, todos os cornos do mundo, padres simoníacos, políticos, ladrões e assassinos e, enquanto subiam, alcançando a minha boca eu os cuspiam para o infinito e era engraçado de ver as cabriolas que davam, um olho para aqui, um culhão para ali, um baço acolá, todos os corações se reunindo num só, crescendo, ainda opaco, pouco a pouco iluminando-se e tornando-se rubro, cercado por estrelas de espinhos que se enterravam cada vez mais na carne, tudo isto porque, mais uma vez, eu encontrara Deus na merda (BORBA FILHO, 1994: 22).

Dessa forma, como em tantos outros momentos da literatura de Hermilo Borba Filho, o escatológico surge com toda a força de um quadro boschiano ou até surrealista. Um final dos tempos em que o julgamento final está longe de ser maniqueísta ou simplório. Nessa espécie de processador e triturador da carne humana que é a matéria prima para o sagrado ou o corpo de Deus, os personagens de toda a sorte do submundo ascendem uma escadaria para serem cuspidos em cambalhotas no ar, suas partes do corpo lançadas para todos os lados. Como não poderia deixar de ser, em uma narrativa grotesca, o humor surge em meio a uma ambiência até então de horror ou de pesadelo, trazendo para visão o senso desconcertante do paradoxo e da contradição.

Enfim, a partir dessa visão, a literatura erótica de Hermilo Borba Filho não pode mais ser dissociada da busca pelo sagrado. A busca dos anti-heróis hermilianos precisa sempre ser vista com mais abrangência, sem simplificar o papel do sexo como algo apenas obsceno ou pornográfico. Nessas relações complexas que se manifestam na presença do sexo, da violência, do erotismo, do sacrifício, do sangue, dos despedaçamentos, o homem busca acima de tudo, e desesperadamente, não apenas o prazer da carne, mas a transcendência e a volta a um continuidade perdida.

Em *Agá*, mais do que nunca, na literatura de Hermilo Borba Filho, o novo da narrativa se desfia sob o signo da morte. Escrito no auge da ditadura militar, instaurada no Brasil nos anos 1960, os diversos Eus narrativos, ou Agás, deslocam-se em ambientes regidos pela violência, pelas prisões, pela tortura e pela morte. E esta morte pode até ser vista como catástrofe e tragédia daqueles tempos, ou seja, uma morte imposta pelos que detêm a hegemonia do poder e impõem, sobre os corpos dos que se rebelavam, toda uma gama de esmagamentos do corpo, de redução do corpo humano a meros pedaços desmembrados. Ainda assim, mesmo

sob esse domínio da morte, a presença sempre marcante do erotismo na literatura de Hermilo Borba Filho funde-se com todos esses elementos negativos, como as torturas, os despedaçamentos, a violência, para lançar seus personagens numa complexa e paradoxal experiência com o sagrado.

Assim, podemos ver, já desde a infância do *Eu, agente funerário* as relações entre a morte e o erotismo se insinuando, e de maneira tão significativa por este ser um Agá que futuramente trabalhará – e lucrará – com a morte. E a experiência sexual do jovem Agá já começa em estreita ligação com a morte, ao sacrificar sadicamente pequenos insetos, como as mariposas que voam em torno de seu candeeiro. Diz ele, excitado com o seu segredo:

Quando me deixavam sozinho, por acaso, eu conseguia capturar uma delas e lançá-las dentro da manga. A mariposa só dava mesmo duas voltas alucinadas e logo suas asas eram queimadas pela chama. Morria com pequenos estremecimentos e subia, no ar, uma poeira tênue que às vezes me provocava espirros.” (BORBA FILHO, 1974: 91).

A relação desses pequenos assassinatos com uma experiência erótica logo fica revelada, após o pequeno Agá nos falar de seu prazer em assistir ao balé *A morte do cisne*: “Eu não me cansava de aplaudir os movimentos que tanto podiam ser epilépticos como copulativos, mas que evocavam as minhas mariposas”. (Idem, 1974: 91). Os cisnes, então, juntam-se às mariposas nessa imagem que mistura as cópulas com a convulsão e agonia da morte. E assim segue sua iniciação sexual já marcada pela violência, e prossegue na adolescência, em amores tórridos com sua amante, Géó, como ele narra: “O sangue era dela, meu o sangrador, de sua batinha acastanhada saía, um pouco, o doce palmito branco para logo depois ser tragado; ela, Géó, era um vegetal, muito mais de mangue, com maresia, que um pau linheiro [...]” (Idem, 1974: 94). Surgem, dessa forma, as imagens grotescas de hibridismo humano e vegetal na representação da amante, e o derramamento de sangue da amante-vítima sempre vindo à tona, por meio de seu pênis “sangrador”, o que marca também a violência subjacente a toda relação sexual.

Já na vida adulta de outra encarnação do Agá, em *Eu-lírico-trágico-cômico-pastoral*, o romance assume os ares mais grotescos, em meio a metamorfoses do Agá em um cavalo, somado às peripécias eróticas de um boneco de marionetes, que toma vida em um dos momentos mais fantasiosos e burlescos da narrativa.

Além disso, este Agá, que é também um onanista inveterado, frequenta hospícios e tem instintos assassinos em relação a sua esposa:

Não a matei, continuo a pensar. O fato de estar viva me dá alegria neste momento, mas o de não havê-la matado acrescenta-me um peso, uma obrigação a cumprir. [...] Tenho que matá-la (BORBA FILHO, 1974: 166).

E é nessa relação com sua mulher, a onipresente Eva e “mãe de todos os viventes”, que a violência e a morte mais se associam ao erotismo. O Agá ao se metaforsear em um cavalo, parece burlar todos os interditos que pudessem haver em relação ao erotismo. Ao assumir a forma de um animal, ele deixa de se sujeitar ao controle da sociedade sobre seu sexo e pode, então, exercer com toda a brutalidade sua subjugação da fêmea, num jogo erótico de poder e de controle, sem falar no instinto de morte e assassinato subjacente a quase toda a ação deste episódio. E assim segue a ação de maneira agressiva e violenta, que é importante transcrever quase na íntegra, por ser quase que um resumo da relação do erotismo e a morte em *Agá*:

Chego-me: cheiro-a e expilo bafos quentes pelas narinas. A carne de suas ancas treme como se houvesse sido picada por uma mosca, relincho mais uma vez e cravo os dentes nela. A *évua* escouceia e afasta-se um pouco, mas fica olhando para o meu lado, quer ver minhas intenções. São mais do que positivas: toda a vara, desembainhada, anseia por ela, pela *ega*, enquanto, violentamente, dá pancadas em minha barriga, o que me excita além do inimaginável [...] Monto nela e cravo-lhe a espada que erra o alvo, atingindo-a numa das ancas. Ela se volta para me morder, os dentes arreganhados [...] Continuo dando-lhe estocadas, erro sempre, quase acerto, finalmente enterro-me todo nela e dou um relincho mais alto, muito mais alto que qualquer relincho até então ouvido. [...] cravo os dentes em sua carne, ela quer fugir, não pode, tenho-a segura, o gosto de sangue em cima e o orgasmo que se aproxima embaixo levam-me a um estase desesperado. Cravo os dentes com toda a minha força, acho que alcancei um vaso importante, creio que se chama a jugular, o sangue esguicha, meu pau esguicha, eva vai caindo de quartos, desembainhando, ela se abate, olho para o chão e vejo, adiante, seus olhos cada vez mais amortecidos, mais para trás uma poça de esperma no capim verde, esmagado. Ergo as narinas e sinto um cheiro de cajueiros em flor (BORBA FILHO, 1974: 179).

Dentro do contexto de loucura e fantasia em que esta narrativa está inserida, já que este Agá tem andado por hospícios, após ter tentado matar sua mulher, esta metamorfose é, por um lado, uma alegoria dos instintos de morte associados à sexualidade desesperada de um animal. Mas, por outro lado, olhando para narrativa como um dos delírios deste *Agá lírico-trágico-cômico-pastoral*, ela se associa com a visão do erotismo, segundo Bataille, quando este fala do erotismo como um jogo de

violência na luta contra a descontinuidade do ser. A fusão, para o autor, ocorre sempre sob o signo da violência, da violação:

Somente a violência pode assim colocar tudo em jogo, a violência e a perturbação sem nome que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constituiu na descontinuidade – não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto [...] Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato? (BATAILLE, 2013: 40-41).

Como em outras relações sexuais de personagens hermilianos, mais uma vez o pênis assume a forma de arma, desta vez uma espada, em outros momentos, em adaga. O Agá tenta desesperadamente se fundir a sua parceira que se confunde entre a Eva e a égua (*Évua*), e as dentadas são ações não só animais, mas parecem remeter a um canibalismo de quem devora suas vítimas. Por fim, o sangue misturado ao esperma mantém a narrativa nessa ambiência de sacrifício e violência, e que consuma-se com a imolação da vítima, em uma mordida na veia jugular.

Na encruzilhada do erotismo com a morte e o sacrifício, é possível ver ainda, em *Agá*, por um lado, o corpo torturado como sujeito de uma experiência mística e erótica, no limite entre a vida e a morte do torturado. Por outro, vemos o erótico se manifestar na representação do corpo de um torturado, ligando-o mais uma vez, por essa perspectiva, aos modelos de representação dos mártires cristãos, nas artes pictóricas.

No capítulo *Eu, deputado*, esse Agá já envelhecido e cansado é quem experimenta o calabouço da narrativa futurista de *Agá*, em que ele é torturado de maneira impessoal e científica por máquinas. Após vários dias amarrado no “sarcófago” ou o “que corrói as carnes”, com facas sendo meticolosa e milimetricamente enfiadas em sua carne, este *Agá* começa a delirar:

As facas entraram mais um pouco: estou no quinto dia. Perco sangue, e a água e o pão que me dão, aos pouquinhos, em nada me ajudam. Hoje tive uma alucinação, posso garantir que não estava dormindo, não sei se devo falar de alucinação, mas de uma recordação tão vívida que dela me vi participando. (BORBA FILHO, 1974: 130)

Essa experiência deste *Agá* insere-se em toda uma tradição mística, na qualidade de um mártir que é seviciado e exposto à desnutrição do corpo. Ele vive quase que um jejum involuntário, mas que é uma mortificação da carne que qualquer devoto extremo procuraria, na busca de uma revelação de Deus ou

experiência com o sagrado. E é revelador que, diferentemente de alguns místicos que tiveram ou não a revelação procurada, ou do Cristo que foi provado e tentado, para depois ser consolado, para este Agá a “revelação” de Deus ou experiência do sagrado é justamente um delírio sexual. Então vemos, mais uma vez entrecruzados, nesta experiência do *Eu, deputado*, vários elementos, ou seja, a tortura do corpo, a proximidade da morte, a violência e, por fim, coroando o evento, o erótico consumado, como em tantas instâncias do romance, em uma relação homoafetiva aliada à masturbação. Nesse aspecto da narrativa, de memórias de iniciações ao sexo, geralmente em ambientes rurais e com parceiros de ambos os sexos, há um fio unificador biográfico aos diversos Eus fragmentados do romance, o que, na verdade, mantém a unidade biográfica de quase todos os protagonistas de Hermilo Borba Filho, centrados na figura do narrador Hermilo:

A visão se concentrava no corpo nu daquele de doze anos: alvo, brilhando ao sol que já despontara vencendo as serras, as gotas d'água prateadas, suas nádegas ainda verdes mal vibravam, duras, carnudas, suave a queda para as coxas [...] e nos sentávamos e calados ficamos e por iniciativa dele sua alva e redonda mão direita caçava entre as minhas pernas e eu me permitia apenas o gosto de escorregar minha mão esquerda entre sua calça e sua nádega para alisar-lhe a pele sedosa e sua mão direita me tratava com muita delicadeza subindo e descendo terra e céu e inclinei-me e beijei-o no pescoço, ele se arrepiando e apertando mais o meu prazer e quando chegou não consegui evitar de mordê-lo num lugar e enfiar minhas unhas em outro vendo que o céu amarelo-avermelhado baixava sobre nós e minha pequena chuva regava o capim-manteiga que nos ocultava. (BORBA FILHO, 1974: 131-132).

Se continuarmos seguindo o pensamento de Bataille, é emblemático que a proximidade da morte desperte no torturado imagens eróticas, já que estão tão simbolicamente interligadas. Em vez do desespero que a situação pediria ao *Eu, deputado*, este, ao ser penetrado por facas, tem visões idílicas de sexo e ejaculações. Se Bataille abre seu livro, *O erotismo*, dizendo que este erotismo é “a aprovação da vida até na morte”, então o *Eu, deputado* consegue experimentar isso duplamente, na proximidade da morte de seu corpo e na morte que se dá no erotismo, consumando uma experiência mística e de transcendência. Diz Bataille:

Então, para além da embriaguez aberta à vida juvenil, nos é dado o poder de abordar a morte face a face, e de nela ver enfim a abertura à continuidade ininteligível, incognoscível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo apenas o erotismo traz. (BATAILLE, 2013: 47).

Assim, o erotismo aqui, longe de ser apenas algo físico e corporal, também assume outros matizes que lançam os personagens de Borba Filho para além da própria experiência carnal, para uma experiência religiosa.

Além dessas relações entre a morte o erotismo, este não se faz presente em *Agá*, apenas, com a presença explícita de sexo, de cópulas, mas, por exemplo, pode se insurgir sutilmente na representação do corpo de torturados. Assim como há muito de figuras cristãs na narrativa de *Agá*, com o corpo do preso torturado entrando em uma relação direta com o corpo sofrido e deformado de Cristo, assim também, esse mesmo corpo do torturado remete à sensualidade presente nas representações medievais dos santos cristãos.

Em *A história do corpo* (2012: 23-130) é possível ver esta trajetória das representações do corpo de Cristo e dos primeiros mártires. Com a mudança da imagem de Cristo, de uma aparência mais etérea ou divina, para uma cada vez mais humana e sujeita às dores, o que parecia até um rebaixamento da sua estatura de Deus, o corpo foi cada vez mais sendo desnudado e explorado. As marcas de tortura no corpo desnudado associam-se de forma marcante ao status de vítima de um sacrifício, mas também trazem à tona uma inevitável relação erótica, talvez até sádica, entre as sevícias e a exposição minuciosa do corpo desnudado. É o que Umberto Eco, em *A história da feiura*, vem a denominar de uma *erótica da dor*.

Em *A lamentação pelo Cristo morto*, pintada por Giotto para a capela dos Scrovegni, todos os personagens choram (inclusive os anjos) e sugerem ao fiel sentimentos de compaixão por alguém com quem ele deve se identificar. É desse modo que a imagem do Cristo doloroso passará também para a cultura renascentista de barroca, em um crescendo de “erótica da dor”, em que a insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento chegará aos limites do comprazimento e da ambiguidade, como acontece com o Cristo, mais que ensanguentado, sanguinolento, da Paixão de Mel Gibson. (ECO, 2015: 49)

Essas representações estenderam-se para o martírio de vários santos, dos quais São Sebastião (Figuras 17 e 18) parece ter sido um dos favoritos de artistas de vários séculos, com sua aparência assumindo uma aparência francamente andrógina, como diz Umberto Eco, sobre essas representações:

Em ambiente renascentista e pós-renascentista, no clima de revalorização do corpo humano e de sua beleza, nota-se uma tendência à excessiva “pulcrificação” de fatos dolorosíssimos, de modo que, mais que o tormento, importa antes a força viril ou a doçura feminina com que os santos o enfrentam. Mas isso não exclui o deleite, frequentemente homófilo, e as várias representações do martírio de São Sebastião dão prova disso. (ECO, 2015: 56).

Figura 17. São Sebastião de Guido Reni



Fonte: www.museus.gov.br, 2017.

Figura 18 São Sebastião de Mantegna



Fonte: mini-site.louvre.fr 2017.

E em *Agá*, apesar da violência com que os corpos são seviciados, é possível notar a presença sutil dessa espécie de erotismo tão proximamente associada com a tortura e a morte, como na prisão em que o *Eu, padre* recebe seu companheiro de cela:

Nessa madrugada, estando eu entre o sono e a vigília, abriu-se a porta da minha cela e dois soldados entraram, arrastando pelos pés aquilo que poderia ser um homem, nu, o carcereiro atrás com uma cama de campanha. Atiraram-no, porém, no chão de cimento. [...] Ajoelhei-me ao seu lado, com todo o cuidado fiz que se descontraísse e ficasse de costas, contemplando-o. A barba, preta e cerrada, estava visguenta de sangue, o olho esquerdo mais parecia uma romã, por todo o corpo marcas de queimadura, o sexo tão inchado e tão grande quanto um mangará [...] Demorou muito, enquanto eu rezava pelo torturado e passava a mão em sua testa, escaldante, disse alguma coisa que não entendi, era mais um gemido, finalmente abriu o olho direito, tentou levantar o braço num gesto de defesa, escorregou-o até o sexo e ali a mão ficou pousada. [...] Pus a mão em sua mão que estava protegendo o sexo. Ele tentou mover-se, talvez sentar-se, mas não conseguiu e sua cabeça bateu no cimento sem que eu nada pudesse fazer para evita-lo. [...] Tirou a mão do sexo, apertou a minha e levou-a à altura do coração. Ali ficamos. (BORBA FILHO, 1974: 60).

O corpo do torturado entra em cena de maneira dramática e brutal. E sua representação literária, apesar da violência da tortura, é realizada com sensibilidade, através do olhar de compaixão do padre. É um olhar de compaixão e de testemunho dos horrores da repressão do estado autoritário, mas é também um olhar que parece ir e vir nos campos do amor Ágape e Eros. Um olhar que escrutiniza e mapeia as feridas, mostrando e ocultando nuances e sentimentos, desde o ajoelhar-se, por um lado, para rezar e cuidar do ferido, e por outro lado, nos percursos da mão que vai, a partir da testa do corpo febril, até a mão que protege o sexo e junto ao coração.

Embora o *Agá* encarnado no *Eu, padre* aparentemente seja apenas um viúvo de um relacionamento heterossexual, na verdade os diversos *Eus* e *Agás* são descendentes, como vimos, do andrógino e do hermafrodita, portanto se gabam da liberdade em suas relações afetivas. Por mais que ocupem situações sociais diferentes, diversas facetas permanecem nos diferentes narradores desse romance tão fragmentado, ao ponto de eles terem praticamente o mesmo passado, ou seja, passaram a infância em uma cidade talvez do interior, no campo, com a iniciação sexual feita nos rios e no mato, em casas abandonadas, mantendo relações com meninos e meninas, sem grandes dilemas na escolha do sexo dos parceiros, o que

nos permite ventilar essa abordagem erótica e homoafetiva do *Eu, padre* ao corpo do torturado.

E esse tipo de erotismo tão próximo da violência da morte, afinal o prisioneiro está, de fato, vivendo seus últimos dias, antes de ser sacrificado, reforça o estreitamento entre o erotismo e o sagrado no sacrifício da vítima, o que Georges Bataille associa ao erotismo. Diz ele sobre a experiência do sagrado após a imolação:

A vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela. Esse elemento é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, em decorrência da morte violenta, ruptura da *descontinuidade* de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a *continuidade* do ser, a que a vítima é devolvida. (BATAILLE, 2013: 45).

E é nessa cena de sacrifício e imolação de um preso político, em meio a essa espécie de “estética da dor”, que o sagrado é experimentado por aqueles que testemunham o mistério e a violência da morte, e sobrevivem ao ritual, ou seja, o padre, e também nós, seus leitores. E já que podemos ver esse assassinato como um sacrifício, este certamente assume um aspecto duplo, pois quem imola a vítima não é o padre, nem nós os leitores que acessam este memorial do sacrifício, que é, talvez, uma das razões de ser do romance de Hermilo Borba Filho. A imolação do prisioneiro é feita por um governo brasileiro, totalitário e torturador, muito provavelmente em um sacrifício ao deus Poder, na esperança de ter sempre a força de calar e subjugar os que se rebelam. Mas, no outro lado dessa moeda do sacrifício, a literatura de Hermilo Borba Filho, em *Agá*, inverte o sentido desse ritual ao poder. Sua narrativa mantém viva a memória do torturado, eternizando, como vimos na relação com a Santa Ceia, seu sacrifício feito não ao poder que destrói, mas à liberdade que dá vida.

CONCLUSÃO

Como foi visto ao longo desta dissertação, o grotesco tem uma presença marcante não só no romance *Agá*, mas em toda a obra de Hermilo Borba Filho, servindo de rica fonte para a ambientação e caracterização da sua obra de ficção, possibilitando várias leituras e interpretações. E para abordar esse grotesco, comentamos as ideias de autores como Geoffrey Galt Harpham e sua visão instigante do grotesco como a arte das margens e, por que não, a arte dos escritores marginais como Hermilo Borba Filho. Também Carl Skrade e sua teologia que põe o grotesco como arte fundamental para compreender o homem moderno e fragmentado — como o herói Agá o é — e as possibilidades do grotesco em se relacionar com o sagrado, em ter um papel preponderante na transcendência do Homem. Além desses, trouxemos Michel Foucault, abordando seus “anormais” como personagens grotescos, como, por exemplo, os onanistas e o importantíssimo “monstro moral”, o déspota bufão que rebaixa a majestade de que é investido, personagem não só presente nas páginas de *Agá*, mas que — tristemente — parece não querer se retirar do mundo real, em pleno século XXI. Além desses autores, concentramo-nos também nos já clássicos pensadores do grotesco, Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Iser, mas procurando sempre balancear a abordagem com a atualização do pensamento deles, feita por outros autores contemporâneos, tentando assim escapar de automatismos, ou o uso indiscriminado de termos bastante conhecidos, como “carnavalização” e o “corpo grotesco” de Bakhtin, ou o “mundo alheado” de Iser e sua relação ambígua com o gênero Fantástico.

No segundo capítulo fizemos um breve percurso pela espetacular produção literária desse autor pernambucano, e vimos o quanto o grotesco faz parte de sua concepção poética, na literatura dramática, nos contos e nos romances, um grotesco que, como vimos, vem de diversas fontes, da *commedia dell'arte*, do teatro de marionetes e da cultura popular em geral. Então, quanto à literatura dramática, vimos o grotesco no humor macabro de *O paroquiano inevitável* e alguns prenúncios das figuras do cristo deformado em *Manuel de Tal*. Mas é na peça *Sobrados e mocambos: (uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor)* que o autor investiu com determinação na concepção de um grotesco fortemente centrado no corpo, especialmente no corpo do negro, trazendo

à tona um aspecto que consideramos central na compreensão do grotesco em Hermilo Borba Filho, ou seja, o uso que ele faz de um grotesco bastante propício à cultura brasileira, advindo da fusão da cultura de origem europeia com a cultura negra. Além disso, a peça termina com todas as marcas da carnavalização e do realismo grotesco bakhtiniano, com as mesmas hordas de moleques que ressurgiriam em *Agá*, desta vez, em vez de atacar banquetes da aristocracia pernambucana, resolve pichar as paredes e urinar nas grades do sobrado. Quanto aos contos, vimos Hermilo Borba Filho em total comando da linguagem e no domínio do realismo mágico. E o grotesco entra em perfeita sintonia com o mágico, nas antropomorfizações, nas bestialidades, no bizarro das ações em *As meninas do sobrado*, assim como na caracterização dos personagens grotescos em *Sete dias a cavalo*, na sátira ácida ao poder grotesco dos militares em *O general está pintando*. Por fim, na análise dos dois romances, vimos o quanto o grotesco já antecipava temas de *Agá*, e continuava, postumamente, em *Os ambulantes de Deus*, na concepção poética de Hermilo Borba Filho.

Por fim, na análise de *Agá* vimos Hermilo Borba Filho realizar sua produção mais desafiadora para um crítica literária, uma espécie de antiromance com um herói completamente fragmentado, visto de múltiplas perspectivas muitas vezes simultâneas. Então, em *Agá*, surge uma narrativa em que se misturam a confissão autobiográfica e a literatura de resistência, uma literatura de denúncia contra a tortura e que é também um memorial do sofrimento daqueles que foram torturados. E isso é feito para que não se esqueça o sacrifício desses torturados, que são comparados a Cristo, no sofrimento e na deformação dos corpos pela brutalidade do poder estabelecido, tanto na Ditadura Militar no Brasil, quanto em Estados totalitários na América do Sul. E como protagonista dessa narrativa desafiadora surge o Eu, *Agá*, um herói grotesco que se alterna em várias personas, desde o protagonista hermafrodita e prostituto de luxo a um padre envelhecido e solidário com os torturados, ou ao diplomata às voltas com um déspota bufão e animalizado, entre tantas outras personagens marcantes. O grotesco surge nessa narrativa do romance justamente pela relação tão forte do grotesco com o corpo humano e suas partes baixas, seus fluidos, seus excrementos etc., gerando imagens do corpo que nos levaram a propor essa leitura de *Agá*, a partir e através dos corpos de seus personagens. Assim, o percurso de leitura seguiu pelos corpos não só pelo aspecto

de deformação e monstruosidades mais comuns ao grotesco, mas nos despedaçamentos dos rebeldes de todas as épocas no Brasil, nas mais bizarras das ações associadas aos fluidos do corpo, aos corpos dos onanistas e suas inúmeras masturbações e ejaculações, ao humor, ao corpo do rebelde hermafrodita e sedutor de poderosos. E quanto a esses masturbadores ou onanistas, eles propiciaram um ponto de discussão interessante, baseado — em parte — em texto pouquíssimo conhecido de Fernando Pessoa, que nos ajudou a refletir — com a ajuda de Jean Paul Sartre — sobre a proliferação de Eus em *Agá*, na projeção das múltiplas personas literárias na imaginação do masturbador.

Concluindo, o erótico, o sacrifício e a morte foram o tema inevitável e tão importante na obra de Hermilo Borba Filho, que já se anunciava de maneira grotesca em várias obras, como em *A porteira do mundo* e suas visões místicas fusionadas de sexo, álcool e escatologia, e que em *Agá* se manifestam tanto no corpo torturado de um prisioneiro, quanto no corpo do próprio *Agá* torturado até quase à morte, em meio a delírios de sexo na infância e às margens de um rio. Pudemos, então, dessa forma, problematizar a questão do erotismo, propondo uma visão mais complexa e relacional desse erotismo — tão presente em Borba Filho — com outros temas centrais em sua literatura, como a violência, o sacrifício e a morte. E em *Agá*, essa morte torna-se mais do que sagrada, no sacrifício dos que se rebelam e não desistem da luta pela liberdade do Homem, essa liberdade sem preço que talvez seja o tema central da literatura do pernambucano Hermilo Borba Filho, o que faz de sua obra algo ainda tão atual.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ASPIZ, Harold. **Walt Whitman**: The Spermatic Imagination. *American Literature* 56, vol. 3. 1984. p. 379-395. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2926036?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 18 out. 2016.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6ª ed. S. Paulo: Perspectiva, 2013.

ARASSE, Daniel. **A carne, a graça, o sublime**. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.). *História do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 1, p. 535-620.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. BORBA FILHO, Hermilo. **Hermilo Borba Filho**: teatro selecionado. ALVES, Leda; Reis, Luís Augusto (orgs.). Apresentação Celso Frateschi. Pref. Luís Augusto Reis. Três volumes. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

_____. **Diálogo do encenador, Teatro do Povo, Mis-em-scéne e A donzela Joana**. Recife: Fundaj. Ed. Massangana/Edições Bagaço, 2005.

_____. **A porteira do Mundo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. **Margem das lembranças**. 2. ed. Apresentação Márcio Souza. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

_____. **Os caminhos da solidão**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1957].

_____. **As meninas do sobrado**. Porto Alegre: Globo, 1976a.

_____. **Os ambulantes de Deus**: novela. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

- _____. **Sete dias a cavalo**. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. **Agá**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. **O general está pintando, novelas**. Porto Alegre: Globo, 1973.
- _____. **Deus no pasto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. **Henry Miller**. Rio de Janeiro: José Alvaro, Editor S.A, 1968.
- _____. **História do espetáculo**. Rio de Janeiro, Guanabara: Edições O Cruzeiro, 1968b.
- _____. **O cavalo da noite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b
- _____. **Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular do Nordeste**. São Paulo: Editora Nacional, 1966 (Coleção Brasileira).
- _____. **Sol das almas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.
- BLOOM, Harold. ; HOBBY, Blake. **The grotesque**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009.
- BOSCH. **Abril Coleções**. Trad. Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2001. [Coleção Grandes Mestres; v. 19]
- BOSING, W.; BOSCH, H. **Hieronymus Bosch, cerca de 1450 a 1516**: entre o céu e o inferno. Köln: Taschen. 2001
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, v. 2, 1987a.
- _____. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, v. 3, 1987.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CELESTE CARVALHO DA SILVA, Virgínia. **Memória e ficcionalidade em Deus no Pasto de Hermilo Borba Filho**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife: O Autor, 2009.
- CHEDGZOY, Kate. **Impudent Women: Carnival and gender in early modern culture**. In: The Glasgow Review. Issue 1. 2004. Disponível em: <<http://www.arts.gla.ac.uk/STELLA/COMET/glasgrev/issue1/chefgz.htm#Title>> Acesso em: 13 Jul. 2015.
- CLARK, John R. **The modern satiric grotesque and its traditions**. Lexington: University Press of Kentucky, 1991

CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo**: da renascença às luzes. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 1

_____. **História do corpo**: da revolução à grande guerra. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 2.

_____. **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 3.

CORREIA, Victor. **Sobre conselhos artísticos, sociais e individuais**: um texto inacabado de Fernando Pessoa. 2014. Disponível em: <https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue6/PDF/I6A10.pdf> Acesso em: 18 out. 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.

EDWARDS. Justin D.; GRAULUND, Rune. **Grotesque**. New York: Routledge, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 2010.

FARIAS, Luiz Roberto Leite. **A donzela arrevesada**: representações do grotesco e dos afetos num conto de Hermilo Borba Filho. In: INTERSEMIOSE. Revista Digital. ANO IV, N. 07. Jan/Jun 2015.

FREYRE, Gilberto. **Prefácio à peça Sobrados e Mocambos**. In: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (orgs.) Hermilo Borba Filho: teatro selecionado — volume III. Rio de Janeiro: Funarte. 2007.

GÉLIS, Jacques. **O corpo, a igreja e o sagrado**. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: da renascença às luzes. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 1

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. 1ed. São Paulo: Atual, 1986.

HARPHAM, Geoffrey G. **The Grotesque**: first principles. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 34, no. 4. 1976. p. 461-468.

_____. **On the grotesque**: strategies of contradiction in art and literature. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2006.

HIGHWATER, Jamake. **Mito e sexualidade**. Trad. João Alves dos Santos. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 1992.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror, poesias, cartas (obra completa)**. Trad. Prefácio de notas Claudio Willer. 2.ed. Rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2008. (3. reimp.) 2014.

LEITE, João Denys Araújo. **Dialogismo cultural em Hermilo Borba Filho**. In: MACHADO, Lúcia (Org.). O diálogo como método: cinco reflexões sobre Hermilo Borba Filho. Recife: Fundação de cidade do Recife, 2006a. 132p.

_____. **ANTÔNIO CONSELHEIRO & SOBRADOS E MOCAMBOS: CORPO DILACERADO, OBRA CINDIDA**. In: Anais do Evento PG Letras 30 Anos Vol. I (1): 313-324, 2006b. Disponível em http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/3.%20Pesq%20em%20andamento%20Literatura/3.5_Joao_Deny_s.pdf. Acesso em: 21 dez. 2016.

LIMA, Sônia van Dijck **Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermiliano**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1993. 387p.

_____. **Presença do grotesco no teatro hermiliano**. Caderno de textos, João Pessoa, CPGL/UFPB, 2. série, n. 6, 1991, p. 57-65. Disponível em <<http://www.soniavandijck.com/grotesco.htm>>. Acesso em: 5 out. 2014.

_____. **Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986.

LOPES, Teresa Rita (Org.). **Pessoa por Conhecer: textos para um novo mapa**. Lisboa: Estampa. 2 vols., 1990. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2692>> Acesso em: 18 out. 2016.

_____. **Pessoa Inédito**. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OTTO, Rudolph. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2015.

PLATÃO. **Diálogos**: o banquete, Fédon, sofista, político. 1a ed. Trad. José Cavalcante de Souza (O Banquete). São Paulo: Abril Cultural, 1972. Coleção Os Pensadores.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife: O Autor, 2008. 457 folhas.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. 1ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENTHAL, E.T. **O universo fragmentário**. Trad. Marlon Fleischer. São Paulo: Editora Nacional. 1975.

RUSSO, Mary J. **The female grotesque**: risk, excess, and modernity. New York: Routledge, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: GENET, Jean. **Nossa senhora das flores**. Apresentação Jean-Paul Sartre. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Sussekind. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SILVA, Josimere Maria da et al. **Escrita de si, memória e testemunho em Margem das Lembranças, de Hermilo Borba Filho**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: O Autor, 2013.

SKRADE, Carl. **God and the grotesque**. Philadelphia: The Westminster Press, 1974.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002. 196p.

SODRÉ, Muniz. **O social irradiado**: violência urbana, neogrotesco e mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

SHAW, Philip A. **The sublime**. London: Routledge, 2006.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, A. **The politics and poetics of transgression**. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **O que é e o que não é Literatura**. In: João Sedycias. (Org.). *Repensando a Teoria Literária Contemporânea*. 1ed. Recife: Editora UFPE, 2015, v. 1, p. 33-86.

WRIGHT, T.; FAIRHOLT, F. W. **A History of Caricature & Grotesque in Literature and Art**. London: Virtue Bros. & Co. 1865.

YATES, Wilson. **An introduction to the grotesque**. In: ADAMS, J. L., YATES, W., & WARREN, R. P. *The grotesque in art and literature: theological reflections*. Grand Rapids, Mich, W.B. Eerdmans, 1997.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRADE, Janilto. **Erotismo em João Cabral**. Rio de Janeiro: Calibán, 2008. 104p.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. Recife. Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007. 152p.

_____. **Apresentação do bumba-meu-boi**. 2ed. Recife: Editora Guararapes, 1982.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o teatro do Estudante de Pernambuco. 2ed. rev. Recife: Cepe, 2011. 306p. (Palco pernambucano).

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DANOW, D. K. **The spirit of carnival**: magical realism and the grotesque. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Roberto Machado (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

GENTRY, M. B. **Flannery O'Connor's religion of the grotesque**. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.

IMBERT, Enrique Anderson. **A crítica literária**: seus métodos e problemas. Trad. Eugênia Maria Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

JOHNSON, T. O. **Synge, the medieval and the grotesque**. Totoa, NJ: Barnes and Noble Books, 1982.

LEITE, João Denys Araújo. **Um teatro da morte**: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife. 2003. 324p.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MULLER, G. H. **Nightmares and visions**: Flannery O'Connor and the Catholic grotesque. Athens, GA: University of Georgia Press, 1972.

PASSOS, Izabel C. Friche (org.). **Poder, normalização e violência**: incursões foucaultianas para a atualidade. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Coleção estudos foucaultianos).

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Trad. Valdemir Miotello (org.). São Paulo: Contexto, 2011.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009. 946p.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**: ensaios. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**: introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis, Rj: Editora Vozes, 1980.

WARNCKE, C.-P., PICASSO, P., WALTHER, I. F., & HULSE, M. **Pablo Picasso**: 1881-1973. Koln: Taschen, 1998.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.