

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JOSIMERE MARIA DA SILVA

**HERMILO BORBA FILHO: ESCRITA DO CORPO,
PERFORMANCE DA ESCRITA E RESISTÊNCIA EM UM
CAVALHEIRO DA SEGUNDA DECADÊNCIA**

**CAMPINA GRANDE-PB
2020**

JOSIMERE MARIA DA SILVA

HERMILO BORBA FILHO: ESCRITA DO CORPO,
PERFORMANCE DA ESCRITA E RESISTÊNCIA EM
UM CAVALHEIRO DA SEGUNDA DECADÊNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do título de doutora.

ORIENTADORA: GERALDA MEDEIROS NÓBREGA.

CAMPINA GRANDE-PB
2020

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

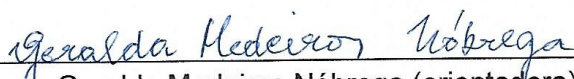
S586h Silva, Josimere Maria da.
Hermilo Borba Filho [manuscrito] : escrita do corpo, performance da escrita e resistência em "Um cavalheiro da segunda decadência" / Josimere Maria da Silva. - 2020.
233 p.
Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.
"Orientação : Profa. Dra. Geralda Medeiros Nóbrega, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Literatura brasileira. 2. Narrativa literária. 3. Tetralogia.
4. Literatura. 5. Popularização da arte. I. Título
21. ed. CDD B869.3

JOSIMERE MARIA DA SILVA

HERMILO BORBA FILHO: ESCRITA DO CORPO,
PERFORMANCE DA ESCRITA E RESISTÊNCIA EM UM
CAVALHEIRO DA SEGUNDA DECADÊNCA


Aprovada em: 20.10.2020

BANCA EXAMINADORA



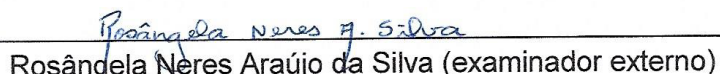
Geralda Medeiros Nóbrega (orientadora)

UEPB



José Helder Pinheiro Alves (examinador externo)

UFCG




Rosângela Neres Araújo da Silva (examinador externo)

UEPB-CAMPUS GUARABIRA



Luciano Barbosa Justino (examinador interno)

UEPB



Diógenes André Vieira Maciel (examinador interno)

UEPB

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos que, de alguma forma, deram luz à minha
escrita.

Agradecimentos

À minha orientadora, Geralda Medeiros, pela confiança durante toda a caminhada;

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas, pelo apoio;

A Davi Gouveia, pelo companheirismo tão necessário;

A Hudson Marques, pela leitura atenta e indispensável;

Aos docentes do PPGLI-UEPB, especialmente a Diógenes Maciel e Luciano Justino, pelas relevantes e indispensáveis sugestões no exame de qualificação;

À banca examinadora, pela acolhida, pelo tempo despendido e pelo compromisso com a leitura deste trabalho.

*“Porque assim é, a mão que escreve é um corpo,
que se escreve mesmo quando se elide, mesmo
quando se mascara, mesmo quando ironicamente se
mostra para negar-se na obviedade das referências
que deixa displicentemente à mostra” (Tereza Cristina
Cerqueira).*

RESUMO

Este trabalho volta-se para a tetralogia **Um Cavalheiro da Segunda Decadência**, do pernambucano **Hermilo Borba Filho** e tem como objetivo expor um estudo deste longo projeto no tocante ao modo hermiliano de fazer literatura. São quatro volumes narrados em primeira pessoa por um homem que também é escritor e lança mão de uma grande e urgente empreitada que é registrar a história de vida que o circunda. No entanto, o narrador opta por abrir mão do puro registro dos acontecimentos passados e desliza entre ficção e realidade construindo um enredo em que ressoam algumas vozes que se entrelaçam. Interessa-nos, portanto, partindo dessa necessidade de transformar as experiências vividas em acontecimentos narrados, compreender os caminhos escolhidos para dar conta desse projeto. Partimos, inicialmente, de uma possível 'performance da escrita' sugerida no final da tetralogia, quando o leitor descobre que o grande projeto do narrador, na verdade, é aquele que está em suas mãos, dando a impressão de que ele dividiu tarefa de escrever com o autor que assina a capa dos livros. Outro ponto de apoio para este trabalho é a maneira como o narrador experimenta os acontecimentos narrados: mais que se munir de uma voz narrativa, Borba coloca seu corpo no centro do acontecimento e o explora entre dores e prazeres, como que para atestar as experiências vividas, colocando o seu corpo em evidência por toda a tetralogia, o que possibilita pensar que os acontecimentos narrados foram antes registrados em sua carne. O protagonismo do corpo, no entanto, divide espaço com a grande preocupação do narrador que é fazer com que seus escritos sejam compreendidos pelo leitor. **Borba Filho** sai em defesa da popularização da arte e, pela voz do narrador, persegue a ideia de que um texto nada significa se sua linguagem não for acessível ao leitor e deixa clara sua intenção de renovar o romance brasileiro. Ao final, portanto, talvez possamos afirmar que o grande projeto de **Borba Filho** é um projeto literário comprometido com a ética e com o humano e que, dada a sua composição, coloca-se além dos modelos clássicos descritos pelos estudos da teoria literária. Assim, impõe-se aqui a necessidade de pensar, a partir da tetralogia, as relações de aproximação entre literatura, ética e política no projeto literário hermiliano.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Narrativa literária. Tetralogia. Literatura. Popularização da arte.

ABSTRACT

The study object of this paper is the tetralogy entitled **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, by Hermilo **Borba Filho**, the writer from Pernambuco, Brazil. The main purpose of this study is to expose this project focusing on this writer's literary creation features. This project includes four volumes of a first-person narrative written by someone who craves a big and urgent assignment, which is to register his life testimony. However, the narrator does not just register past events, but permeates fiction and reality by elaborating a plot that intertwines several voices. Therefore, considering such a need to turn these lived experiences into narrated events, the main concern here is to understand the ways chosen by this writer in order to handle his project. First, this paper approaches a possible 'writing performance' suggested by the author at the end of his tetralogy, when readers realize that the narrator's big project is already in their hands, making them believe that the author shared the writing process with them. This study also approaches the way the narrator experiments the events, that is, more than a narrative voice, Borba puts his own body in the center of the event and he explores pains and pleasures as a way to attest the lived experiences, putting his body in evidence throughout the tetralogy, what makes it possible to think that the narrated events were already registered in his flesh. However, the body protagonism shares space with the narrator's main concern, which is to make his writings be understood by readers. In other words, Borba Filho defends art popularization and the idea that a text means nothing if its language is not accessible to readers, and he clearly manifests his intention to renew the Brazilian novel. Finally, it is possible to claim that **Borba Filho's** big project is a literary work committed to ethics and human beings, and it goes beyond the literary theory expectations. Hence, considering this tetralogy, it is necessary to think of the interplay among literature, ethics and politics in **Borba Filho's** literary project.

Keywords: Brazilian Literature. Literary Narrative. Tetralogy. Literature. Popularization of art.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 – Apresentando Hermilo Borba Filho: um homem do teatro nos caminhos da narrativa literária	19
1.1 O dramaturgo	20
1.2 O contista	26
1.3 O romancista	35
1.4 À guisa de esclarecimentos: narração e autoria em <i>Um Cavalheiro da Segunda Decadência</i>	47
1.5 Da necessidade, dos modos e dos sentidos do escrever: <i>“quanto a mim, camaradas, só sei escrever”</i>	57
Capítulo 2: Performances do corpo e da escrita na narrativa hermiliana	77
2.1 A escrita como performance: “o personagem seria [...] um homem que desse nascimento a si mesmo”	79
2.2 O corpo lugar-absoluto: “as dores do mundo em minha carne”	89
2.3 O corpo rebelado: “tentando vencer o medo, o sexo me puxava”	111
2.4 O corpo utópico: “voltava a minha condição de ser alado e flutuava”	124
2.5 O corpo glorioso: “E o braço d’Ele se estendeu, alcançando-me”	138
Capítulo 3 – Literatura, ética e política: Hermilo Borba Filho por uma militância em prol da popularização da arte	151
3.1. A experiência da leitura e a ética do fazer literário: ecos e vozes	152
3.2 Literatura e resistência: contexto histórico e engajamento na obra hermiliana .	174
3.3 Desdobramentos do modo hermiliano de fazer literatura	189
3.3.1 Literatura-experimento: o livro-palco de Borba Filho	192
3.3.2 A literatura fora de si: o discurso do outro na obra hermiliana	205
Algumas considerações	218
Referências	229

Introdução

Velho e cansado, um homem no limiar de suas forças lança mão de uma tarefa obstinada: escrever “até secar os dedos”. Sentindo a proximidade da morte, Borba coloca-se numa espécie de balança que parece metaforizar um palco no qual sua vida é transformada em espetáculo. Ele é escritor e, cansado da labuta, necessita escrever sua história como quem se agarra ao último fôlego. Sua última empreitada resulta numa narrativa em que rememora as experiências vividas ao mesmo tempo em que repensa os erros e acertos acumulados em sua jornada.

Trata-se de um projeto de risco e ele sabe disso. Colocando-se no palco de uma narrativa confessional, o narrador de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, de Hermilo Borba Filho, torna-se passível de julgamentos e, inclusive, esse é o seu maior temor: ser julgado. Mas se é assim, por que correr o risco? Tal qual um suicida a aproximar-se do penhasco, Borba adentra o literário para colocar-se à prova. Mas, que força maior haverá por trás do medo de ser julgado? Que efeito teria a escrita na vida de Borba? As experiências vividas, se apenas lembradas, mantêm-se sob a tutela do passado, logo, livres dos olhos do júri. Todavia, materializadas em palavras, chegam ao domínio público, têm a adesão do leitor, e não se faz prudente ignorar as implicações daí suscetíveis - seguindo o raciocínio de Benjamim (2012), narrar é um modo de compartilhar e experimentar novas experiências.

A balança na qual se coloca, espécie de vitrine, ou palco, de onde será visto pelos outros e por si mesmo, permite a Borba uma manobra interessante: dela, o espectador terá acesso àquele que escreve e, simultaneamente, àquele que vive as experiências que tomam corpo através da escrita. Temos em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** um escritor falando da sua necessidade de escrever e, ao mesmo tempo, transformando suas experiências em palavras escritas. Não apenas um narrador, mas um narrador-escritor absolutamente imerso em sua atividade. De cima da balança, ele dá ao seu corpo a liberdade impossível aos humanos: lá, longe das amarras sociais, físicas e morais ele pode ser livre, rebelar-se, crer-se alado, eterno, até mesmo tornar-se personagem de uma história “meio inventada”. Vendendo-

se como tal, ele empreende a escritura de sua vida e dá ao seu corpo a tarefa de experimentar os acontecimentos que irá narrar.

Em nosso trabalho de mestrado¹, tomamos como ponto de partida a obra **Margem das Lembranças**, primeiro volume da tetralogia **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, do pernambucano **Hermilo Borba Filho**. A proposta empreendida foi discutir as noções teóricas de “escrita de si”, “memória” e “literatura de testemunho” a partir desta narrativa hermiliana, numa tentativa de perceber como estes três aspectos poderiam ser percebidos na referida obra e em que medida puderam contribuir para a elaboração da narrativa. Durante o percurso percebemos que, mais que estarem presentes, essas noções encontravam-se entrelaçadas dando sustentação à construção narrativa como um todo. Identificamos uma voz narrativa que recorre a acontecimentos experimentados para construir uma escrita de si confessional, mas que encontra na esfera da ficção uma maneira de deixar fluir sua capacidade inventiva. Oscilando entre o testemunhal e o fantástico, Borba Filho dá voz a um narrador multifacetado e disso resulta uma narrativa confessional/ ficcional em que o humano transborda da primeira à última página. É dessa literatura voltada para o humano que se nutre nosso atual trabalho. Embora os aspectos antes analisados – “escrita de si”, memória e literatura de testemunho – não sejam aqui retomados, isso se dá apenas por uma questão de mudança de foco, ambos continuam em voga e desenharam um pano de fundo a partir do qual, a nosso ver, emerge toda a tetralogia. O que nos importa em maior medida, agora, é a tetralogia enquanto projeto literário, o que significa que levaremos em conta não apenas sua composição interna – enredo, personagens, cenários, tempo, discurso – mas também o seu lugar na produção literária brasileira dos anos 60 e 70 do século XX.

A nossa proposta atual é tomar pela mão o sujeito a que tivemos acesso em **Margem das Lembranças** e caminhar com ele pelos outros três volumes da tetralogia – **A Porteira do Mundo**, **O Cavalo da Noite** e **Deus no pasto** – desta vez explorando algo que nos pareceu bastante forte na tetralogia como um todo, mas que não estava no foco da discussão anteriormente proposta: além da necessidade que o narrador apresenta em escrever sua história de vida, também a maneira como ele experimenta os acontecimentos que dão corpo a sua narrativa.

¹ Dissertação de Mestrado intitulada Escrita de si, memória e testemunho em **Margem das Lembranças**, de **Hermilo Borba Filho**, 2013.

Partimos daí, por conseguinte, para uma questão maior: pensar o estatuto ético e político do texto literário. Pretendemos sair do âmbito da escrita de si e discutir a questão ética imanente à escrita enquanto posicionamento político. Importa mais, aqui, olhar para esta escrita como uma atitude responsável por evidenciar a relação de aproximação entre a literatura, a ética e a política; entre o escritor e a obra; entre a obra e o leitor.

Um Cavaleiro da Segunda Decadência constitui-se de uma narrativa em primeira pessoa em que o narrador Borba elenca suas andanças desde a juventude até o momento em que vê a morte se aproximando, dada a passagem dos anos. Dessas andanças várias, Borba relata suas experiências e aprendizados de forma quase carnal. A cada passo dado, a cada nova experiência, o narrador rememora não apenas os acontecimentos, mas também, de forma às vezes crua e, na mesma proporção, às vezes poética, o que sentiu e como reagiu o seu corpo que ali estava. Curiosamente, o primeiro volume da tetralogia apresenta-nos o corpo de um jovem de catorze anos, destemido e pronto para enfrentar qualquer experimentação; enquanto no último vemos um corpo dilacerado, prostrado diante do deus. Em **Margem das Lembranças**, um corpo que se crê pronto para a jornada que o espera; em **Deus no Pasto**, um corpo a pedir clemência, quase definhando, exausto dos sofrimentos pelos quais passou.

Percebemos de antemão, portanto, uma espécie de “performance do corpo” em que o narrador passeia entre a dor e o prazer como que para atestar suas experiências, talvez uma tática para dar a sua narrativa um possível caráter de verdade: o que está cravado na carne não deixa espaço para contestações duvidosas. Há na tetralogia não apenas um discurso vinculado à voz do narrador, mas também um corpo que grita de dor e geme de prazer como se o homem não pudesse se negar a experimentar tais opostos; não apenas uma entidade discursiva, mas um sujeito que coloca sua carne à prova, consciente da sua pequenez e da necessidade de encontrar um caminho, qualquer que seja ele. Assim, o corpo do narrador será tomado como uma espécie de janela através da qual seu discurso e suas palavras são materializados e podem ser vistos pelo leitor.

A tetralogia hermiliana é uma travessia em que o caminhante, um apaixonado pela vida, se dá uma dupla tarefa: experimentar e registrar o acontecimento, ou, já que se trata de uma narrativa com caráter memorialista,

registrar o acontecimento experimentado. O que, a uma leitura superficial, parecem apenas confissões de um homem que tem a morte como certa, desdobra-se em um projeto de vida materializado através da escrita. Ao final do quarto livro – **Deus no Pasto** – percebe-se que o grande intento do narrador, na verdade, é aproximar a arte do povo. Mais que registrar suas aventuras, ele quer que seus escritos sejam compreendidos por todos, que sejam instrumento de luta contra as injustiças sociais. Borba sabe do poder transformador da literatura, mas reconhece a inutilidade de um texto incompreendido por constituir-se através de uma linguagem hermética, distante do povo. Eis o seu projeto maior: mostrar que a literatura e a vida se fazem em parceria. A forma como ele realiza este projeto, portanto, é o que nos interessa.

Diante do exposto, percebemos a necessidade de uma tripla abordagem do nosso objeto: após uma apresentação das várias facetas do escritor Borba Filho como dramaturgo, contista e romancista, pensaremos as relações entre o escritor e o fazer literário a partir das reflexões estabelecidas pelo narrador acerca da sua atividade de escritor, numa tentativa de compreender o terreno movediço em que narração e autoria são colocados em **Um cavaleiro da segunda decadência**; em seguida tomaremos como foco a performance do corpo na narrativa literária observando o protagonismo que Borba dá ao seu corpo próprio na história que irá narrar e/ou escrever; por último, pensaremos as relações entre literatura, ética e política, partindo do posicionamento do narrador com relação à literatura enquanto arte, enquanto produção humana e meio de ensinamento.

No primeiro capítulo pretendemos fazer uma imersão no fazer literário de hermiliano observando sua trajetória como escritor e a relação do narrador Borba com a escrita. Da sua necessidade de escrever ao receio de ser julgado; da sua preocupação com a escrita ideal ao desejo de aceitação da obra por parte do público; do seu posicionamento político diante da arte ao seu envolvimento com a mesma, interessa-nos a figura do escritor que busca estreitar as relações entre a literatura e o homem porque vê nisso uma maneira de transformação do ser humano e da realidade que o circunda.

Aqui, inicialmente, buscamos em Dal Farra (1978) um suporte para alocarmos Borba em seu lugar de narrador e em Benjamin (1996) e Candido (2006) a concepção de narrativa enquanto experiência. Com Sartre (2014) e Candido (2010) procuramos pensar a parceria autor-leitor na tetralogia hermiliana. Na

tentativa de encontrar respostas para as questões colocadas, recorreremos a Foucault (2011; 2014) e sua discussão sobre os propósitos e ecos das escritas de si. Também nos parece pertinente a ideia defendida por Blanchot (2011) de que o ato de criação proporciona sempre um contato com o outro. Buscando compreender a maneira como Borba constrói seu projeto literário, recorreremos a Harvey (2007) que, corroborando Sartre, aponta a arte como condição de organização da vida. Considerando o discurso de Borba dentro de uma literatura confessional, portanto apoiada no sujeito que se diz, buscamos em Blanchot (2011) o sentido dos diários, gênero ao qual comumente está associada toda escrita de si, na medida em que, a partir da abordagem do cotidiano e do aparentemente banal deixa transparecer uma verdade inquestionável sobre aquele que se torna o cerne de sua própria escrita, no sentido de que expõe experiências vividas pelo sujeito e que vêm à tona através de sua percepção.

Na segunda parte daremos uma atenção particular ao corpo do narrador. Tomando o corpo de Borba como ponto de partida, partilhamos do princípio spinosiano de que, embora ninguém tenha determinado de forma precisa o seu poder, “o corpo, por si só [...] é capaz de muitas coisas que surpreendem a sua própria mente” (SPINOZA, 2017, p. 101). A primeira sentença da tetralogia já transparece a ideia do espaço ocupado pelo corpo de Borba em toda a obra: “Eu estou na balança”. E é desse lugar que ele, embora consciente de que “no prato da balança as costas não têm amparo”, apresenta-se ao leitor. Neste momento, quem se apresenta é o escritor disposto a registrar os acontecimentos que compuseram sua história de vida “até secar os dedos”. Depois de fazer um *flashback* em que descreve o pai e a mãe, aparentemente com o objetivo de justificar não só o seu nascimento, mas também a sua existência, Borba coloca-se em ação. É assistindo a uma sessão de tortura, no seu primeiro emprego, que ele parece adquirir a consciência de que é um corpo. É aí que ele passa por uma operação metafísica que o deixa oco e pronto para viver livre de qualquer pecado que seja. A partir deste momento, ele insere seu corpo no protagonismo das experiências. Irá experimentar tudo o que lhe for colocado sem carregar nenhuma culpa. Sempre muito humano, embora alado quando lhe convém, o corpo de Borba saboreia as dores e os prazeres da carne com uma intensidade suficiente para convidar o leitor a compartilhar das suas dores e prazeres.

Dessa performance entre a ação de escrever e o experimento da ação, entre os prazeres e a dores sentidas, o corpo de Borba nos fornece elementos para pensarmos a sua condição de ser frente aos papéis sociais que lhes são colocados. Como linha norteadora, partiremos das noções de “corpo utópico” e “corpo lugar-absoluto” (FOUCAULT, 2013), “corpo rebelado” (AGAMBEN, 2015), “corpo glorioso” (AGAMBEN, 2014) “corpo do informe” (PELBART, 2011) e “corpo sem órgãos”² (DELEUZE; GUATTARI, 1996; 2011). Nosso intento não é fazer uma antropologia do corpo, tampouco seguir os caminhos da psicanálise, mas observar as manobras desenvolvidas pelo narrador diante das limitações e/ou das potências do corpo-carne e em que isso contribui para a construção da teia narrativa. Ou, numa via paralela, pensar em que medida o projeto literário de Borba e a apresentação (ou representação) do seu corpo emaranham-se diante do enredo que ele se propõe a construir. O que parece nítido quando se lê atentamente a tetralogia é que o que aparece escrito nos romances, antes foi escrito no corpo do narrador. Ressalte-se, portanto, que analisar o corpo não é tarefa que se faz sem se considerar a subjetividade do sujeito que nele faz “um estar aqui”. Assim, pretendemos uma discussão a partir da análise do narrador Borba em sua relação com seu corpo e com seu ser.

Defendemos que as escritas de si apresentam-se cercadas de uma aura de verdade talvez inquestionável, já que externam a subjetividade daquele que se diz (SILVA, 2013). Assim, essa verdade imanente à narrativa confessional, agora nos serve de mote para pensarmos a “verdade” do corpo que fala na narrativa de Borba Filho, o corpo que sente, que ocupa um espaço e que, muitas vezes, paga um alto preço por isso; um corpo que, na voz de Borba, grita de dor e de prazer com a mesma intensidade e apresenta-se no enredo deixando transparecer um sujeito que não apenas narra sua vida, mas que coloca sua carne à prova munindo-se para isso, exaustivamente, de longas descrições pautadas em suas percepções sensoriais. O corpo de Borba fala mais que ele próprio, através de uma memória que não vem unicamente de suas recordações do passado, mas que se

² A noção de “corpo sem órgãos”, proposta muito em voga no teatro contemporâneo, parte de Antonin Artaud, criador do “Teatro da crueldade”, em que o corpo do ator deveria ser explorado visceralmente em cena como condição para transmitir sua real essência para o público. O “corpo sem órgãos” é retomado por Deleuze e Guattari, especialmente em *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, agora encaminhando-se para a ideia de um corpo que carrega em si a potência de ser e, como tal, apresenta-se carregado de subjetividades e identidades que podem levá-lo para além de sua condição carnal. Esta discussão será retomada no capítulo 2.

encontra petrificada em sua carne, através de uma linguagem que, aparentemente, antes de ser recriada, passou pelos poros e adentrou o corpo.

Por fim, no terceiro capítulo, pretendemos apresentar uma discussão em que fiquem claras as relações entre as duas primeiras partes deste trabalho: discutiremos inicialmente o caráter ético da literatura-experimento para, em seguida, pensarmos o estatuto da escrita no âmbito da narrativa literária em relação com o meio, logo, enquanto ação política. A proposta é, considerando as estratégias que permitem o entrelaçamento entre o real e o ficcional, ponderar as relações entre literatura e vida no projeto hermiliano. O narrador/escritor Borba está tocando a morte com o dedão do pé quando decide empreender o seu projeto literário, como ele mesmo adverte o leitor, mas revela-se totalmente imerso nas experiências vividas; em vez de deslocar-se para um espaço outro e engendrar suas experiências numa ficcionalidade tal, Borba parece fazer o inverso: ele transfere o elemento ficcional para sua história e utiliza-o como material de sua escrita. O resultado do projeto empreendido em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** não pode ser visto sem se considerar as relações entre a escrita e a vida de Borba, entre o corpo do narrador e a narrativa por ele escrita. Talvez possamos aqui lançar mão da afirmação de De Certeau (2014) quando este diz que “Os livros são apenas as metáforas do corpo” para tentar compreender as nuances que norteiam a narrativa de Borba Filho, incluindo-se aí as possíveis aproximações entre autor e narrador, vida e obra.

Entraremos, também, no escopo da discussão das relações entre a literatura e a ética. Partilhamos com Sartre (2004) a ideia de que não há textos inocentes, tampouco desprovidos de uma intenção de leitura; tomamos emprestada a questão todoroviana – O que pode a literatura? (TODOROV, 2009) – numa tentativa de compreender a urgente necessidade de um narrador-escritor em transformar sua vida vivida em aventuras narradas, através de um projeto de dizer-se denso, comprometido não só com a sua vida, mas também com a dos que povoaram sua existência. Para Deleuze (2011), não há razão melhor para escrever [do que] a vergonha de ser um homem.

Ao primeiro tópico desta terceira parte – o caráter ético da literatura e suas relações com a vida (KINGLER, 2014; SANTIAGO, 2006; HARVEY, 2007; entre outros) – pretendemos agregar a ideia de literatura como devir (DELEUZE, 2011). Quando Borba se coloca num dos pratos de uma balança e anuncia o seu

projeto de escrita confessional subentende-se, inicialmente, que teremos acesso a um texto em primeira pessoa expondo as angústias e bem-aventuranças individuais de um sujeito. Entretanto, ele imediatamente apresenta o contrapeso: do outro lado estão “os outros”, metamorfoses dele mesmo. São esses outros que excluem a possibilidade de uma narrativa em linha reta e dão ao narrador-escritor uma certa multivocalidade que influenciará na forma como o leitor irá abstrair o seu projeto final, materializado na tetralogia. Além das metamorfoses de si mesmo, Borba recorre a uma multidão com quem partilhou suas experiências, evocando em toda a tetralogia com coro de outras vozes nas quais encontra ressonâncias de sua identidade e para as quais pretende lançar o seu grito em prol da popularização da arte.

Também aqui recorreremos à discussão barthesiana acerca da noção de “escrita de vida” (BARTHES, 2005), em que o teórico aponta nomes como os de Proust e Chateaubriand como exemplos em que se vê a fertilidade de uma literatura erigida a partir de fragmentos de vida. Isso por vislumbrarmos no projeto de Borba Filho, não uma literatura que se parece com a vida, mas que a representa e que dela se nutre. Em vez de separar autor e narrador a proposta é reconhecer os laços que os aproximam e que são responsáveis por suavizar o interstício reconhecidamente malgrado quando se tenta distingui-los em um projeto literário de cunho autobiográfico intensamente entremeado pela ficção.

Capítulo 1 – Apresentando Hermilo Borba Filho: um homem do teatro nos caminhos da narrativa literária

Hermilo Borba Filho nasceu na cidade interiorana de Palmares, Zona da Mata Sul de Pernambuco, nos anos 17 do século XX. Até o fim da sua trajetória, em 1976, viria a transformar definitivamente a cena teatral em seu estado. Qualquer fonte que se preste a tornar pública a sua biografia traz à frente as alcunhas de autor, encenador, crítico e diretor de teatro. No entanto, para além de seu notável e relevante envolvimento com a dramaturgia, estamos falando de um intelectual cuja envergadura o levou a diversos países do mundo, chegando a ganhar um prêmio do governo francês pela publicação traduzida, neste país, não de uma peça teatral, mas de um de seus “romances”. De fato, durante toda sua vida este pernambucano perseguiu um projeto de renovação do teatro em seu estado, mas também se enveredou pelos caminhos da literatura publicando livros de contos, romances, novelas e escrevendo artigos e crônicas para jornais, estes últimos reunidos no livro “Louvações, encantamentos e outras crônicas” (BORBA FILHO, 2000).

Borba filho foi também professor e um importante pesquisador, contribuindo decisivamente para a área de pesquisa do teatro e da cultura popular no Brasil. É deste homem plural que agora falaremos sob três de suas várias facetas: o dramaturgo, o contista e o que aqui nos interessa em maior parcela: o romancista.

Acreditamos que uma compreensão do projeto teatral deste autor será de grande valia para acompanhar suas inquietações no campo da narrativa literária. Principalmente e porque o primeiro configura-se num projeto de toda uma vida, enquanto o segundo representa uma realização pessoal³ alcançada nos últimos anos de existência deste pernambucano. Além disso, a sua luta pelo teatro é tema constante na sua obra maior, no campo da literatura – **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** –, sobre a qual nos debruçamos neste trabalho. Vejamos a seguir uma breve passagem por três das mais relevantes faces de **Hermilo Borba Filho** no tocante a sua produção literária.

³ Aqui, referimo-nos especificamente à tetralogia em que, segundo palavras do próprio Borba Filho, encontra-se a sua catarse.

1.1 O dramaturgo

A relação de **Hermilo Borba filho** com o teatro é tão vasta quanto rica. Dos primeiros contatos com esta arte, quando ainda era estudante secundarista nos anos 1930, Borba Filho viria a tornar-se um ícone no desenvolvimento de pesquisas e na defesa de um teatro pernambucano calcado em temas humanos e universais, tomando como base a autêntica cultura popular da região Nordeste, até então, em seu ponto de vista, deixada de lado pelos regionalistas de 1930. Sua empreitada não foi fácil, mas rendeu importantes frutos. Criou grupos e os dirigiu, foi às ruas onde acreditava estar o público mais legítimo para o qual a apresentação teatral deveria se voltar – o povo⁴. Pesquisou, escreveu, discutiu, colocou o teatro em pauta, defendeu a urgência de abordar os folguedos populares como forma de reconhecer a legitimidade e importância da cultura da região. Escreveu mais de vinte peças, das quais apenas dez viu serem encenadas em vida.

O legado de Borba Filho em defesa de um “teatro do povo” foi ilustrado na conferência de estreia do TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco), em 1946, e no Manifesto do TPN (Teatro Popular do Nordeste), quinze anos depois. É sobre estes dois textos que nos debruçaremos a partir daqui, numa tentativa de compreender a proposta deste autor para uma transformação da cena teatral em Pernambuco.

A criação do TEP ocorre quando **Hermilo Borba Filho** ainda é estudante da Faculdade de Direito, em Recife. Encabeçado por ele e por Ariano Suassuna, o grupo contava ainda com outros nomes como Capiba, Gastão de Holanda, Joel Pontes, entre outros. O texto lido por Borba Filho na estreia do TEP deixa claro em suas primeiras linhas o propósito do grupo: fazer um “teatro que se destina ao povo”, já que os envolvidos partem do princípio de que “a cultura está diretamente ligada às legítimas aspirações do povo”⁵ (BORBA FILHO, 2005, p. 23). Em seguida, o anúncio de um propósito maior:

⁴ Não é nossa intenção estender uma discussão teórica sobre o conceito de “povo”. O termo nos interessa dentro das relações de sentido que o acompanham no uso que Borba Filho faz dele. O autor refere-se, ao usar o termo “povo”, à população carente das periferias da cidade do Recife, às pessoas que não têm acesso ao teatro e às artes, seja por questões financeiras ou por questões geográficas mesmo, já que os teatros estão localizados em locais que privilegiam os centros urbanos e a burguesia que o circunda. Para Borba Filho, o povo não sabe da sua potência e força e o teatro é uma forma de despertá-lo para isso.

⁵ A conferência de abertura do TEP, foi publicada sob o título de “Teatro do Povo”, no livro *Diálogo do encenador*, que reúne também a conferência *Reflexões sobre a Mise-en-scène* e o texto da peça *A donzela Joana* (BORBA FILHO, 2005). Portanto, a autoria deste texto, neste caso, é atribuída a

O que o Teatro do Estudante pretende realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão os maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro (BORBA FILHO, 2005, p. 23).

O desejo de levar o teatro ao povo, segundo a proposta do TEP, vem atrelado à necessidade de redemocratizar a arte cênica brasileira. Este ideal seria perseguido por Borba Filho durante toda sua existência e permearia todo o seu trabalho como dramaturgo. De fato, mais tarde, na estreia do TPN, o desejo de aproximar o teatro do povo continua evidente no discurso do dramaturgo, como também em sua prática, agora não mais assentada no campo do amadorismo. Para este pernambucano, por ter sua origem no povo, o teatro deveria aproximar-se dele. Foi assim que levou adiante seu projeto de redemocratização da arte cênica: deu palestras em ginásios, orientou estudantes, levou o teatro às ruas, fábricas e sanatórios, criticou as políticas públicas de apoio ao teatro que não levavam o povo em conta, que negavam “os desejos do povo, sem procurar resolver seus problemas, apresentando pequenos casos sentimentais burgueses, manifestações anti-sociais que não representavam as aspirações do povo” (BORBA FILHO, 2005, p. 24-25).

Nesta mesma conferência, fica evidente uma contradição, conforme o trecho a seguir:

Pretendendo a redemocratização da arte brasileira, o TEP propõe um duplo movimento: de identificação e de volta às origens. Os estudantes, embora reconhecendo-se elite, procuram identificar-se com o povo, reivindicando, por conseguinte, o direito de, também, serem povo. Quanto ao teatro, por princípio uma “arte do povo”, sendo realizado em meio ao povo, voltando, pois, às origens, sairia enriquecido, revitalizado, redemocratizando-se (CARVALHEIRA, 1986, p.120).

O grupo que compõe o TEP ganhou forma na Faculdade de Direito do Recife, logo, trata-se de um grupo de jovens burgueses, herdeiros da aristocracia

Hermilo Borba Filho. O documento original, no entanto, é assinado por Borba Filho e por Ariano Suassuna conforme registro em TPN Teatro popular do Nordeste: o palco e o mundo de **Hermilo Borba Filho**, de Luiz Reis, Cepe, 2018.

canaveira e estudantes do curso de Direito, munidos de um discurso e postura voltados para aqueles que sempre estiveram distante dos luxos proporcionados pela produção açucareira – o povo. Inclusive, no contexto em questão, o teatro pode ser arrolado como um entretenimento exclusivamente burguês, não só pela forma como vinha sendo trabalhado, mas também pelo custo atribuído ao acesso. O grupo de origem burguesa pretendia levar o teatro ao seu lugar legítimo e, para isso, defendia sua reformulação tornando-o acessível àqueles que não poderiam pagar ou mesmo que não teriam capacidade de compreender peças montadas sob a égide da erudição.

Carvalheira (1986) vê também um teor de subestimação da capacidade de abstração do teatro por parte do povo ao qual Borba Filho se refere, conforme o primeiro parágrafo da conferência do TEP, citado anteriormente, em que afirma que a população do subúrbio é “apática por natureza”:

Por outro lado, levando-se o teatro ao povo, depreendendo-se daí a possibilidade de um terceiro movimento, que venha quebrar uma apatia natural, fazendo com que o povo, que é “apático por natureza”, realize seu próprio teatro. Não podemos deixar de criticar a ideia que subjaz no texto, de um imobilismo inerente ao povo; a visão metafísica (“por natureza”) de uma como que natural incapacidade, que o povo ao qual se refere Hermilo – os extratos mais carentes da sociedade, a maioria da população – teria de, por conta própria, realizar e criar, no estágio em que se encontrava (CARVALHEIRA, 1986, p.120).

O equívoco, segundo o autor, transfigura-se em um “conceito imobilista” que logo seria corrigido pelo dramaturgo. De fato, a preocupação com o povo, presente em todo o trabalho do grupo do Pernambuco, seja no TEP ou no TPN, deixa clara a intenção de valorização dessa população e da sua cultura, como em “O povo sabe que é a sua própria tragédia, compreende o que vê e o que ouve” (BORBA FILHO, 2005, p. 30); “o povo... é capaz de amar as obras de arte” (BORBA FILHO, 2005, p. 31), “o povo sabe apreciar as obras de arte” (BORBA FILHO, 2005, p. 32), e em tantos outros trechos da conferência.

Na verdade, mais que a redemocratização da arte cênica brasileira, Borba Filho buscava uma identidade para o teatro do Nordeste. Segundo Luiz Augusto Reis,

Hermilo vislumbrava na literatura dramática o caminho mais auspicioso para inserir o Nordeste no processo de renovação do teatro brasileiro. Nesse sentido, em grande parte, é graças a sua atuação que toda uma linhagem de dramaturgos nordestinos modernos vai ser revelada ao país (REIS, 2008, p. 422).

Para reafirmar tal assertiva, basta lembrar que a peça “O auto da compadecida”, de Ariano Suassuna, foi lançada por Borba Filho, em São Paulo, alcançando enorme sucesso enquanto, conseqüentemente, ele se firmava como crítico teatral. Também é importante assinalar que, após o reconhecimento conquistado na capital paulista, Borba Filho é convidado a dar aulas no Curso Superior de Artes, na Universidade do Recife, onde trabalhou com o próprio Ariano Suassuna e ainda com nomes como Gastão de Holanda e Capiba.

Para o pernambucano, a busca pela renovação do teatro nordestino esbarrava em dois entraves contra os quais se tornava necessário lutar: “a mercantilização e o aburguesamento da arte”. No primeiro caso, critica o apadrinhamento da arte por parte de “empresários inescrupulosos” que transformam o teatro numa profissão como outra qualquer, negligenciando sua ligação com o artístico; no segundo, critica a “*mis-em-scène burguesa*” sustentada numa mecanização que resultava em artificialismos nos palcos (BORBA FILHO, 2005, p. 34-35). Aliás, o teatro de Borba Filho pretendia mesmo era deixar o palco de lado e levar a encenação para as ruas. E assim o fez, enquanto era estudante do curso de Direito: montou barracas nas praças do Recife e fez teatro onde estava o povo. Ao final da conferência, reafirma o objetivo maior do TEP: “plantar no meio do povo a semente do bom teatro” (BORBA FILHO, 2005, p. 36).

De 1946 a 1960, passam-se catorze anos. Tempo suficiente e necessário para o surgimento do TPN – Teatro Popular do Nordeste. Agora o teor do novo grupo surge sobre a mesma roupagem de antes, como sugere a expressão “Somos o mesmo grupo”, que aparece reiteradas vezes no Manifesto do TPN, especificamente iniciando os parágrafos 3 a 8, numa referência ao TEP. Em outras palavras, Borba Filho deixa claro que o TPN nasce sob as cortinas do TEP – o mesmo grupo, os mesmos propósitos e a crença nos mesmos ideais de um teatro do povo: “O Teatro Popular do Nordeste (T.P.N.) representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade” (BORBA FILHO, 1980, p. 64). De novo, no entanto, havia agora a experiência acumulada ao longo de 15 anos de trabalho e pesquisa que resultaria na

consciência do amadurecimento e no respeito dispensado ao grupo que fez nascer uma dramaturgia especificamente nordestina.

Os componentes do TPN parecem conscientes da importância que tiveram para modificar a cena teatral em Pernambuco e, talvez por isso mesmo, apresentam-se como entusiastas diante do novo momento que se inicia. No histórico, no entanto, um acúmulo de dificuldades dividiu espaço com muito esforço e com uma luta constante contra entraves políticos e financeiros. A questão aparece como mote por toda a tetralogia, em que Borba Filho sobrepõe a todo esforço uma crença obstinada no poder transformador da arte cênica na vida das pessoas, especificamente “o povo”, a quem ele tanto faz referência em suas falas e para quem direciona todo o seu trabalho como dramaturgo.

No início dos anos de 1940, Borba Filho atuava e traduzia peças para o Teatro de Amadores de Pernambuco, dirigido por Valdemar de Oliveira. Até meados desta mesma década, passou a colaborar com o Teatro Operário, montando peças e representando-as em fábricas e sindicatos. Em 1934, o grupo é premiado pelo Ministério do Trabalho, Indústria e comércio. A conquista é sintomática da atuação e integração dos trabalhadores durante a política do governo Vargas e parece impulsionar também a atuação de Borba Filho, que leva o grupo à outra premiação, no ano seguinte, com a peça “Soldados da Retaguarda”, novamente num concurso do Ministério do Trabalho do governo de Getúlio Vargas (CARVALHEIRA, 1986).

Borba Filho via no teatro uma possibilidade de transformação através da educação que esta arte poderia proporcionar ao trabalhador. Nesse mesmo período, início dos anos 1940, já expunha suas inquietações acerca do papel das artes na sociedade através de artigos em que refletia sobre a importância de se valorizar e fomentar o teatro, apontando-o sempre como vetor de transformação social. Na verdade, a colaboração com o TAP e com o Teatro Operário e a direção do TEP são o registro de experiências que iriam refletir na postura do dramaturgo mais adiante, quando esteve à frente do TPN, na década de 1960.

Na visão de Carvalheira (1986), o contato com os operários marca uma transformação no trabalho de Borba Filho, é quando ele rompe com o que vinha fazendo até então dentro da dramaturgia. O autor assinala ainda que é com a trilogia *Electra no circo* (1944), *João Sem Terra* (1947) e *A barca de ouro* (1949) que o pernambucano atinge seu propósito de fazer um trabalho voltado para o popular.

Referindo-se ao amadurecimento visível na produção dramática hermiliana, Carvalheira defende:

Faltava, portanto, àquela produção, ainda incipiente, a presença da terra. Da terra que já é, em si, palco e cenário de um drama: o Nordeste brasileiro. Ao mencionar um “drama do Nordeste” – os conflitos de uma região cuja própria existência é um desafio – Hermilo age como quem chega a um ancoradouro e encontra terra firme. Observamos que, aos poucos, ele vai abandonando as generalidades, as questões em abstrato, para fixar o olhar nesta paisagem humana, que passa a ser cenário de suas preocupações mais recônditas no que diz respeito ao teatro (CARVALHEIRA, 1986, p. 84).

As peças em questão representam o alcance do que Borba Filho vinha procurando fazer em sua atuação como dramaturgo. “Hermilo desce às raízes, na busca de uma identidade para o teatro que persegue”, afirma Carvalheira (1986, p. 85). Ressalte-se que a última das três publicações citadas data de 1949, poucos anos antes do encerramento do TEP, que se deu em 1953, e quando Borba Filho já havia deixado Pernambuco para tornar-se crítico de teatro e jornalista na cidade de São Paulo (Sua permanência na capital paulista é ilustrada no terceiro volume da tetralogia – **O cavalo da noite** – em que o narrador reflete profundamente sobre o fazer literário e persegue a ideia de que nada vale um texto cujos sentidos não sejam alcançados pelo leitor).

Ao voltar para a capital pernambucana como professor universitário, é com a fundação do TPN que Borba Filho irá expressar seu amadurecimento. A começar pela busca de uma definição do que seria o Teatro Popular do Nordeste, já no primeiro parágrafo do manifesto:

É um programa que veio se formando e descobrindo aos poucos, de espetáculo em espetáculo, de dificuldade em dificuldade, de fracasso em fracasso, de realização em realização, durante 15 anos: é que, se o grupo é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estreia do Teatro do Estudante de Pernambuco, a 13 de abril de 1946 (BORBA FILHO, 1961, p. 64).

O líder do grupo alia a maturidade adquirida ao trabalho desenvolvido pelo TEP, período em que, para ele, foi realizado “um movimento artístico total que alcançou quase todas as artes” e que, além disso, lançou poetas e romancistas, inclusive publicando suas obras.

Talvez possamos afirmar que a veia cronista de **Hermilo Borba Filho** tenha nascido aí, no final da década de 1940, quando ele começa a escrever para a coluna Fora de Cena, no jornal Correio da manhã. Para Reis (2008), foi neste espaço do jornal Recifense que o pernambucano expôs seus anseios por compreender os caminhos da modernização do teatro brasileiro. A coluna, afirma Reis, “abriu espaço para a divulgação de ideias e valores dos criadores e intelectuais nordestinos”.

Como se vê, Borba Filho tinha uma preocupação global com relação às atividades teatrais, pensando não só como fazer, mas também a qualidade e a destinação desta arte, procurando diferentes formas de divulgação e a melhor maneira de fazê-la chegar ao público.

Para Sônia Maria van Djick Lima, embora defendesse um teatro nordestino, o pernambucano soube bem fazê-lo sem se prender aos temas locais:

Combatia por um teatro do Nordeste. Porém, isso não significava exclusivismo regionalista. Entendia que do particular se pode atingir uma expressão universal, desde que sejam transfigurados os problemas que afligem a humanidade (LIMA, 1986, p.19).

De fato, para além do apogeu e queda da sociedade açucareira e da saga dos retirantes, Borba Filho adentra o humano e fala de suas paixões, seus dilemas e suas buscas: amores, desejos, traições, moralismos, mas sem deixar de lado o grotesco e o maravilhoso tão presentes nas manifestações culturais nordestinas. Estas temáticas constituirão toda a produção hermiliana, as duas últimas, no entanto, aparecem com maior força na dramaturgia e também nos contos, como veremos a seguir. O que não quer dizer que estejam ausentes de sua prosa romanesca.

1.2 O contista

Borba Filho deixou-nos três livros de contos, totalizando mais de cinquenta textos: O general está pintando (1973), Sete dias a cavalo (1975) e As meninas do sobrado – póstumo – (1976). As três obras foram reunidas, em 2017,

em um único volume, intitulado “Contos: **Hermilo Borba Filho**”, publicado pela Cepe Editora, com apresentação de Anco Márcio Tenório Vieira.

A contística hermiliana ocupa um espaço primordial em seu projeto de valorização da cultura popular nordestina. Suas personagens e histórias, frequentemente envoltas num universo mágico, tematizam costumes, falares, comportamentos e crenças do povo do Nordeste. Os enredos fantasiosos são uma constante nos três livros e tratam não do impossível, mas do que poderia ser, ou mesmo podem ser uma tentativa de elucidar as formas possíveis de se olhar a realidade quando esta fere e maltrata. Talvez mostrem a forma como o escritor pernambucano enxergava a realidade do povo, quiçá exibam uma capacidade singular desse mesmo povo de sair da crueza do real e se entregar a um pouco de fantasia como condição de sobrevivência a uma realidade pouco generosa.

São textos em que o impossível torna-se palpável, homem conversa com bicho, cria asas, atravessa o tempo e o espaço. Mas, acima disso, são textos em que pulsa fortemente a cultura de um povo rico em suas vivências, embora inserido em situações de muitas carências. Assim, Borba Filho entremeia em seus contos maravilhosos a identidade cultural de um povo ao reforçar o que lhe cabe de mais rico. Para Nóbrega (2015), a produção do pernambucano está inserida:

[...] num projeto literário acobertado por uma cultura de resistência em que o Homem centraliza a “visão de mundo do autor”, situação em que a contestação diante das injustiças presentes no mundo real e a conservação da cultura popular funcionam como preservação do seu projeto estético, entendido aqui também como uma meta a ser atingida, numa literatura que apregoa a liberdade no tema, no estilo, na linguagem, nos motivos, nas categorias utilizadas, literatura libertária (NÓBREGA, 2015, p.18).

Pode-se realmente dizer que a ideia de valorização e preservação da cultura popular, tão constantemente pregada nos manifestos do TEP e do TPN, é o grande legado hermiliano, colocado em prática de forma muito nítida em sua contística através de personagens, ações, cenários e linguagens que trazem à superfície da obra toda uma roupagem do *modus vivendi* do Nordeste. Ante o apego ao local, no entanto, a liberdade no estilo escolhido garante aos contos de Borba Filho a universalidade típica do texto que busca sua temática maior no próprio ser humano, em toda sua diversidade: são prostitutas, poetas, padres, amantes, anjos, figuras do mamulengo e do Bumba meu boi; são vozes em uníssono reclamando

direitos, liberdade, espaço, dignidade, justiça, reconhecimento; um discurso comum a toda a obra de Borba Filho – sempre as vozes do povo bradando um olhar para suas misérias, mas também a escancarar suas riquezas culturais.

Uma característica importante da obra do pernambucano é a retomada discursiva. Em toda a produção de **Hermilo Borba Filho** é possível observar discursos que perpassam os limites do livro ou da história em que estão inseridos e são retomados em outros textos. Até mesmo personagens aparecem em diferentes narrativas. O Dr. Bertoldo e sua esposa Júlia, por exemplo, aparecem no primeiro volume da tetralogia – **Margem das lembranças** – e também no romance Sol das almas, além de surgirem, embora rapidamente, em alguns contos, como As meninas do Sobrado e A gravata. No caso dos dois romances, o casal mantém relações próximas com o narrador e apresenta a mesma problemática: o médico é viciado em morfina e está sempre driblando as regras vigentes para conseguir a droga. Não é raro, também, encontrar expressões idênticas nas entrevistas concedidas pelo escritor e nas páginas de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, especialmente quando o assunto é o legado de Borba Filho no tocante ao seu projeto literário. Para Nóbrega,

[...] toda a escritura deste autor designa um macrotexto e as repetições dos mesmos dados escriturais fortalecem o forte envolvimento do autor com a vivência do povo, funcionando a sua literatura como um registro testemunhal e documental da memória coletiva, da tradição e da cultura, representativa do meio popular *in natura* [...] (NÓBREGA, 2015, p. 24).

Nota-se, como sugere a autora, que a obra hermilianiana compõe um todo que se complementa. Cada conto, romance, peça de teatro ou novela são partes de um macrotexto consistente e coeso. O leitor que acessar apenas uma ou algumas de suas obras terá, sem dúvida, uma compreensão reduzida do propósito do escritor pernambucano. Quando se olha para o todo, percebe-se que as retomadas discursivas e a recorrência de personagens acabam por reforçar o compromisso de Borba Filho com o seu trabalho, com o seu leitor e com o povo constantemente tematizado em seus textos.

Para Anco Márcio Tenório Vieira, os contos de Borba Filho poderiam compor um único livro:

Seja porque essas novelas perseguem os mesmos procedimentos formais e os mesmos universos fabulatórios, formando um todo coerente, seja porque em cada uma delas podemos acusar uma mesma orientação estética: a busca por perfazer uma “arte popular” (VIEIRA, 2017, p. 09).

A proposta de tornar a arte acessível ao povo e, antes disso, a ideia de buscar a arte latente no próprio povo, em suas raízes, costumes, falares e tradições aparecem em todo o projeto de Borba Filho como propostas a serem desenvolvidas. Não só o projeto dramaturgico de Borba Filho busca materializar este ideal artístico, como é possível identificá-lo nitidamente em seu conjunto de contos: há nas narrativas curtas hermilianas um universo mítico, certamente entranhado no imaginário social do povo nordestino, que serve como pano de fundo para a construção de estórias embebidas por um envoltório mágico-maravilhoso capaz de transformar toda uma paisagem e dar uma dimensão onírica a uma realidade nem sempre fácil de ser vivida.

Exemplo disso é o conto “As meninas do sobrado”, que inicia o livro de mesmo nome, em que uma Viscondessa solitária, remanescente da decadência dos engenhos, dá-se a empreitada de tutelar cinco meninas órfãs, com a ajuda da sua ama Bernarda. As meninas são moradoras de um sobrado também decadente que “nos antigamente era somente para festas” (BORBA FILHO, 2017, p. 25). A referência ao contexto social e político da decadência dos engenhos e a dramaticidade inicialmente sugerida pelo fato de a condessa ter perdido todos os parentes para a morte, inclusive o pai das meninas, seu irmão, além de ter sido abandonada pelo marido, é logo superada pelo caráter tragicômico e fantasioso das histórias individuais de cada uma das jovens. Na verdade, mais parece uma só história, já que quatro delas se casam e ficam viúvas ainda na lua-de-mel: Amália casa-se com Bernardo, um galista; Anália casa-se com Bento, um canarista; Amélia casa-se com Bonifácio, contrabandista de aguardente; Adália casa-se com o Dr. Boanerges, dentista-prático; Adélia casa-se com Benedito, um banqueiro. Note-se que todas as meninas têm a letra “A” iniciando seus nomes, enquanto todos os maridos têm os seus nomes iniciados com a letra “B”, o que já dá um ar descontraído à narrativa. Mas a comicidade salta quando se descobre que, após a morte dos cônjuges, as esposas passam a receber visitas de seus animais de estimação que, inclusive, foram os seus algozes: o galo de briga de Bernardo, o canário de Bento, o cavalo em que Boanerges viajava para “arrancar” dentes pelo

mundo afora e, no caso de Benedito, que era banqueiro, todos os bichos da loteria. Inexplicavelmente, as viúvas – com exceção de Amélia, que morre na lua-de-mel enlouquecendo Bonifácio, que passa a viver num sanatório – passaram a ter uma estranha relação com esses bichos e supõe-se que seja uma relação que envolve sentimentos amorosos e relações sexuais. Para reforçar ainda mais o caráter fantástico-maravilhoso da narrativa, meses depois de receber uma visita dos maridos numa noite de Natal, as mulheres começam a parir, não crianças, mas filhotes dos bichos com os quais seus maridos trabalhavam. Adélia, casada com o banqueiro, pare todos os bichos em quantidade suficiente para abastecer a cidade inteira, ficar rica e, com a intervenção dos órgãos competentes, fundar o primeiro zoológico da cidade. A teia narrativa, portanto, surpreende o leitor ao sobrepor o riso à qualquer possibilidade de comoção pela má sorte das meninas. Referindo-se aos contos hermilianos, Vieira ressalta:

As unidades formais e fabulatórias que encontramos nessas novelas são promovidas por um narrador que sabe alinhar a delicada dialética entre o legado estético-literário das vanguardas do século XX, as tipologias e os modos de literatura, e o Romanceiro Popular do Nordeste (VIERIA, 2017, p. 09).

Certamente Borba Filho assume uma forma estética consciente e madura, sempre fiel ao seu projeto de valorização da cultura nordestina como forma de enaltecimento dos modos de vida e das crenças desse povo, mas principalmente seguindo seus ideais de renovação estética no tocante à literatura produzida no Nordeste. Daí a mistura de vozes, temas e caminhos narrativos. Assemelhando a atração que suas narrativas exercem sobre o leitor à esfera sedutora dos contos das Mil e uma noites, Vieira completa o raciocínio acima afirmando que as “narrativas fantasiosas” de Borba Filho têm o poder de prender e seduzir o leitor porque se “valem de todos os gêneros, modos e discursos”, versam sobre os “pecados capitais”, problematizam “as virtudes cristãs”, abordam “as grandes alegrias, dores e misérias da humanidade”. E não apenas neste lugar, mas em toda produção literária do escritor. De fato, um olhar panorâmico sobre a obra hermilianiana torna bastante nítido esse caráter de humanidade constantemente gritante, seja nos contos, seja nas peças teatrais, como também nas crônicas e nos romances.

Nóbrega (2015), além de corroborar a defesa de um aspecto sedutor e humano nas narrativas curtas hermilianas, inclusive também tomando as histórias de

Sherazade como exemplo, identifica nelas um forte teor de “resistência”. O próprio Borba Filho, inclusive, dizia pertencer a uma “cultura de resistência” até mesmo pelo momento sócio-histórico-político em que viveu. Ele que passou sua adolescência em plena Ditadura Vargasista e viu de perto a Ditadura Militar, afirmava em diversas entrevistas que não acreditava no que denominava de “literatura bem comportada”, referindo-se a qualquer tipo de produção literária que ignorasse o seu contexto de produção. Um aspecto interessante que talvez reforce esse “estar-no-mundo” e a já aludida recorrência de personagens, além da retomada de lugares comuns: o “café do Nenê Milhaço” e “o Alto do Lenhador”, por exemplo, aparecem em muitos de seus textos, contos e romances, levando o leitor a questionar até onde vai o caráter inventivo do texto hermiliano e em que medida a realidade se faz presente neste – um procedimento interessante sobre o qual discorreremos adiante.

O “engajamento” do escritor pernambucano parece buscar sustentação e inspiração na realidade em que ele estava inserido. Especialmente nos contos, já que sobre estes aqui estamos falando, o leitor irá encontrar uma vasta exposição de manifestações da cultura popular nordestina, além de uma linguagem que ilustra muito dos falares desse povo. No limiar da junção entre o maravilhoso e o real, o que se vê na prosa hermiliana é, de um lado, a exploração de temáticas que emergem do imaginário cultural de um povo, das histórias contadas, dos causos inventados e, de outro, a exploração de uma realidade nem sempre concordante com os ideais de direitos humanos nos quais o escritor acreditava e pelos quais lutava. Desta junção entre a crueza do real e a leveza do maravilhoso resulta o que Nóbrega (2015), recorrendo a Arns (1980), coloca na esfera do “*nonsense*”:

Reconheço que há em Borba Filho um revezamento do mágico e do real, do sonho e da realidade, como uma concepção ora trágica, ora burlesca, como a própria vida, conseguindo “revelar [...] o nonsense de toda ideia e de todo agir humano” (ARNS *apud* NÓBREGA, 2015, p. 26).

É preciso ressaltar, pois, que o *nonsense* da literatura hermiliana tem sua origem e sentido na realidade mesma do povo nordestino que, à dureza em que se vê inserido, sobrepõe toda sorte de inventividades como forma de possibilidade de experimentação de algo menos oneroso que a realidade em si. Daí a máxima exploração das crenças e superstições desse povo na escrita de Borba Filho. Um vasto universo mítico e místico surge como ponto de partida para suas narrativas e,

junto com ele, uma importante janela para se conhecer o modo de vida do nordestino, suas crenças e costumes.

Quanto à técnica narrativa, lembremos que Borba Filho perseguia a ideia de renovação/modernização da literatura nordestina. Portanto, sua contística não foge a esta regra. O pernambucano se move de tal forma que o leitor desatento pode até não perceber a riqueza do texto que tem em mãos. Sem muita cerimônia, há textos que se entrecortam, ideias que são retomadas, paráfrases, citações e discursos diretos não sinalizados, além do uso recorrente de quadrinhas e cantigas populares nas falas dos narradores e personagens. Quanto a este projeto, Vieira ainda acrescenta: “associação de ideias”, “desordem sintática”, “acelerações e desacelerações”, além de outros aspectos que dão singularidade à produção literária hermiliana, como, por exemplo, a substituição de um “tempo histórico”, por um “tempo mítico” (VIEIRA, 2017, p. 13). Certamente, em um conjunto de estórias nas quais são abordados, também, os aspectos míticos e místicos de um povo e de sua cultura, não seria favorável fazer uso apenas do tempo cronológico e histórico, visto que este não daria conta do que se passa no imaginário das pessoas.

Uma passagem rápida pelos livros de contos de Borba Filho já é o suficiente para justificar o que afirmamos. No conto “O Almirante”, o primeiro do livro “O general está pintando”, o personagem se vale do título de Almirante para conseguir apoio financeiro para o seu grupo de fandango – dança popular no Norte e Nordeste brasileiros em que um grupo de homens vestidos de marinheiros cantam e dançam ao som de instrumentos de corda. A sugestão de fracasso do plano do Almirante é anunciada logo no início da narrativa quando se sabe o seu sobrenome e profissão: Almirante Siri, um caçador e vendedor de caranguejos. Na verdade, o título vem da outra atividade à qual se dedicava todos os sábados do ano inteiro: o Almirante Siri era Capitão-General de Fandangos. Mas é como Comandante de um Navio-escola da Marinha Brasileira que o Almirante Siri consegue adentrar as rodas sociais em busca de apoio financeiro para o seu grupo. Almirante Siri se aproveita da ambição do Coronel José Inácio da Luz Pereira e, sabendo da chegada de um navio-escola ao porto de Recife, tem a grande ideia de fazer uma visita ao industrial se passando pelo verdadeiro Almirante. Somente na hora de discursar em um jantar, organizado para sua apresentação à gente importante da cidade, já bêbado, grita: “Porque eu sou o Almirante Siri do Fandango Verdes Mares Bravios da Minha Terra da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Palmares” (BORBA FILHO, 2017,

p. 160). O nome longo soa como uma tentativa de seguir a tradição identificadora da nobreza da época e deixa perceber o sarcasmo contido na contística hermiliana.

Para além do caráter cômico-satírico, no entanto, algumas temáticas que vêm à tona no decorrer da narrativa não podem passar despercebidas. A chegada de um novo Almirante nos círculos da alta sociedade gera burburinhos e rende bajulações. As donzelas se inquietam e as madames se amontoam na busca do melhor lugar para contemplar o nobre Almirante Siri – um bom partido para as moçoilas, sonho de toda boa mãe; os industriais ficam disputando a atenção do representante da Marinha Brasileira, uma aproximação poderia resultar em melhorias para os seus negócios. Uma esfera de superficialismo grita no enredo denunciando o comportamento supérfluo e hipócrita da nobreza, como também sua ingenuidade – Siri não teve dificuldades em ser recebido com uma salva de palmas por aquela gente, mesmo sendo um negro. Aliás, não era um negro, era um Almirante. O Coronel “Jamais imaginara que o Almirante Perderneiras Sobral (nome do verdadeiro Almirante) fosse negro”, diz o narrador (BORBA FILHO, 2017, p. 157).

A ausência de pontuação, bem mais constante nos contos que nos romances, pode sugerir uma forma de trazer a linguagem oral para o texto escrito, trazendo à leitura a dinamicidade da fala. Especialmente a ausência de marcadores do discurso direto sugere o que aqui defendemos. O conto “De cama e Mesa”, composto por apenas três parágrafos, fala sobre um casal cujo cônjuge se orgulha por ter uma mulher sobre a qual tem total domínio, referindo-se a ela como um animal a ser mantido preso e para o qual, de sua parte, não falta ração nem água. Num certo fim de tarde, a mulher vai embora e o marido afoga as mágoas no barracão sob as condolências dos amigos. O início do conto deixa claro o uso da linguagem falada: “Cochichava-se, murmurava-se, diz-que-dizia-se como de costume, mas prova provada de mesmo ninguém não tinha” (BORBA FILHO, 2017, p. 94). No segundo parágrafo, a fala do narrador é intercalada com a voz do homem:

Estou livre de reclamações, aceita tudo o que eu faço e tudo o que eu quero, despesas nenhuma, luxos não estou nem aí, pra que melhor? Entrava dia e saída dia com noite no meio e ele no acalentado, ela os olhos enormes se encolhendo um pouco, o longo pescoço para trás tentando vê-lo no que estava fazendo, só as ancas tremendo indicavam o sentimento, mas bastava, para mim basta [...] (BORBA FILHO, 2017, p. 94).

Note-se que o período que inicia o parágrafo é um discurso direto, embora sem a marcação da fala do homem. O segundo período é iniciado com a fala do narrador e termina com uma intervenção do homem, novamente sem a marcação: “para mim basta”. Este recurso é uma constante nos contos hermilianos. Tanto a ausência de marcadores de pessoa como a substituição da pontuação: geralmente uma vírgula substitui o ponto final que deveria, de acordo com o norma padrão da língua, anteceder o travessão indicador do discurso direto. Mas Borba Filho tinha como meta valorizar a cultura popular e isso inclui, obviamente, respeitar a língua falada pelo povo. Nos contos, o escritor se dá ampla liberdade com relação à linguagem. As personagens emergem nas narrativas juntamente com a preservação dos seus modos de falar, embora as temáticas tratadas tenham em Borba Filho uma roupagem voltada para temas universais, o que reforça a vinculação do autor à ideia de um projeto de renovação e modernização da literatura nordestina.

Questionado sobre o tratamento que dá aos seus personagens, Borba Filho responde a Ricardo Noblat:

O homem, no meu romance, continua o mesmo, só que agora se move numa atmosfera mágica que envolve homens, bichos e coisas do Nordeste, cotidianamente. O exemplo mais recente disto é O GENERAL ESTÁ PINTANDO. No Nordeste, o fantástico anda de mãos dadas com o dia-a-dia (BORBA FILHO, 2007, p. 156).

É nesse universo mágico em que “homens, bichos e coisas” dividem os mesmos espaços em que se constrói a contística hermiliana e parte da sua romanesca. Ao lado da inventividade, no entanto, vê-se uma literatura preocupada com o homem e com o social, de forte teor político e absolutamente inserida nos espaços que a inspiram. Na mesma entrevista, Hermilo completa: [...] “por que no mágico se podem dizer as coisas que se quiser. Em tempos muito difíceis a inteligência funciona melhor” (BORBA FILHO, 2017, p. 157). Considerando que todos os seus livros de contos foram escritos e publicados durante a Ditadura Militar no Brasil, percebe-se que o universo mágico nas obras do autor tem uma razão e um propósito que não podem ser ignorados pelo leitor.

1.3 O romancista

Talvez até os dias atuais o **Hermilo Borba Filho** dramaturgo tenha sido considerado mais expressivo que o romancista. Afinal, o pernambucano deixou-nos mais de vinte peças escritas e um legado importantíssimo para o teatro nordestino e brasileiro. Sem ignorar a relevância deste projeto, no entanto, veja-se o que diz o próprio escritor sobre seu trabalho fora do teatro:

Mas, de repente, descobri que eu não era realmente um dramaturgo. Eu sempre fui e devo ter sido um homem de teatro, quer dizer, um homem que amava teatro, que inspirava muita gente e que lutava pelo aparecimento de jovens diretores, autores, cenógrafos e figurinistas. Tinha, sem dúvida, um certo talento para dirigir espetáculos. Mas não era um dramaturgo. Descobri isso quando comecei a escrever romances. Na verdade, eu era muito mais romancista do que dramaturgo (BORBA FILHO, 2007, p. 211).

O primeiro romance escrito por Borba filho, *Os caminhos da solidão*, foi publicado em 1954⁶; o segundo, *Sol das almas*, em 1964. No hiato entre uma publicação e outra está registrado o fim do grupo Teatro de Estudante de Pernambuco (1953), a ida do dramaturgo para São Paulo (1954), sua volta para Recife (1958) e a fundação do Teatro Popular do Nordeste (1960). Portanto, um período de dedicação exclusiva à arte dramática. Só a partir de 1966, quando o autor já tem publicado seu segundo romance, a tetralogia começa a ganhar forma.

Talvez possamos pressupor que a afirmação de que “era muito mais romancista do que dramaturgo” se sustente numa satisfação interior pelo trabalho realizado neste campo. E talvez esta realização se deva ao fato de que, como romancista, **Hermilo Borba Filho** se dá um espaço para discorrer sobre o seu fazer artístico. É possível ver na tetralogia a junção dos anseios do dramaturgo, os caminhos percorridos pelo homem Borba Filho e as agruras do escritor brasileiro no século XX, especificamente nas décadas de 1930 a 1960. Além do que, o teatro rendeu muita preocupação ao dramaturgo, que sempre teve que lutar contra os baixos orçamentos e contra o que ele chamou de “prostituição”, e que o teria

⁶ Fala-se de um romance anterior a este que teria sido queimado pelo autor e do qual não se tem nenhum registro.

afastado dos palcos de São Paulo, depois de dirigir e ganhar muito dinheiro com *A Dama das Camélias*, encenada por Dercy Gonçalves.

Ainda em vida, o romancista Borba Filho foi consideravelmente reconhecido. A publicação de seus romances mereceram muitos olhares, vários deles registrados em críticas de jornais comentadas a contento nos textos de Sônia Lima e Sônia Lúcio⁷. O livro *A palavra de Hermilo* (2007), uma organização de Juarez Correira e Leda Alves, traz algumas entrevistas dadas pelo escritor, dentro e fora do país, além de textos de autorias diversas publicados em colunas de jornais, muitos deles com foco na produção romanesca do escritor. No entanto, a fortuna crítica acerca da obra romanesca de Borba Filho ainda pode ser considerada incipiente. Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), podem ser encontrados alguns trabalhos, não obstante nenhum deles se volte para a tetralogia como um todo. Como registros mais relevantes, neste sentido e neste espaço, vale registrar as dissertações *Memória e ficcionalidade em Deus no Pasto*, de **Hermilo Borba Filho** (SILVA, 2009) e *Escrita de si, memória e literatura de testemunho em Margem das Lembranças*, de **Hermilo Borba Filho** (SILVA, 2013). Ambos, porém, embora tenham comentários acerca da tetralogia, centram suas discussões nas obras sugeridas pelos títulos dos trabalhos. A tese intitulada “Itinerários do mal no romance brasileiro do século XX: das angústias nas veredas às distopias individuais e coletivas” (HORA, 2017) traz um capítulo dedicado ao terceiro volume – **A porteira do mundo** – e enfoca o tema do Mal, apontado pelo autor como um ciclo inevitável materializado nos rompantes de violência extrema que permeiam toda a caminhada do narrador. Para este autor, que corroboramos, o aspecto trágico dos romances hermilianos são influência da vivência de Borba Filho como dramaturgo. De fato, não acreditamos ser vã a ideia de que o livro está para o escritor de narrativas assim como o palco está para o dramaturgo pernambucano. A este mimetismo daremos a denominação “performance da escrita” e a exploraremos no capítulo seguinte.

⁷ Trata-se das dissertações de mestrado **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**: busca degradada de valores autênticos (Lima, UFPB, 1979) e **Hermilo Borba Filho**: no palco ou no livro, a linguagem das máscaras (Lúcio, UNICAMP, 1989). Nestes dois trabalhos, as duas autoras apontam trechos de críticas à obra hermilianiana por parte de Nelly Coelho, Mário da Silva Brito, Francisco Miguel de Moura, Osman Lins, entre outros, publicadas em jornais nos períodos de publicação dos romances hermilianos. Intentando evitar a repetição do que já está realizado pelas referidas autoras, não retomaremos aqui estas críticas, buscaremos apoio apenas em teses e dissertações acerca da obra hermilianiana.

Sobre os dois primeiros romances de Borba Filho tem-se uma maior escassez de estudos. Em “O castelo de alecrim: intelectuais no Recife em 21 de abril de 1960”, Barbosa (2005) parte do comportamento de três personagens de escritores nordestinos – entre eles o Padre Deodato, de *Os caminhos da Solidão*, de Borba Filho – para pensar o “ideário nacional desenvolvimentista” no contexto da construção de Brasília. Esses personagens são tomados como “tipos ideais” para se pensar o posicionamento/comportamento de intelectuais recifenses no contexto do avanço capitalista marcadamente direcionado para a valorização do privado em detrimento do bem comum. Esta tese está vinculada ao programa de pós-graduação em História da UFPE, portanto, não se trata de uma discussão de cunho crítico-literário. No entanto, considerando o teor da pesquisa, não se pode deixar de registrar que a escolha da autora sugere a nitidez e coerência com que Borba Filho compunha suas personagens, bem como a vinculação da obra hermiliana ao momento histórico em que se encontram ambientadas. O Padre Deodato, como veremos, é um entusiasta da chegada do progresso, que enfrenta o Coronel Albuquerque tentando convencê-lo das vantagens da chegada da linha de trem em suas terras – um núcleo interessante que pode ser tomado como ponto de partida para discussões fecundas no campo da História e das Ciências Sociais, considerando-se os efeitos do avanço capitalista numa sociedade ainda baseada no latifúndio.

Passemos agora a um breve olhar sobre os dois primeiros romances hermilianos:

Em *Os caminhos da solidão*, o que se vê é uma volta no tempo. Num cenário rural, uma família remanescente do latifúndio briga com um padre contra a chegada do progresso, representado na narrativa pela construção da estrada de ferro. Mas o embate maior se dá entre o Coronel e um forasteiro misterioso e turrão - André - que chega, logo se casa com uma de suas filhas e torna-se herdeiro de suas terras. É um romance em terceira pessoa. O narrador, no entanto, dá a palavra a uma outra voz que sugere um fluxo de consciência, como se houvesse pausas na narrativa para instantes de rememoração. O enredo não é linear, há *flashbacks*, quebras e intercalações temporais sugerindo, talvez, um tempo narrado e um tempo vivido. Embora apareçam várias situações surpreendentes, o romance não apresenta o ápice recorrente nas narrativas tradicionais. O final parece propositalmente morno, como teria sido e continuaria a ser também a vida toda

daquele homem que cometera tantos crimes, inclusive o que o tornou senhor das terras do Engenho Trombetas (André matou o jagunço do Coronel Albuquerque, enterrou o seu corpo e, em cima da cova, construiu um rancho. Dali, ele só saiu para acompanhar o Coronel em substituição a sua vítima). O desfecho, antes de ilustrar uma destruição surpreendente de André, sugere a morte lenta a que estaria fadado: termina só, infeliz, sem família, sem perspectiva alguma a não ser amargar a culpa de ter sido quem foi, usufruindo inevitavelmente de uma solidão devastadora.

Embora a temática da queda da aristocracia açucareira em detrimento da chegada do progresso seja conhecida na literatura nordestina, o que prevalece no primeiro romance de Borba Filho é o conflito interno do homem frente ao imponderável. Os personagens amargam seus destinos e passam a vida a ruminar suas desesperanças tendo como companhia apenas os seus próprios fantasmas. Uma esfera de solidão abarca o universo individual de cada personagem de *Os caminhos da solidão*, como se nascidos para serem sós e condenados a si mesmos.

No seu segundo romance, *Sol das almas*, Borba Filho deixa a ambientação rural e recorre ao ambiente urbano. O pastor protestante Jó, um homem temente a Deus, mas cheio de vícios, empreende uma viagem sobre si mesmo enquanto se desloca de Palmares para a capital pernambucana – não por acaso, a primeira grande mudança da vida do autor, quando ainda muito jovem deixa sua cidade natal para morar em Recife. Assim como a vida do autor, a história de Jó é dividida em etapas. Disto se vale Borba Filho para lançar mão de uma técnica narrativa surpreendente: cada fase da vida de Jó é identificada por uma estação de trem. São dezenove estações que dão títulos aos dezenove capítulos cujos nomes aparecem seguidos da hora exata da passagem do trem, num formato que sugere a marcação bíblica dos capítulos e versículos. Também nesta obra o autor faz uso do fluxo de consciência e do *flashback*, sendo que aqui a ruminação dá lugar ao dilaceramento moral. Terceira e primeira pessoa se alternam numa espécie de diálogo interior em que um homem procura livrar-se dos pecados que o atormentam.

Jó apresenta-se dividido entre anotar seus pecados num diário e escrever um sermão sobre a finitude da prosperidade dos pecadores e a felicidade certa dos justos. Nesta tônica, o pastor procura Deus para fugir do vício do sexo despertado por um “livro de safadeza” que comprara na capital. A metáfora do pecado aparece na narrativa através da figura misteriosa de um morcego que surge todas as vezes

em que Jó abre o livro, o que o deixa intrigado e incomodado. Atormentado pelos seus desejos, decide queimar o livro, mas aí percebe que seus pensamentos já haviam sido modificados. A partir deste momento, o morcego desaparece misteriosamente.

O pastor evita relações sexuais com a esposa pelo fato de ela ser estéril – considera sexo sem procriação um pecado –, mas descreve uma cena em que a possuiu enquanto ela dormia profundamente, o que mostra a contradição do personagem e gera certo desconforto ao leitor por soar como um ato de violência sexual.

Quanto à abordagem das questões morais, frise-se um encontro inusitado entre Jó e o Dr. Bertoldo, este último personagem que aparece no romance posterior **Margem das lembranças** – um médico que sustentava o vício da morfina através de atitudes reprováveis. Mais uma artimanha da qual **Hermilo Borba Filho** lança mão recorrentemente em suas narrativas: a manutenção de personagens, problemáticas e enredos que dialogam entre si. Dr. Bertoldo, em *Sol das almas*, aparece doente e debilitado, confessando o vício para o pastor, provavelmente em busca de compreensão – embora sem demonstração de arrependimento –, já que está diante de um homem santo. Também nesta obra há um trecho em que o médico conta para o pastor a história de “André Monte, o homem que fundou esta cidade”, diz ele, e que desafiou o coronel tomando-lhe o charuto e esfregando-o na parede. “Ficou assim”, arremata Dr. Bertoldo (BORBA FILHO, 2018, p. 49), numa referência ao narrador de *Os caminhos da solidão*.

Quando a esposa de Jó consegue engravidar, ele se vê ainda mais preso à luxúria que tanto abomina, porque agora está envolvido com uma mulher casada e pesa sobre ele a ameaça de perder, além da sua imagem de homem bom, também o seu casamento. Mais tarde, descobre-se que a amante de Jó é a esposa do Dr. Bertoldo, o que explica a origem da morfina com a qual o pastor decide ceifar sua vida covardemente. Depois de saber que seu filho nasceu morto e que toda a cidade sabia dos seus pecados, Jó pega o trem para a capital pernambucana, onde confessa seus pecados registrando-os em um caderno:

Há exatamente quinze dias estou aqui nesta pensão, escrevendo este *réquiem*. Pouco mais tenho a dizer e já agora estou convencido de que fui condenado pelo Demônio, mas embora saiba disto a seringa está fervendo, as ampolas estão alinhadas em cima da mesa

e dentro de alguns minutos verei a sua cara, onde quer que ele esteja. Deixo tudo empacotado, com o endereço de Estela, que deve estar na casa dos pais. Isto me valerá de alguma coisa? Talvez eu obtenha um pouco de piedade ou uma maldição maior. De qualquer modo não fugirei ao seu encontro e da sua posse. Ele crescerá desmedidamente e é possível que leve até o meu corpo, pois já está pendurado no caibro. Vou para entregar-me (BORBA FILHO, 2018, p. 270).

Assim como na tetralogia, fica claro que o registro escrito que o narrador se põe a realizar num quarto de pensão está contido no livro que o leitor acaba de ler. Temos, assim, uma outra marcação temporal: o tempo da escritura – quinze dias. Neste ponto, o tempo da narrativa como um todo é colocado em paralelo ao tempo vivido no pecado e, em contraponto, tem-se o tempo da ruminação, quando Jó se coloca a realizar o registro escrito dos seus pecados, numa pensão recifense, como parte do seu plano suicida.

As confissões de Jó, colocadas sob a face do papel, ultrapassam os limites de sua cidade e, numa busca pela remissão, embora já se saiba “condenado pelo Demônio”, o pastor torna pública a sua saga e também a sua covardia. Reforçando o tormento que sofreu por viver em pecado, Jó já se vê “pendurado no caibro”, morcego, metamorfoseado no mal contra o qual sempre lutou, embora o tenha cultivado em toda sua vida.

Nos dois livros, Borba Filho demonstra destreza e habilidade quanto à construção da teia narrativa e também quanto à elaboração de suas personagens. São livros que trazem como centro o inevitável embate entre as mazelas interiores e os valores morais entre os quais o ser humano tem estado dividido desde a sociedade mais primitiva ao sem fim dos tempos. Deixemo-los para discussões futuras, já que temos como foco a tetralogia **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**.

É neste projeto que Borba Filho apresenta a defesa da arte como vetor de transformação social e também realiza uma catarse em que cabem as confissões e os anseios de um sujeito enormemente afetado pelos espaços por onde passou. Temos aí uma narrativa de maior peso não só pela sua extensão, mas também porque nela o autor reflete a sua jornada como escritor e como defensor incansável da democratização da arte. A primeira pessoa e o uso do nome próprio, sugerem o pacto biográfico de Lejeune (2014), embora as referências ao mundo factual sejam entremeadas por longos trechos ficcionais. O que sobressai na tetralogia e que

abordaremos no terceiro capítulo deste trabalho é o aspecto ético e político deste empreendimento em que o autor percorre sua própria trajetória, mas sem colocar-se no isolamento de uma história individual. Toda uma coletividade é arrolada pela voz do narrador que não se faz indiferente ao que acontece em sua volta. São quatro livros – **Margem das lembranças** (1966), **A porteira do mundo** (1967), **O cavalo da noite** (1976) e **Deus nos Pasto** (1972) – que registram as experiências vividas por Borba Filho em fases importantes da sua vida, sobressaindo a sua luta em prol da popularização do teatro e a sua busca pela compreensão dos mistérios indesvendáveis de Deus e do próprio homem. O tempo dos acontecimentos é o intervalo entre a juventude e a velhice, abarcando as décadas de 1930 a 1960; a ambientação é o espaço urbano das cidades de Palmares, Recife e São Paulo com ênfase voltada para o contexto histórico de momentos importantes da história do Brasil, em especial a ditadura varguista e a Ditadura Militar.

Hermilo Borba Filho reclamava o silêncio da crítica especializada em relação a sua literatura. Sobre *Os caminhos da solidão*, disse em entrevista⁸:

Na verdade, OS CAMINHOS DA SOLIDÃO, meu primeiro romance [...] alcançou uma boa repercussão no sul do país, ao contrário do que aconteceu aqui em Pernambuco, onde a crítica silenciou totalmente a respeito do mesmo, fechando os olhos: nem pra meter o pau, nem pra falar bem (BORBA FILHO, 2007, p. 30).

Quanto a esta questão, supomos que pode ter havido uma incompreensão sobre o projeto literário hermiliano: veja-se o que o escritor diz a este respeito:

Não pertenço a um linha tradicional do nosso romance [...] À paisagem seca do Nordeste juntei a paisagem íntima dos homens, dentro da técnica do monólogo interior, fugindo do anedótico e do pitoresco, mas o Nordeste, com o seu verde-amarelado, os seus animais, os seus odores, as balas e facas, as casas-grandes e engenhos, continua vivo. No segundo romance, SOL DAS ALMAS, fui mais além, porque dentro da mesma atmosfera nordestina parti para o campo da moral e do pecado⁹ (BORBA FILHO, 2007, p. 58).

⁸ Entrevista concedida a Oliveira & Marques para a Coluna “Casa de Espetáculos”, do jornal Diário da Noite, Recife, 1958.

⁹ Entrevista a Sebastião Uchoa Leite, Jornal do Comércio, Recife, janeiro de 1964.

Como se vê, Borba Filho se propunha a seguir um caminho diferente daquele recorrente no Regionalismo de 1930. Além disso, foi considerado um “escritor maldito” por não se fazer do rogado quanto à abordagem da temática do sexo e do uso dos considerados “palavrões” em sua escrita. Quanto a isto, o escritor defende que a sociedade olha para a sexualidade com certa mistificação: “o que é preciso discernir é a obscenidade da pornografia... não creio em palavrão, creio em palavras”¹⁰ (BORBA FILHO, 2007, p. 141).

No trecho a seguir, pode-se ver a reafirmação da forma natural com que o sexo e o “palavrão” são inseridos em suas obras:

Eu não acredito em palavrão, acredito nos doces e líricos nomes que substituem os detestáveis termos científicos quando estamos no campo do erotismo. Por outro lado, acredito em Deus e não vejo como encará-lo sob um ângulo maniqueísta. Acredito em Deus e o vejo em tudo. Mas, se por um segundo sequer eu me sentisse com asas, a minha vida tomaria outro rumo, o que, sinceramente, seria uma pena¹¹ (BORBA FILHO, 2007, p. 170).

Nóbrega (2015) dedicou-se ao estudo da contística hermiliana a partir do viés linguístico, especificamente observando a “poética do palavrão e do calão” como sintomas de uma literatura pautada na busca pela valorização do falar do povo nordestino. Os resultados de suas pesquisas estão compilados no livro “**Hermilo Borba Filho**: memória da resistência e resistência da História”, em que a autora explora, também, a noção de literatura de resistência como um aspecto intrínseco ao texto hermiliano.

Voltando à questão da fortuna crítica acerca da romanesca hermiliana, não podemos deixar de registrar o pioneirismo de Sônia Lima com relação ao estudo do texto hermiliano. Atenta, a pesquisadora traçou um perfil identificando neste autor a valorização da cultura nordestina como eixo perfilador de toda a sua produção. Em 1979, a estudiosa apresenta o resultado de sua dissertação de mestrado intitulada “**Um Cavalheiro da Segunda Decadência**: busca degradada de valores autênticos”. A pesquisa, no entanto, parte da Crítica Genética¹² para traçar um paralelismo entre

¹⁰ Entrevista a Roberto Fontes Gomes, A Gazeta, São Paulo, março de 1973.

¹¹ Entrevista inédita concedida para a revista Veja, em 1957, cuja publicação não foi autorizada por Borba Filho devido ao fato de ter longos trechos proibidos pela censura. O texto aparece na íntegra no livro A palavra de Hermilo, com os trechos censurados em negrito. Também no mesmo livro podem ser encontradas todas as entrevistas aqui citadas.

¹² A crítica genética surge na França, no final dos anos 1960 e chega ao Brasil aproximadamente uma década depois, ganhando grupos de estudos nos principais centros acadêmicos do país,

a estrutura da obra e a estrutura social. Embora não ignore aspectos gerais da tetralogia, o estudo em questão tem como objetivo apontar a existência de um herói em constante estado de tensão com o mundo numa “busca degradada de valores autênticos” e demonstrar uma homologia entre a estrutura da obra e a estrutura da “sociedade degradada do sistema capitalista” (LIMA, 1980, p. 82), mas não sem antes disso classificar a tetralogia como um “romance de tensão mínima”, segundo a tipologia de Alfredo Bosi¹³. Não pretendemos fazer aqui um estudo da obra em questão, tampouco julgar seu conteúdo. No entanto, precisamos registrar que, respeitando sua validade, especificamente no contexto em que foi publicada, seguimos um caminho teórico bem diverso. Por conseguinte, consideramos relevante para o nosso estudo partir do pressuposto de que seria tarefa de difícil alcance encontrar uma classificação para a obra romanesca hermiliana, bem como olhar para esta através do viés dos estudos estruturalistas e genéticos, até mesmo porque Borba Filho procurava seguir um caminho novo em seus romances. Neste sentido, é preciso que levemos em conta que a obra hermiliana, não à toa, até hoje

inclusive na Universidade Federal da Paraíba, onde Sônia Lima defendeu sua dissertação. Trata-se de uma linha de estudos que se preocupa com todo o processo que resultou na obra final. No caso da literatura, os manuscritos são considerados indispensáveis para a compreensão do livro e este é colocado como apenas o resultado de um processo que não deve ser colocado em segundo plano. E seu sítio (<http://www.soniavandijck.com>), Sônia Lima fala do trabalho do crítico genético de forma clara e sintética. Diz a estudiosa no texto “Em demanda da gênese Uma metodologia de trabalho”: Não sendo propriamente uma teoria, a Crítica Genética ou Estudo da Gênese Textual traz uma orientação metodológica que exige o estabelecimento de uma nova perspectiva para investigação de manuscritos. Procura verificar, através dos documentos, os mecanismos da produção do discurso, a fim de elucidar os modos de proceder do autor e o processo que preside a escritura. Seu campo de atuação é o arquivo. Seu objetivo, o manuscrito. Seu instrumento, o prototexto, construído operacionalmente pelo pesquisador, a partir da organização, decifração, colocação e transcrição dos documentos. O principal interesse do crítico genético é tentar isolar as operações pelas quais o texto foi sendo construído. Assim, por exemplo, o estudo das rasuras de um documento constitui-se tarefa relevante nesse reencontro do texto em elaboração. O crítico genético, portanto, volta-se para o processo de produção e não para o produto alcançado, definido na forma de livro, disponível nas bibliotecas e livrarias. O estudioso da gênese textual não quer estabelecer o texto definitivo, nem persegue o texto ideal, fruto da “vontade do autor”. Esse pesquisador investiga o texto em seu vir a ser. Detém-se, muitas vezes, na contemplação do provisório, nos movimentos alternativos de substituição, eliminação, acréscimo. O resultado desse trabalho, o texto (RE) estabelecido em sua gênese, revela fases de escritura, mostra o autor em seu fazer literário, na medida que reconstitui os paradigmas visitados durante a aventura da criação poética. Para saber mais sobre esta metodologia de pesquisa: HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). Arquivos literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003; GRÉSILLON, Almuth. Elementos da crítica genética: ler os manuscritos modernos. Tradução Cristina de Campos Velho Bick *et al.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007; WILLEMART, Philippe. Crítica genética e história literária. In: _____. Manuscrita. n. 10. São Paulo: ANNABLUME, 2001.

¹³ Veja-se a este respeito: BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Cultrix: 2006.

não foi inserida nos padrões de um movimento literário específico, nem era esta a intenção do autor, como se pode ver registrado em seus depoimentos.

Em 1989, Lima defende sua tese de doutorado: *Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermiliano*, na qual trata da gênese da obra *Agá* com o objetivo de

[...] analisar um traço frequente na obra de **Hermilo Borba Filho** e fornecer elementos que possibilitem uma compreensão do fenômeno, enquanto um modo de proceder que está na base da criação desse pernambucano (LIMA, 1989, p.17).

O trabalho de Lima consiste em analisar manuscritos e documentos que mostram registros antecedentes à escritura final do romance *Agá* com o intuito de reconstituir o seu processo de criação e, assim, apontar uma identidade no fazer literário hermiliano, no caso, a transtextualidade¹⁴. Recortes de jornais da época, por exemplo, encontrados em um caderno de anotações e que foram incluídos no romance, são classificados pela autora como parte do “prototexto”, o que a permite afirmar que o romance teve uma preparação, uma programação prévia que, se considerada como parte do processo, pode contribuir para uma melhor compreensão do produto final ou mesmo para encaminhar outros modos de análise, como o psicanalítico ou o ideológico.

Ao final, considerando a unidade estrutural que aproxima os outros romances precedentes a este, que foi o último publicado por Borba Filho, a autora apresenta a proposta de que toda a obra narrativa de Borba Filho seja estudada a partir do aspecto de fragmentação identificado em *Agá*. A proposta parece interessante e válida se considerarmos os protagonistas de *O sol das almas* e *Os caminhos da solidão* – André Monte e Jó, respectivamente – a partir do viés do esfacelamento do sujeito. No entanto, Lima segue sua proposta afirmando o seguinte:

Depois de *Agá*, características como o tom confessional e o sentido autobiográfico, não mais participam do discurso hermiliano. *Agá* é a última narrativa cujo narrador/protagonista se chama Hermilo. Nas muitas máscaras exibidas pela personagem nessa obra, fica evidente

¹⁴ Lima utiliza-se com conceito de transtextualidade de Gérard Genette, em *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982: “tudo o que coloca um texto em ação manifesta ou secreta com outros textos” (GÉNETTE *apud* LIMA, 1989, p.17).

que a unidade épica, ou até mesmo trágica, da aventura está, irremediavelmente, quebrada; o autor revela um mundo no qual a Hermilo restam a ironia e a sátira menipéia, o caminho da carnavalização. Vencido o pacto autobiográfico, o discurso hermiliano, depois desse romance, ganha declaradamente os domínios do realismo mágico, sem perder o contato com a realidade regional (LIMA, 1989, p. 337-338).

Considerando que Agá não é apenas “a última narrativa em que o narrador se chama Hermilo”, mas também o último romance escrito por Borba Filho, percebemos a proposta como sendo um tanto restritiva e apontamos algumas considerações que justificam nosso posicionamento: 1. Analisar toda a produção anterior a Agá a partir de um aspecto apenas desta obra pode levar ao risco de um anacronismo, visto que, se há uma unidade entre os sete romances hermilianos, parece mais sensato pensar que a construção desta unidade tenha se dado numa crescente, a partir do primeiro romance e não o contrário; 2. A tetralogia sobre a qual nos debruçamos neste trabalho é anterior à publicação de Agá e nela temos um projeto confessional e autobiográfico, conforme atesta o próprio Borba Filho. Portanto, ignorar este aspecto seria, a nosso ver, negar uma condição mesma da obra; 3. Reconhecer a presença do realismo mágico na obra hermiliana não é, necessariamente, uma condição de nulidade de outros dos muitos aspectos que nela podem ser identificados. 4. O esfacelamento do eu não impede que entre os fragmentos sejam encontradas máscaras do próprio autor; 5. Admitir que a romanesca hermiliana traz em seu plano de composição um viés mágico, mas que, mesmo assim, se mantém fincada na realidade regional equivale a reconhecer nesta produção um misto de ficção e realidade. No caso da tetralogia, especificamente, é gritante o quanto da história de **Hermilo Borba Filho** pode ser vista através do discurso do narrador, o que torna imprudente a tentativa de negar seu tom autobiográfico e confessional.

Apesar da ressalva feita, no entanto, é inegável que o trabalho de Lima evidencia aspectos bastante relevantes que de fato estão contidos em toda a narrativa hermiliana e que podem alavancar interessantes discussões. E se discordamos do apagamento do tom confessional e autobiográfico contido no discurso da sua romanesca, especificamente na tetralogia sobre a qual aqui nos debruçaremos, é porque consideramos este aspecto tão importante quanto outros que permeiam toda a obra deste autor. O intertextual, de fato, permeia toda a

produção literária hermiliana, seja nos contos, romances e novelas, seja nos textos dramáticos, permitindo que se perceba no todo da escritura de Borba Filho um emaranhado de discursos que se entrecortam com o objetivo maior de dar sustentação ao seu projeto de valorização da cultura nordestina em toda a sua pluralidade. A tetralogia, por exemplo, tem os títulos de capítulos retirados de ditos populares, provérbios, falares de anônimos e trechos de textos famosos etc., sem esquecer que todos os volumes apresentam quadrinhas populares que fizeram parte do imaginário do povo nordestino, especificamente nos dois últimos volumes, cada capítulo é encerrado com uma quadrinha. Esta questão será retomada adiante.

Em “Lendo **Hermilo Borba Filho**: fisionomia e espírito de uma literatura”, Lima (1986) reserva pouco mais de quatro páginas para fazer alguns apontamentos sobre a tetralogia, inicialmente diferenciando a romanesca hermiliana do chamado regionalismo brasileiro, por considerar que, diferentemente de um José Lins do Rego, a narrativa de Borba Filho se centra no sujeito: “Partindo da singularidade da história de suas personagens, o autor pretendeu trazer para seus romances a problemática universal das relações do homem com o mundo, diz Lima (1986, p.35). Para ela, o “desnudamento do ser humano”, “aliado ao compromisso de refletir o real” aparece como vetor de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. Corroboramos a afirmação da autora e acrescentamos algumas discussões a serem desenvolvidas no decorrer deste trabalho. O “desnudamento do ser”, na tetralogia, não é apenas uma metáfora de uma possível compreensão interior, mas se configura em ações desenvolvidas pelo narrador na busca pela compreensão de si dentre os espaços que viria a ocupar. O real, longe de ser apenas mero material para a construção da narrativa, aparece pulsante nas linhas da narrativa hermiliana. Como veremos, o narrador, nomeado herói pela crítica, embora sem nenhuma característica sobre-humana, atravessa o umbral da ficção e agarra-se aos acontecimentos históricos do Brasil e do mundo (avanço capitalista, onda fascista, censura, violência e outras barbáries) para dar ao seu discurso o tom de denúncia exigido por sua indignação diante de tantos absurdos.

Quanto à linguagem utilizada pelo escritor, Lima assinala:

Há um cuidado quase que artesanal na elaboração da linguagem da tetralogia, na tentativa de evocar situações sensíveis da trajetória humana num determinado período. Na obra hermiliana, figuram uma linguagem erudita, uma linguagem coloquial, além do registro

marcadamente regional e o calão. O autor recorreu a textos de outros e emprestou a uma das personagens um discurso peculiar ao romanceiro popular. Com propriedade, permitiu que o narrador Hermilo incorporasse à sua fala a epígrafe do primeiro capítulo de **Margem das lembranças** (LIMA, 1986, p. 36-37).

De fato, não só na tetralogia, mas em toda sua produção literária, Borba Filho soube engendrar uma linguagem em que o popular e o erudito se complementam. No intento de que sua obra fosse compreendida, o intelectual soube dar voz a personagens que dialogam com a crítica e com o leitor, trazendo ao seu texto uma linguagem plural nitidamente colhida dos seus interlocutores e a eles direcionada. A escolha dos títulos de capítulos de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, como já assinalado, reafirma o aspecto artesanal do modo de escrever de Borba Filho. Abaixo de cada título o escritor identifica a origem: Cartola, Hermes, Belinsk, Dirceu Nery, um cego, um pedinte, para-choque de caminhão, provérbio japonês, dito do Capitão, de uma canção popular, de um torturado, origem desconhecida (assinalada com uma interrogação), entre outros. De famosos a anônimos, passando pelo que ouvia do pai ou de pessoas com quem conviveu, a impressão é de que Borba Filho andava mesmo com um caderninho de anotações recolhendo da vida o material de sua escritura. Cada um desses títulos resume nitidamente o conteúdo do capítulo ao qual se refere, o que permite perceber o quão criterioso era o escritor em sua atividade. Que o diga o narrador Borba ao afirmar que o seu material primeiro de escrita estava no cotidiano das pessoas comuns, no vaivém do cais do porto do Recife ou nas ruas de São Paulo; o seu interesse maior era, sem dúvida, o homem.

1.4 À guisa de esclarecimentos: narração e autoria em Um Cavaleiro da Segunda Decadência

Propomo-nos, aqui, adentrar os quatro livros que compõem **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** com o intuito de compreender o projeto literário empreendido nesta tetralogia. Pretendemos, seguindo os passos do narrador, que também é escritor, abrir um espaço de discussões sobre questões como, por exemplo, o que caberá em toda escrita literária calcada na experiência do eu; que motivação haverá por trás da atitude de transformar o que se viveu em uma

narrativa escrita e quais os possíveis desdobramentos de um projeto como este. Talvez o narrador hermiliano possa nos fornecer elementos para pensarmos as nuances e meandros do fazer literário em seus aspectos mais íntimos. A proposta aqui é acompanhar sua atuação como escritor para tentarmos compreender suas motivações e propósitos e, assim, podermos pensar, a partir da referida obra, os aspectos que envolvem a prática da escrita literária hermiliana em sua relação com a vida.

Como dito, nosso objeto de análise é a tetralogia **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, composta pelos livros **Margem das Lembranças** (1966), **A Porteira do Mundo** (1967), **O Cavalo da Noite** (1968) e **Deus no Pasto** (1972). Trata-se de um projeto empreendido por **Hermilo Borba Filho** já na reta final de sua carreira de escritor e também da sua vida, considerando que sua morte, cuja proximidade ele já pressentia, se deu quatro anos depois da publicação do último livro. Segundo ele, uma literatura confessional, mas que não se furta aos apelos da ficção, o que lhe permite escrever o que viveu e o que inventou. Esta, portanto, é uma consideração determinante para a abordagem aqui proposta e isto porque os termos *confissão* e *ficção* desenham de forma um tanto clara o projeto hermiliano.

Graças ao “modo de fazer” empregado em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, esta obra pode ser vista como um livro de confissões, mas também como uma autobiografia romanceada; pode ser tomada como uma narrativa de memórias e também como um romance autobiográfico. Todas estas classificações, no entanto, parecem convergir para a chamada *escrita de si*, nos termos de Foucault (2011), ideia que já temos defendido em nosso trabalho de mestrado (SILVA, 2013) e que aqui reafirmamos. Todavia, não se trata de um si fechado em si, mas de um si que se faz e refaz em outros, que se mostra multifacetado e absolutamente imerso no que há de mais terreno e humano.

Antes de seguirmos esta discussão, vale aqui registrar o ponto de vista de Malcolm Silverman (2000) ao procurar uma definição para a romanesca hermiliana:

[...] sua *tetralogia autobiográfica*, Um cavaleiro¹⁵ da segunda decadência, é uma contribuição socioliterária de grande valor para a compreensão do Brasil. Da metade dos anos 30 em diante e através da Revolução de 1964, ele oferece, mediante personagens

¹⁵ O autor usa a grafia “cavaleiro” e não “cavalheiro” como a identificamos em todos os volumes da tetralogia aqui utilizados.

estereotipados e instituições fracassadas, uma condenação vibrante e de certa forma impressionista das injustiças já conhecidas. É, portanto, um panorama muito pessoal e histórico com paralelos óbvios aos acontecimentos recentes: a obra revive o direitismo autoritário do Estado Novo e ao mesmo tempo serve de registro mais contemporâneo de fenômenos similares (SILVERMAN, 2000, p. 75-76, grifo nosso).

O próprio autor define seu projeto como sendo confessional. No entanto, admite que embaralha as experiências vividas com relatos ficcionais, peculiaridade, aliás, ressaltada pelo narrador já no início da obra. Assim, definir a tetralogia enquadrando-a numa das categorias anteriores pode levar ao risco do reducionismo, e classificá-la como apenas autobiográfica significa ignorar seu caráter ficcional. Consideramos preponderantes, portanto, o caráter memorialista e também o ficcional como constituintes da obra como um todo, o que não significa um descarte do seu caráter autobiográfico. Na verdade, interessa-nos em maior grau a trajetória do narrador porque nela vemos elucidado o projeto romanesco-literário hermiliano. Outrossim, reconhecemos na obra hermiliana um meio bastante interessante para se compreender parte da história do Brasil, até mesmo porque, para além do registro das experiências pessoais do narrador, o que vemos na tetralogia são relatos de acontecimentos que falam por uma coletividade e na qual a caminhada de muitos brasileiros se encontra redesenhada pela linguagem.

O que faz, então, **Hermilo Borba Filho** para inserir suas confissões na esfera da ficção e por que o faz se sua pretensão é “confessar” os erros e acertos que experimentou em sua vida? Podemos considerar que, de início, ele estabelece uma parceria curiosa com o narrador Borba. Como se trata de uma literatura de nítido caráter autobiográfico, não seria estranho encontrarmos um “Eu” adotante do discurso autorreferencial por toda a narrativa – à moda do Borba Filho por Borba Filho – como em princípio vemos na primeira linha de **Margem das Lembranças**: “Eu estou na balança.” No entanto, o autor empírico prefere inserir o nome próprio Borba como o porta-voz do discurso narrativo. Ele que, já de início, se dá a licença poética própria dos escritores literários – “Este sou eu [...] apenas inventado pela imaginação e, com certeza diferente do que espero.” – e que pretende tirar proveito disso:

Teço, neste papel, um passado real às vezes e, outras, puramente imaginado na esperança de que no fim Deus confunda o que vivi e o

que inventei e me dê um saldo favorável para uma modesta pensão no purgatório (ML, 2010, p. 11)¹⁶.

Como se vê, Borba não é apenas um narrador que conta o que viveu, mas também um escritor que, junto com Borba Filho, decide escrever sua história. Esta tática pode servir como uma espécie de eixo esclarecedor quando, no final do terceiro livro, se percebe que o projeto do narrador Borba é a própria tetralogia empreendida por **Hermilo Borba Filho**.

De antemão, ler a tetralogia sem identificar nela aspectos relativos à trajetória do autor empírico pode ser uma tarefa quase impossível, a começar pelas coincidências de nomes, lugares e acontecimentos históricos. Mas em contrapartida, o narrador-escritor sabe que pode usufruir dessa tal condição e lançar mão da liberdade criadora própria da escrita literária. O resultado é uma espécie de embaralhamento em que o real e o ficcional se encontram e se alternam dando forma ao corpo da narrativa. Autor empírico e autor ficcional dividem a tarefa de escrever-criar e, ao final da leitura, percebe-se que a tetralogia é um projeto de ambos, escrito em parceria.

Diante da dificuldade de uma possível classificação da tetralogia nos termos referidos anteriormente cabe uma reflexão: estamos falando de uma trama literária em que parecem nítidas as vozes de um autor empírico e de um autor ficcional, ou, dito de outro modo, é possível identificar na tetralogia um narrador que dá conta de falar por si – sendo ele a criatura – e também pelo seu criador, o que reforça a insuficiência dos termos classificatórios já aludidos. No entanto, parece pertinente ampliarmos a noção de “escrita de si” para a de “autoficção”, cunhada pelo Francês contemporâneo de Borba Filho Serge Doubrovsky (1977), que, inclusive, reconhece apenas ter dado nome a algo já existente. Perrone-Moisés (2016) assim se refere à questão da autoficção:

Nos anos 1980, a França foi inundada de livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos do dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de

¹⁶ A partir daqui os livros da tetralogia serão identificados nas citações diretas e indiretas pelas iniciais dos seus respectivos títulos. Assim: ML, para **Margem das lembranças**; PM, para **A porteira do mundo**; CN, para **O cavalo da noite** e DP, para **Deus no pasto**. A edição é de 2010, da Edições Bagaço.

autojustificação e nenhum caráter purgativo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 204).

No caso da narrativa hermiliana, o leitor se depara com passagens muito próximas da autobiografia e da confissão, mas estas não parecem suficientes para pôr um fim à questão de uma possível classificação da obra. Além disso, considere-se que e a própria noção de “autoficção” tem sido bastante discutida até os dias atuais¹⁷. De qualquer forma, a mobilidade ou mesmo elasticidade das chamadas autoficções parecem dar conta do que se observa na prosa de Borba Filho por diversas razões. A primeira delas é a existência de uma voz enunciativa em primeira pessoa que, embora sustente um nome próprio igual ao do autor empírico, reveste-se de um nítido caráter ficcional quando lhe convém. Perrone-Móises recorre a Benveniste para reforçar a ideia de que os pronomes pessoais encontram seus referentes de acordo com contexto de uso: “Na linguagem escrita, logo que o enunciador diz ‘eu’, ele se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito”, afirma a estudiosa (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208). Essa flexibilidade referencial da primeira pessoa permite que sejam identificados diversos “eus” na narrativa hermiliana. Borba Filho tem o cuidado de dar ao seu narrador a possibilidade de ser vários, inclusive a de deixar de ser humano e tornar-se um ser transmorfo, ou alado, que convive lado a lado com um sujeito absolutamente embebido das mais vis fraquezas de um homem comum.

Um segundo aspecto da autoficção que faz com que a tomemos como um termo bastante relevante para pensarmos a obra do pernambucano está na sua própria constituição – o seu caráter ficcional:

Quando narramos nossa vida ou algum acontecimento dela, alimentamos autoficções. São elas que garantem nossa estabilidade como sujeitos individuais, que nos permitem dar um sentido a nosso passado e planejar nosso futuro. Entretanto, esse sujeito individual e esses sentidos, passados ou futuros, são sempre provisórios, sempre imaginários, no sentido psicanalítico. E quando essa narrativa pretende ser literária, a distância entre o discurso e a realidade é ainda maior. Portanto, definir a autoficção literária em função de uma veridicidade é uma falácia (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 209).

¹⁷ Veja-se o texto de Perrone-Moisés “A autoficção e os limites do eu”, ao qual nos referimos aqui, no livro “Mutações da literatura no século XXI”.

Um Cavaleiro da Segunda Decadência apresenta diversos trechos em que o narrador faz referências a acontecimentos históricos, mas o leitor não pode deixar de levar em conta de que está lidando com o discurso narrativo de uma primeira pessoa predisposta à invenção e que promete já de início dar voz a muitas faces de si mesmo. Assim, o relato do fato, característico do historiador, dá espaço para o relato da experiência vivida por um sujeito comum. Mas, nesse jogo que parece evidenciar o lugar do qual o enunciador fala, soa sensato e válido, se levar em conta o papel da literatura, falar de um acontecimento real pelo viés da ficção não parece afastar ou diminuir o valor do que está sendo dito. Talvez a força maior da ficção esteja mesmo na ideia de que esta não tem intenção alguma de ser considerada prova do que quer que seja. Mas, ainda assim, não descartemos o “valor de verdade” da narrativa de ficção que segundo Goody (2009) parece inevitável a partir do momento em que o leitor é desafiado a julgar a verdade da narrativa.¹⁸

A tipologia de Norman Friedman (*apud* CHIAPPINI, 2002) parece oportuna para pensarmos, ao menos inicialmente, o narrador de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. Tal qual um narrador onisciente intruso, Borba assume um ponto de vista privilegiado, apresenta-se dentro e fora da narrativa, narra suas aventuras, mas também reflete acerca das misérias humanas, conta suas experiências nas prisões, mas não deixa de defender o poder transformador da arte e a necessidade de levá-la até as pessoas mais simples. São longos trechos de digressões em que o narrador leva o leitor para fora da história que está contando e o chama a pensar e refletir valores e comportamentos humanos, seja através do seu ponto de vista, ou através de outras histórias intercaladas a sua, na maioria das vezes vividas por personagens que conhece bem e que fizeram parte da sua vida. Em todo caso, as digressões parecem frear a narrativa, como propõe Chiappini (2002), relativizando a ideia de tempo, bem como dão ao narrador uma posição privilegiada.

No entanto, é preciso lembrar que a narrativa de Borba é a materialização das confissões de Borba Filho; é preciso não esquecer também, em contrapartida, que as confissões do segundo dividem espaço com a invenção. Isso, a nosso ver, transforma a tetralogia numa espécie de quebra-cabeça em que as peças são

¹⁸ Para uma ampliação da discussão, ver Silva (2013): Escrita de si, memória e literatura de testemunho em **Margem das Lembranças**, de **Hermilo Borba Filho**.

compostas pelas vozes dos dois, o que tornaria a categoria de “narrador onisciente intruso” um tanto ineficiente para este caso. Desse modo, talvez possamos caminhar com Dal Farra (1978), quando esta reflete acerca das questões da forma romanesca e aponta, dentre elas, o papel e o espaço do narrador – seja ele de primeira ou de terceira pessoa.

Partindo das discussões que apontam o narrador de terceira pessoa como o ideal, caso dos romances de James Joyce, em que o autor desaparece de cena, Dal Farra (1978, p. 19) chega aos estudos de Kaiser, em meados do século XX, como um momento em que finalmente colocou-se um “fim na questão da ‘legitimidade’ do romance de primeira pessoa para a teoria literária”. Considerando essa questão, a autora defende:

Todo o mal entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que detém os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas – as personagens - elegera-a como narrador. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Nesta perspectiva, o autor, aquele que assina a capa do livro, estaria apagado, faria parte apenas dos bastidores de um palco em que o narrador é a estrela maior:

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco. [...] sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Assim, as fronteiras entre as narrativas de primeira e terceira pessoa parecem cada vez mais frágeis e a discussão em torno da categoria de “pessoa” mostra-se igualmente desalicerçada, pois “ambos os romances comportam um narrador como máscara do autor” e aquele “nunca estará encerrado na visão estreita de uma determinada personagem” (DAL FARRA, 1978, p. 19). A autora recorre a

Booth e Kaiser para ressaltar a irrelevância da discussão em torno da categoria de pessoa, afinal o romance sempre será contado por uma máscara do autor; mas Booth vai adiante e, em vez de “criador mítico do universo”, prefere a denominação “autor implícito”: um manejador de disfarces, com poderes teleológicos de onisciência e onipresença; um ser que se apresenta na narrativa além da máscara e do qual emanam as avaliações e os registros do mundo, uma espécie de *“indiferente God... always distinct from the “real man”* (BOOTH, 1983, p. 151). Mas esse “autor-implícito” tampouco é o ser de carne e osso que assina a obra; quando escreve, ele se recria junto com sua obra. Assim, em cada obra que assina, o autor-implícito deixará transparecer uma imagem diferente de si. Estaríamos falando, portanto, de uma categoria tão superior quanto volúvel, nem autor nem narrador, mas um ser situado numa esfera tão indefinida quanto necessária para a construção da teia narrativa (DAL FARRA, 1978, p. 20).

Encontramos aí uma denominação aparentemente coerente com o narrador de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** – o autor implícito (BOOTH, 1983): nem Borba, nem Borba Filho, mas os dois metamorfoseados num outro que fala por ambos. Uma máscara performática capaz de emaranhar e ao mesmo tempo deixar nítidos os limites entre o real e o ficcional. Durante um interrogatório, Borba é pego de surpresa quando ouve do delegado, que admite ter lido um livro seu, aparentemente um dos volumes da tetralogia:

- Me diga uma coisa: você fez mesmo todas aquelas coisas? Tenho curiosidade de saber!
- Não, nem todas. Eu misturo muito ficção com realidade, percebe?
- Mas isto não é um blefe?
- Não estou blefando – tentei responder – porque dentro de um processo confessional... (DP, p. 242).

A conversa é interrompida porque, afinal, Borba está ali sendo acusado de pertencer ao Partido Comunista. No entanto, o que Borba é impedido de explicar ao delegado, está lá, nos livros. Há uma voz que vem de dentro e de fora da narrativa, que relata acontecimentos situados no contexto histórico do Brasil, mas que também sabe se reportar aos recônditos da imaginação criadora de que é dotado e não se nega a desenhar cenas que beiram o fantástico. Ao colocar-se na balança, o narrador assume o lugar desse ser mascarado determinado a escrever-narrar como se estivesse num palco expondo suas confissões mais íntimas, numa

espécie de teatralização necessária à sua vida e à sua morte. Ao final, o que menos importa é a possível resposta exata que o delegado leitor gostaria de ouvir, pois ficção e realidade se entrelaçam de tal maneira que identificar os limites entre uma e outra seria reduzir o projeto constante da tetralogia¹⁹ a algo bem diverso daquilo que o leitor comprometido pode encontrar em suas centenas de páginas. Mesmo sendo inevitável relacionar a voz que responde ao delegado à voz do autor empírico faz-se necessário, também, respeitar a voz do narrador enquanto tal. Se há aí um impasse, talvez a ideia de uma máscara performática da qual emanam as vozes de ambos seja uma saída razoável para a compreensão da obra.

Discutimos as aproximações e/ou delimitações entre narração e autoria em nosso trabalho de mestrado, especificamente a partir de **Margem das Lembranças**, (SILVA, 2013). Lá, questionamos o papel do autor e do narrador em uma narrativa ao mesmo tempo confessional e ficcional e que possíveis elementos poderiam delimitar o espaço de um e de outro neste tipo de empreendimento. Chegamos ao processo de mascaramento do qual o autor se mune para tomar emprestada a voz da sua criatura; ou, emprestar-lhe a sua (BOOTH, 1983; CHIAPINNI, 1991). Diríamos que **Borba Filho** assume a empreitada de “dar corpo” a uma longa narrativa e conta com o narrador, como figura isenta, para registrar em quatro livros o que ele tem em mente, mas que sem a “máscara” de Borba talvez tivesse outra configuração.

Em todo caso, numa narrativa em que ficção e confissão dividem espaço, há que se considerar nela a existência de uma bivocalidade em que autor e narrador podem se fazer perceptíveis, às vezes de forma consideravelmente nítida; outras, com um forte grau de sutileza. Em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, esta percepção se faz consideravelmente necessária para a compreensão do todo, especialmente porque temos na tetralogia um narrador-escritor como protagonista da história que será escrita²⁰; e, ao mesmo tempo, um autor que não faz nenhuma

¹⁹ Ver páginas seguintes em que falamos mais amplamente da tetralogia.

²⁰ Mesmo considerando o ato de “contar” como processo contíguo à tessitura da “narrativa escrita”, consideramos importante o fato de que o narrador hermiliano deixa claro a sua empreitada de “tecer no papel” a sua história. O que é um movimento implícito às narrativas de primeira pessoa, neste caso, evidencia os papéis do autor e do narrador em **Um cavaleiro da Segunda Decadência**. O narrador avisa o leitor de que irá escrever e, embora o livro já esteja nas mãos deste, a advertência acaba por provocar a sensação de que a escritura da obra está acontecendo conforme se dá o ato da leitura.

questão de se esconder atrás da figura do narrador, embora algumas vezes ele se respalde no caráter ficcional do seu texto para se beneficiar dessa condição.

Silverman (2000) apresenta um interessante panorama da produção literária brasileira no contexto da Ditadura Militar, anos 1960 e 1970. Em sua visão, a maioria destas obras apresenta um “memorialismo ficcionalizado” em que se torna “difícil categorizar exatamente quando, e dentro de que contexto, os fatos acabam e começam a ficção, bem como se eles se misturam, intencionalmente ou não, por parte do autor” (SILVERMAN, 200, p. 62). Em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, cuja publicação se deu entre 1966 e 1972, isto se torna uma tarefa impossível, embora seja perceptível alguns rompantes de fantasia por parte do narrador e também apareçam de forma nítida os relatos em que Borba desenha em detalhes a experiência na prisão. Talvez este aspecto possa servir de parâmetro para se pensar a relação narrador-autor x invenção-registro e, por conseguinte, o estatuto ético e político da romanesca hermiliana (discussão também arrolada no terceiro capítulo).

Borba Filho traz para o leitor um narrador apaixonado pela vida e um panorama dos costumes e comportamentos do homem do século XX. Embora a tetralogia apresente um forte teor de denúncia característico das obras publicadas a partir do contexto da Ditadura Militar, há uma outra grande preocupação que acompanha o narrador a todo momento que é a aceitação e compreensão da sua literatura (viés que abordaremos aqui neste primeiro capítulo). Mais que um projeto memorialista, **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** é também um manual do fazer literário. Borba Filho estabelece um jogo com o fazer literário e, através do narrador, fala do ato de narrar demonstrando completo domínio sobre o processo criativo. De fato, estamos falando de um intelectual afinado com os campos da pesquisa, do teatro e da literatura. O narrador luta constantemente contra a falta de inspiração e de tempo para escrever, ao mesmo tempo em que procura no cotidiano das pessoas comuns o mote ideal para sua escrita. Sua maior inspiração é o homem e lutará para que a arte – especialmente a literatura e o teatro - torne-se algo acessível a todos. Há na tetralogia, principalmente nos três últimos volumes, longas discussões acerca desta temática e uma certeza parece acompanhar o narrador: ele nasceu para escrever e o seu texto é a sua principal arma contra uma sociedade injusta e desigual. Depois de alguns fracassos e muitas frustrações, Borba finalmente reconhece ter alcançado a maturidade necessária para concretizar seu

anseio e finalmente criar o seu grande projeto literário. A surpresa é que este autorreconhecimento vem acompanhado de um anacronismo intencional: a descoberta, anunciada no final do terceiro volume da tetralogia, remete ao início do primeiro, através de uma citação direta. Ou seja, o grande projeto a ser galgado, na verdade, já chega ao seu final e está nas mãos do leitor: trata-se da tetralogia mesma, na qual **Hermilo Borba Filho** procurou fazer uma espécie de catarse.

Considerando o ponto de vista acima, podemos vislumbrar na tetralogia algo bem próximo de uma metaliteratura, ou metaficção (HUTCHEON, 1980): o fazer literário surge na obra hermilianiana como tema a ser desenvolvido e como trabalho a ser concretizado, sendo que a própria tetralogia torna-se o terreno de sua realização. Portanto, se nos atemos primeiramente às inquietações do narrador é porque vemos nele uma face atravessada de Borba Filho e também porque reconhecemos no primeiro uma forma de acesso aos propósitos do segundo. Assim, apenas por necessidade de deixar claro nosso trajeto, partimos da criação para chegarmos ao criador; começamos por uma tentativa de compreender Borba para, em seguida, chegarmos a Borba Filho.

1.5 Da necessidade, dos modos e dos sentidos do escrever: “quanto a mim, camaradas, só sei escrever”

“só vou interromper esta narrativa [...] quando o infarto me pegar de sopetão [...] continuarei escrevendo até secar os dedos”.

(Advertência do narrador, Borba)

Filho de senhor de engenho, Borba nasceu e viveu até a adolescência no interior de Pernambuco. Experimentou com seus pais a reta final do apogeu e muito mais a queda da aristocracia da cana-de-açúcar no Nordeste brasileiro. Descreve a vida da família nos tempos de fartura e nos tempos em que mal tomavam um café ralo acompanhado de pão e manteiga pela manhã. Como caçula, teve o privilégio de estudar em colégio interno e de acompanhar a leitura de folhetins semanais que, segundo seus relatos, deveriam ser discutidos no café da manhã seguinte por exigência da sua mãe. Talvez esses dois fatos tenham sido os mais determinantes para que viesse a se tornar escritor.

Já na infância Borba viria a ter muita intimidade com a leitura. Mesmo nos tempos “das vacas magras” – tomando-lhe emprestado a expressão –, sempre tinha em mãos um folhetim, mesmo que emprestado por algum amigo da família. Estas leituras viriam a determinar, desde muito cedo, a relação entre o escritor e a Literatura: “Foi então que a imaginação passou a tornar-se mais forte que a realidade, numa fuga do mundo cotidiano e áspero: inventei um circo: fui palhaço, atleta, domador” (ML, p. 37). Ainda muito jovem já tinha lido grandes nomes da literatura mundial que viriam a influenciar sua vida de escritor e o seu gosto pela literatura e pela escrita – de Vernes a Dumas, passando por Balzac, Voltaire, Stendhal, Dostoievski, Baudelaire, Chateaubriand e os brasileiros José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, entre muitos outros. O pernambucano dizia não se importar com influências, já que lia desde literatura de cordel a narrativas proustianas. E assim se fez seu texto, resultado de uma verdadeira miscelânea que o acompanhou por toda sua vida. No seu “circo” particular, sentia-se livre para criar e para ser todas as personas que julgasse oportunas, transformando a literatura a que teve acesso numa espécie de portal através do qual poderia afastar-se da crueza da realidade e inventar um mundo menos duro.

Foi na cidade de Palmares, em meados dos anos 1930, que iniciou sua relação com o teatro. Começou como ponto (profissional que ficava nos bastidores do palco “soprando” para o ator/atriz as falas que estes deveriam repetir em voz alta), mas não se demorou em tornar-se ator, escrever, traduzir e adaptar peças chegando ao posto de um dos mais atuantes dramaturgos no estado e sendo reconhecido também fora dele. Sua relação com a escrita, portanto, parte da militância da qual se revestiu para defender a popularização da arte dramática que, à época – e talvez ainda hoje, mesmo que numa proporção outra e em condições diferentes –, era restrita a espaços frequentados apenas por pessoas abastadas. Do drama para a narrativa deu-se um hiato relativamente longo. Somente quando adquiriu certa maturidade aventurou-se num romance – *Os caminhos da Solidão*. A obra foi rapidamente aceita pela crítica e seguiu-se de uma outra, *Sol das almas*, publicada aproximadamente dez anos depois. Talvez estes dois romances lhe tenham servido como uma espécie de ensaio para a escrita da sua vida.²¹

²¹ Nestes três primeiros parágrafos estamos falando especificamente a partir da voz do narrador da tetralogia. No entanto, o leitor conhecedor de **Hermilo Borba Filho** identificará, nestas linhas, uma imagem muito nítida do autor. De fato, embora este faça a advertência de que sua narrativa

É na tetralogia, portanto, que percebemos uma certa convergência entre o projeto literário do narrador e o projeto de vida de Borba Filho no tocante aos seus caminhos pelas veredas literárias. São quase mil páginas em que confissão e invenção dividem espaço e nos permitem vislumbrar os anseios de um homem e as preocupações de um escritor comprometido com a vida – a sua e a dos outros. Na tetralogia, autor e narrador se fundem, dificultando ou até mesmo impossibilitando uma separação entre eles, um exemplo disso é a menção que o narrador faz aos romances “Sol das Almas” e “Os Caminhos da Solidão”, obras assinadas por **Hermilo Borba Filho**. Portanto, quando aqui tratamos do narrador pretendemos falar (in)diretamente de seu criador. Antes de delegar superpoderes a Borba atribuindo-lhe a responsabilidade pela obra, nossa intenção é fazer dele uma janela para a compreensão do fazer literário hermiliano a quem de fato deve ser atribuído nosso objeto de análise. Aqui, pois, reiteramos nossa simpatia pela noção de “espaço autobiográfico”:

[...] onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um e de outro registro, o “verídico” e o ficcional, num sistema compatível de crenças. Neste espaço, podemos acrescentar com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura (ARFUCH, 2010, p. 56).

Neste espaço, portanto, a busca por diferenciação de terrenos cede lugar a aproximações. Em vez de dar destaque aos limites entre factual e ficcional, importa mais enxergar estas duas categorias como constituintes do texto hermiliano, especialmente quando se constata que muitas das preocupações do narrador, no tocante ao fazer literário, aparecem em entrevistas de **Hermilo Borba Filho**, enquanto, por outro lado, o narrador faz bom uso do elemento ficcional por toda a tetralogia.

apresenta uma forte veia ficcional, torna-se tarefa difícil tomar um partido e atribuir a voz narrativa a um ou ao outro. Fazer isso, aliás, seria enquadrá-la ou numa autobiografia ou numa ficção, o que resultaria numa visão reducionista da obra. Ficamos então com a “máscara performática” que nos dá a liberdade de enxergar as duas figuras numa única voz e descarta a necessidade de separação entre um e outro. Portanto, se em algum momento as imagens de autor e narrador se misturam esta é uma condição mesma da tetralogia que não temos a intenção de contrariar.

Nóbrega (2015), observando esta aproximação entre o autor e suas personagens, destaca:

Talvez seja exagero dizer que a personagem mais destacável dos contos hermilianos seja o próprio autor ficcionalizado. Detendo-me nos questionamentos de suas personagens, necessariamente defronto-me com a fidelidade do narrador ao projeto literário do autor. Descartando esse enfoque que não pretende ser um juízo de valor, tenho de reconhecer que realmente existe na maioria dos contos uma projeção do escritor em suas personagens. Temas, enredos, assuntos, dados literários e outros aspectos de sua ficção gravitam em torno de personagens, transmissoras de uma concepção de mundo, revolucionária no plano literário (NÓBREGA, 2015, p. 54).

A autora refere-se às diversas personagens dos contos hermilianos e aqui reafirmamos a intensificação dessa semelhança, especialmente por estarmos tratando de um projeto de forte veia confessional que é **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. Assim como afirma a autora, também não é nossa intenção tomar esta impressão como um “juízo de valor”, embora saibamos a importância de sua compreensão para a assimilação da obra como um todo. Em todo caso, é por vermos em Borba uma nítida representação de Borba Filho que em muitos momentos deste primeiro capítulo referimo-nos diretamente ao narrador para pensarmos o projeto hermiliano.

O escritor pernambucano dedicou toda a sua vida à arte dramática, atuando, pesquisando, dirigindo, dando aulas, escrevendo. E é possível que o leitor hermiliano possa ver na tetralogia toda a sua luta em prol do teatro, através da voz do narrador. Se, a certa altura, Borba trocou a encenação pela palavra escrita é porque o seu projeto, antes de qualquer coisa, era um projeto literário. “Os Caminhos da Solidão” e “Sol das Almas” são duas narrativas de ficção enquanto a tetralogia apresenta um narrador em primeira pessoa que se confunde com o próprio Borba Filho. Nos quatro livros, podemos acompanhar a luta do escritor pelos caminhos do teatro em Pernambuco e em São Paulo, e também a sua preocupação em construir uma literatura forte, comprometida com a realidade, com a vida, com o político, distante da literatura bem comportada que fechava os olhos para o que estava acontecendo de fato.

No final de 1975, Borba Filho concede uma entrevista ao jornalista José Maria Andrade, para a Revista Veja. O texto teve vários e longos trechos

censurados, razão pela qual o escritor não permitiu sua publicação. Somente no ano de 2007 o texto veio a ser publicado na íntegra, no livro *A palavra de Hermilo*, uma organização de Juarez Correia e Leda Alves. Vejamos a seguir um trecho desta entrevista tratando do posicionamento de Borba Filho sobre a temática da “literatura bem comportada”:

Veja: O que vem a ser a “literatura bem comportada” contra a qual você se insurge ao longo dos seus romances?

Hermilo: Olhe, eu acho que estamos vivendo uma época terrível, por isto mesmo muito importante. Não vejo, assim, como o artista possa ficar indiferente, com escapismos a esta época. A literatura bem comportada prefere desconhecer a cultura de resistência e se refugia em campos onde os valores do homem atual são relegados a um plano de masturbação intelectual. Não participa, não age, não se compromete, enfim, e tem nojo das mazelas do homem. Como praticar uma literatura, hoje, uma literatura que se alheie totalmente das torturas, dos campos de concentração, da fome, das guerras, dos genocídios, dos cinismos políticos, da diplomacia econômico-financeira? Como burilar um verso de amor se a qualquer momento podemos, pela explosão, desaparecer? Amor é denunciar tudo isto. Em vão? Um grito parado no ar, como diz Gianfrancesco Guarnieri? Esta é a nossa missão: gritar. Gritaram: Eurípedes, Plauto, Bocaccio, Balzac, Dostoiévski, Dreiser, Ciro Alegria, Tolstoi, Toller, Ibsen, Gogol. E nós nos alimentamos com esses gritos. Nosso alimento, aliás, vem desde o grito de Cristo. É, infelizmente, a época é para isso: para uma literatura de gritos, de protesto ou morte (BORBA FILHO, 2007, p. 178-179).

Assim o discurso, assim também a prática. Da literatura hermilianiana, seja no texto dramático, seja na narrativa, emana um grito, ou muitos, brados até. Na concepção hermilianiana, não se faz literatura fora da realidade em que se está inserido. Para Nóbrega (2015, p. 36), o autor esteve permanentemente aliado a uma cultura de resistência, o que lhe permitiu “fazer história, fazendo literatura”. De fato, o posicionamento político de Borba Filho fez com que sua produção literária tivesse em seus eixos de sustentação a ficcionalização de acontecimentos nitidamente identificáveis na história do nosso país. E mesmo quando se trata de ficção, também esta pode ter um caráter utilitário e ser usada como meio de combate. Vale mencionar aqui um outro trecho da mesma entrevista:

Veja: Em todas as fases do seu romance está sempre presente o problema da liberdade e da dignidade humana. Como conciliar posições como estas em épocas em que tais valores de mostram em crise?

Hermilo: Eu não concilio, eu estou em guerra. [...] Pertencço a uma cultura de resistência e justamente porque a liberdade e a dignidade do homem estão em crise é que disponho da única arma que tenho – minha ficção – para combater a intolerância sob qualquer aspecto que se apresente. Quanto mais sufoquem a liberdade e a dignidade mais devemos gritar por elas. Não é em vão que se proíbe um romance meu, digamos, na Argentina. E que meus livros, de modo geral, não sejam tolerados na biblioteca nacional de não sei onde. Já estou velho para conspirar nas madrugadas. Mas tenho, no meu canto, minha máquina de escrever e meu papel. Enquanto não me tirarem isto eu continuo protestando. Se me tirarem, então me tornarei inatingível, naquele sentido enunciado por *Aleksandr Soljenitzyn*, quando diz que o homem que nada mais tem a perder é o mais forte²² (BORBA FILHO, 2007, p. 173).²³

É importante lembrar que este texto seria publicado em plena Ditadura Militar. Mas, neste contexto, máquina de escrever e papel poderiam render prisão e/ou exílio, como sabemos que aconteceu com muitos artistas e intelectuais brasileiros. O que nos leva a pensar que a memorialística de **Borba Filho**, propondo-se uma arma contra a intolerância, tenha tido como atenuante para sua publicação o fato de que se revestiu de elementos ficcionais.

Na verdade, em termos explícitos, a tetralogia explora muito mais a Ditadura Vargasista que a dos anos 1960 e 1970, o que não lhe confere menos força, já que os elementos históricos explorados – prisões, torturas, abuso de poder, perseguições, censura – são comuns aos dois momentos. O discurso do narrador, portanto, é direcionado para duas dimensões, a da experiência vivida por ele nos anos 1930 e a dos anos 1960 e 1970 em que se encontra o autor empírico no momento da escritura da tetralogia.

Pretendendo que sua literatura fosse uma arma contra as mazelas do Brasil, não haveria outro caminho a seguir a não ser escrever. Especialmente a tetralogia ilustra uma urgente necessidade de escrita escancarada pelo narrador já nas primeiras páginas de **Margem das lembranças**. No intento de escrever até o

²² Do trecho aqui transcrito, apenas a primeira sentença – “Eu não concilio, eu estou em guerra” – foi permitida pela censura. Acreditamos que é importante fazer esta observação a fim de reforçar o posicionamento político do escritor **Hermilo Borba Filho** e, por conseguinte, o caráter ético e político da sua literatura, o que será discutido no último capítulo.

²³ Como dito, o texto original da entrevista é de meados dos anos 1970. Aqui, utilizamos como referência o material a que tivemos acesso, publicado em 2007. Ressaltamos, no entanto, que é possível que se encontrem em outros textos anteriores a esta data, depoimentos de Borba Filho afirmando pertencer “ a uma cultura de resistência”, já que a censura a que nos referimos se deu especificamente na Revista Veja.

último fôlego, Borba coloca-se numa balança, mãos a postos: irá escrever “até secar os dedos”. Só a morte o faria parar:

De olhos fechados mastigo tudo o que passou e só vou interromper esta narrativa quando o infarto, o atropelamento, o câncer, a esclerose, uma dessas coisas me pegar de sopetão. Aqui estou de pés plantados na terra vomitando palavras. Lembro-me de tudo: dos cheiros, das cores, das palavras de todos os atos. Embora saiba que jamais alcançarei o futuro continuarei escrevendo até secar os dedos (ML, p. 13).

O trecho acima situa o leitor dando-lhe ideia da necessidade que o narrador tem de escrever sua narrativa. Farto de histórias e de vida, Borba “vomita” palavras como quem precisa se livrar de algum mal. De fato, o que se vê na tetralogia é um homem que viveu demais, experimentou demais e precisa registrar tudo, precisa passar o passado a limpo, nos termos foucaultianos. É da experiência vivida, portanto, que Borba retira o material da sua escrita, tal qual o narrador benjaminiano (BENJAMIN, 1996). Para ler a tetralogia, portanto, como diz Candido (2006, p. 17) referindo-se à obra de Graciliano Ramos, “talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada que se desdobra em etapas” e que “termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais”. Borba nos conduz, de fato, a experimentações humanas várias nas quatro etapas da sua narrativa.

Para registrar sua jornada, o narrador volta ao útero da sua mãe: “E me jogo numa longa viagem do útero à morte” (ML, p. 11). A peripécia permite-lhe narrar sua vida desde o nascimento. Depois de reverenciar o pai e a mãe em longos trechos do primeiro capítulo de **Margem das lembranças**, ele descreve o momento em que veio ao mundo: “Num domingo chuvoso de julho, às quatro da manhã, depois de passar onze anos sem parir, a mãe me teve, numa despedida solene de sua função criadora” (ML, p. 35). A partir daí, numa espécie de genealogia, descreve a vida dos irmãos, tias, tios e, principalmente, narra a infância no engenho, os primeiros anos de vida escolar, a chegada ao colégio interno, as primeiras amizades, a descoberta da sexualidade, até chegar à experiência que iria afetá-lo por toda a vida e da qual falaremos mais adiante: o primeiro emprego.

Ainda em **Margem das Lembranças**, Borba narra os primeiros contatos com o teatro, sua rejeição diante de tudo aquilo que lhe parecia mero fingimento e também sua entrega, após perceber o que realmente havia por trás de uma

encenação. Não demorou muito a aventurar-se na escritura de sua primeira peça que mais tarde, em plena maturidade intelectual, viria a classificar como ordinária. E talvez tivesse mesmo razão. Dos primeiros contatos com o teatro na cidadezinha interiorana a tornar-se um crítico nacionalmente respeitado, viveria uma longa peregrinação, passando por empregos que o sufocavam e cometendo pequenas falcatruas para sobreviver diante dos baixos salários que recebia. **Margem das Lembranças** termina quando Borba se despede de Palmares, em plena revolução de 1930, deixando-se levar pelas águas do rio Una, após ver seu amigo receber uma rajada de metralhadora no momento em que iria atirar uma bomba contra uma ponte da Great Western, em protesto contra os Integralistas. As águas o levam à estação de trem de Palmares e, de lá, Borba segue para a capital do Estado, onde mais tarde viria a fazer parte do Teatro do Estudante e escrever, junto com um amigo, o intelectual Afonso Lima, uma peça cuja “linguagem, praticamente, nada tinha de surrealista, mas de um hermetismo rebuscado, incompreensível, nem mesmo nós sabíamos o que queríamos”. O fracasso lhe veio em dobro quando sua adaptação teatral de “Parentes de Ocasão, de Monteiro Lobato, foi considerada por todos os intelectuais da roda do Afonso como uma verdadeira merda” (PM, p.154).

Mas os fracassos, que não parariam por aí, não o fariam desistir. Havia em Borba uma necessidade de levar o teatro ao povo. E se o texto escrito com uma linguagem hermética constituía, também, um empecilho a isto, ele reconheceria a falha:

Já não estávamos mais na época da torre de marfim, quando prevalecia a concepção da arte pela arte, o artista não podendo ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento. Não podia ficar fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas eruditas, sem finalidade (PM, 177).

A crítica à concepção de “arte pela arte”, em vigor a partir do final de século XIX, não parece se sustentar apenas em uma rejeição da retomada da cultura clássica em detrimento do contexto social, mas numa postura necessária ao escritor do século XX, envolto em uma esfera de lutas e combates em sua maioria resultantes da imposição de práticas políticas rechaçadas por grande parte da população. Mais que isso, Borba Filho busca, acredita e defende que toda arte deve tomar a realidade como mote, partindo dela e a ela retornando, fortalecendo-a, na medida do possível.

A urgência de escrever e de fazer-se compreender trouxe a Borba a consciência da necessidade de mudar a linguagem empregada em suas peças. O amor pelo teatro fez com que viesse a se tornar um militante desta arte. Em suas palestras defendia que as peças deveriam tratar de temas que o povo fosse capaz de compreender; que deveria estar ao alcance do povo; o teatro do Nordeste deveria tratar de tipos do Nordeste, com seus lampiões e marias bonitas, para que fosse compreendido e também como forma de valorizar a cultura desta região. Este tema está presente no discurso do narrador e na fala do autor. Aparece como mote em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, mas também é recorrente em diversas entrevistas concedidas por Borba Filho, além de ser o eixo central de todo o Manifesto do TPN, evidenciando, assim, a sua importância em todo o trabalho desenvolvido pelo pernambucano.

O legado de Borba estaria por ser descoberto até por ele mesmo. Já inserido nas rodas de intelectuais, casado, homem maduro, ainda tentava

[...] rabiscar uma novela que não sabia muito bem como continuar, parando dias numa página, escrevendo contos mais ou menos ruins que publicava n' A Manhã, sabendo que tinha alguma coisa a dar, mas não encontrando o meio de transpor as ideias para o desgraçado papel em branco (ML, p.212).

Aí, vemos o impasse entre a dificuldade de transpor as ideias para o papel e a necessidade de escrever diante da consciência da função social do texto literário. Todo o empenho do escritor, no entanto, faz com que, pouco a pouco, Borba seja reconhecido e respeitado em Recife, chegando a escrever os diálogos para um filme de um reconhecido cineasta internacional. Diante do resultado, no entanto, Borba expressa desapontamento. Não havia naquele filme nada que representasse o Nordeste. Na tentativa de valorizar a cultura nordestina, o diretor fechara-se no exótico e transformara o filme em algo mais próximo de um documentário que de uma obra de ficção. Finalmente liberto da tarefa, Borba volta a fazer o que de fato lhe importa: teatro. Era através da dramaturgia que esperava expressar o “real valor” da cultura nordestina. E entre um emprego e outro havia sempre espaço para escrever ou adaptar uma peça.

Certo dia, Borba retira da gaveta o projeto de um romance que andava esquecido. Personagens e trama ainda eram incertos, mas o escritor tinha absoluta

certeza de que queria escrever um romance diferente de tudo que se havia escrito em matéria de romance nordestino:

[...] meu livro teria de fugir à linha naturalista do romance nordestino, interessando-me mais o homem que o meio, mais seus fantasmas que suas anedotas, mais seu monólogo interior que seus diálogos, o personagem seria muito mais que um simples fundador de uma cidade: um homem que desse nascimento a si mesmo (CN, 127).

A reflexão refere-se ao romance regionalista de 1930, que, entre outros problemas apontados pela crítica, esteve quase sempre preso ao pitoresco e ao anedótico²⁴. Borba queria atingir uma dimensão superior do homem, sentia-se atraído pelas questões relativas à constituição do ser. Talvez isso explique sua dificuldade em escrever e explicita porque demorou tanto para publicar seu primeiro romance. Faltavam-lhe tempo e também inspiração. Certo dia, Borba chega em casa e sente “uma irresistível vontade de escrever”. O relato deste momento demonstra como se dá a atividade da escritura:

Escrevi como se os meus dedos não me pertencessem, como se estivessem agindo independentemente da minha vontade, embora consciente, certo mesmo de que o que escrevia era bom, as palavras se alinhando, formando frases, períodos lúcidos, exatamente aquilo que eu vinha buscando há tanto tempo e que assim, de repente, explodia, num momento não muito propício, havia qualquer coisa misteriosa no ato, a sensação era das mais esquisitas, tudo saía do mais profundo diretamente para a ponta dos dedos que empurravam as teclas da máquina sem um instante de hesitação, precisos, ritmados, sem paradas (CN, p. 127).

Assim se daria o ato criador espontâneo, inexplicavelmente, uma vontade irrefreável que, segundo Borba, da mesma forma que chega também se vai. Para ele, que escrevia nos intervalos permitidos pelo trabalho, um momento de inspiração como este tem uma raridade e importância equivalentes porque o aproximam da vida em si – escrever relaciona-se com o viver, nos termos de Barthes (2005). Escrever era uma necessidade sobre a qual não tinha controle, assim como não teria o poder de controlar o momento da inspiração, apenas se sabia mais vivo quando se via escrevendo

²⁴ Ver CANDIDO, Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

Embora Borba tivesse a certeza de que nascera para escrever e sentisse singular prazer com leituras de romances, por vezes sentia que talvez os livros não tivessem tanta importância assim: [...] “os romances, sim, me traziam agradável sensação de gozo [...] mas afinal de contas um homem podia mandar todos aqueles milhões de livros impressos à merda e apenas viver [...]” (CN, p. 191). O conflito pode ser compreendido quando se percebe que Borba sempre procurou destacar a função social da literatura e do teatro e sempre lutou consigo mesmo para que seu texto saísse do vazio e conseguisse modificar se não a vida, ao menos o modo de pensar das pessoas:

[...] atormentava-me com a impossibilidade de fazer do meu romance aquilo que eu imaginava a princípio, quando as letras não estavam no papel, meus fantasmas não eram uma força viva, as palavras não me obedeciam, as situações me escapavam, tudo porque estava cheio de livros, construindo um romance com os mesmos termos de Dumas, Hansum, Tolstói, Faulkner, intoxicado de influências com os olhos fitos na crítica e não na vida, somente o título de salvara, *Os caminhos da solidão*, indicando-me que o romance era o homem (CN, p. 191).

No trecho, o escritor reafirma sua vontade de fazer um romance que partisse do próprio ser humano. Embora fosse possível viver sem os livros, era preciso destacar a importância da transformação que um livro poderia causar na vida de um homem, a exemplo do próprio Borba. Seu temor maior, portanto, era que seu romance não alcançasse o fim que pretendia: transformar vidas. Se no teatro Borba ocupou-se da tarefa de transformar uma arte erudita em algo acessível ao povo, adaptando clássicos, dando vez a personagens do folclore nordestino como forma de valorizar a cultura popular, no texto literário sua busca era semelhante: o leitor deveria se ver identificado na obra para que esta alcançasse seu fim maior. Com ele, Borba pretendia partilhar seu modo de ver e sentir a vida e o próprio homem. Se não fosse assim, não haveria sentido em escrever, o que talvez explique a dificuldade em escrever seus romances.

Finalmente a Editora Olímpia publica o primeiro romance de Borba. Embora tenha alcançado sucesso de venda e de crítica, o autor não estava satisfeito com seu trabalho e o considerava apenas um exercício para sua obra futura. Para ele, aquilo sequer era literatura. E embora os críticos tenham se derramado em elogios, foi uma conversa com um operário que mais importou para o escritor. Com o

livro debaixo do braço, o operário questiona Borba sobre o que é ficção e o que é realidade na obra, ressaltando, para a surpresa do autor, que a ficção pode e deve melhorar a condição humana: “Eu não esperava que a conversa tomasse aquele rumo, principalmente porque era aquilo que vivia atanzando meu espírito: não uma literatura engajada, mas de compromisso com o homem” (CN, p.202). Esta conversa exemplifica um aspecto que aparece reiteradamente na tetralogia – a metaficção – o fazer literário como tema de reflexão dentro da própria obra. Certo dia, Mário convida Borba para uma reunião em sua casa. Sem saber, o autor se depararia com um grupo de sete operários prontos para fazer uma crítica do romance, mas não sem antes ouvir o que Borba teria a dizer. Surpreso, Borba é acusado de falta de originalidade e de ter escrito um livro reacionário: “Não temos competência para discutir as qualidades literárias do seu livro, mas duma coisa sabemos: seu livro não vai dizer nada ao povo”, diz Mário; “... a maneira de escrever é muito confusa”, afirma outro. Citando um trecho da obra, um terceiro questiona o autor:

- De quem é isto? De você ou do personagem?
- Do personagem.
- Mas o livro é escrito em terceira pessoa – atacou o magro.
- Mas eu já expliquei que o monólogo interior...
- Já, já, mas tudo isto é coisa de intelectual e o que a gente quer é uma literatura que fale do homem, dos homens (CN, p. 216).

Novamente Borba é atingido em seu ponto fraco: não conseguira aquilo que queria – falar do homem – e tem de concordar com aquelas pessoas que, para ele, estariam fazendo a crítica mais sensata e mais importante, afinal eram apenas leitores e isso os diferenciava da crítica tendenciosa e interessada que aprovou seu romance. Sentia-se realizado no teatro, mas aquela reunião mostrara-lhe que a caminhada de romancista ainda seria longa:

[...] como romancista tinha meus fantasmas e meus personagens eram a minha purgação, haveria de chegar um dia em que escreveria um livro onde minhas experiências pessoais, recriadas, poderiam servir, ao mesmo tempo, de catarse e de ajuda, apenas começava na longa estrada, povoado de assuntos, memórias, contradições e contrafações, crimes angústias, incertezas, tivessem paciência, eu também, como qualquer um deles, lutava à minha maneira para me afirmar honestamente, mas tantos eram os obstáculos que a marcha se apresentava lenta, embora progressiva, pelo amor de Deus não me tomassem como um conformado ou um anarquista, eu acreditava

no destino do homem e num mundo de riqueza bem distribuída (CN, p. 217).

Chegaria o momento em que Borba atenderia aos anseios do leitor, representado por aquela roda de operários. Os seus fantasmas cuidariam de torná-lo um escritor compreendido pelo povo e sua escrita seria compreendida pelo leitor, teria um caráter transformador. As dificuldades enfrentadas não o fariam desistir. Aquela reunião desmontou o romance de Borba, mas lhe deu a certeza de que teria que descobrir seus erros e acertos, fez-lhe entender que precisava rever o que havia escrito para não repetir a dose, afinal “um romance não poderia ser somente a satisfação pessoal do romancista, mas a média maior de aceitação dos leitores”, diz ele (CN, 218). Mas se estava certo de saber como deveria ser um romance, Borba não fazia ideia de como alcançá-lo. Sabia que o sentido da obra se concretizaria no momento da leitura, mas não tinha a receita para atingir tal intento.

Foram necessários muitos anos para que ele compreendesse a verdade de que “o romance era o homem”. Várias peças de teatro e dois romances ainda não o haviam deixado satisfeito com seu projeto. No terceiro livro da tetralogia, o narrador surpreende o leitor:

[...] muitos anos haveriam de passar até que eu compreendesse esta verdade e começasse a escrever “De olhos fechados mastigo tudo o que passou e só vou interromper esta narrativa quando o infarto, o atropelamento, o câncer, a esclerose, umas dessas coisas me pegar de sopetão” (CN, p.191).

O trecho citado por ele está na segunda página do primeiro capítulo de **Margem das Lembranças**, primeiro livro da tetralogia. O leitor pode então perceber que o projeto literário de Borba, o narrador, é aquele que tem em mãos e que foi assinado por Borba Filho. Talvez esteja neste trecho o ápice do embaralhamento entre ficção e realidade: a grande realização literária do narrador foi alcançada no livro que o leitor está lendo (novamente a metaficção). Neste momento torna-se impossível não associar a figura do narrador à imagem do homem cujo nome está lá na capa de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. No entanto, esta descoberta não deve modificar a perspectiva de leitura, afinal ambos esclarecem que a narrativa é um misto de ficção e realidade. Antes, deve fazer com que o leitor permaneça no seu lugar exercendo seu papel maior, seguindo a perspectiva de Sartre (2004): dar

sentido ao texto mediante o ato da leitura. E aí se entende que aquele que tem o livro em mãos e se dispõe a lê-lo precisa assumir a responsabilidade diante do que está lendo sob pena de subtrair o verdadeiro sentido da obra, caso não se apresente comprometido com o ato da leitura.

Mas, antes de chegar à tetralogia, Borba escreveria um segundo romance. Depois de passar alguns anos exilado na cidade de São Paulo, onde consegue algum reconhecimento como escritor e como crítico de teatro, recebe e decide aceitar um convite para dar aulas num curso superior, na capital pernambucana. Lá chegando, Borba reveste-se de tristeza e decepção por ver a mesma miséria, a mesma desigualdade, as mesmas injustiças. Passara anos fora para se deparar com um cenário igualmente degradado. Não conseguia compreender o sentido da arte se nada havia mudado naquela Recife agressiva e cruel que deixara para trás. Questionava que papel teriam em sua vida os clássicos que lera e também o sentido do seu primeiro romance e da sua luta pela popularização do teatro. Borba sentia-se “um bosta dum intelectual castrado em suas forças primitivas, vegetando numa cidade agonizante” e desabafa: “Dava vontade de arrancar as páginas dos seus livros [dos autores que lera] e com elas limpar a bunda, ainda correndo o risco de apanhar uma infecção, menos pela tinta que pelas ideias” (DP, p. 23).

No entanto, mesmo diante do conflito interior despertado pela realidade encontrada em Recife, Borba decide lançar mão do seu segundo romance. É um escritor, afinal, e em algum lugar pairava-lhe a certeza do poder de transformação da literatura. É em **Deus no Pasto** que ele relata a necessidade e as dificuldades que ainda enfrenta quanto aos propósitos da sua nova empreitada: “sua pedra de toque deveria ser a significação das palavras nos estados de alma ou nos acontecimentos tratados à maneira menos naturalista possível”. Mas não tinha a intenção de escrever “um anti-romance”, pelo contrário, queria mesmo que o leitor, tendo o livro em mãos, identificasse nele um enredo com começo, meio e fim. Como autor do livro, Borba preocupa-se não só com escrever, mas também com a recepção da obra por parte do leitor. Sabia que seu papel não era apenas o de escrever e publicar:

Mas teria de dar ao leitor as possibilidades de descobrir as intenções, fazendo com que participasse da obra como um espectador devia

participar de um espetáculo anti-ilusionista, por exemplo, e nesse caminho seria, tanto quanto possível, didático, por isso mesmo com riqueza de fábula e palavra. Não se tratava de palavra abstrata ou mesmo da palavra justa, mas da que proporcionasse uma ressonância além mesmo do que eu pretendia dizer: uma palavra profética em relação a fatos narrados no passado e que implicariam uma relação com o futuro: o romance giraria em torno do Amor e de Deus, da Política e dos Homens, mas sobretudo dum homem, seu mundo dentro do Universo, com todos os choques de forças (DP, p. 30).

O papel do escritor, segundo Borba, vai além de colocar ideias num papel, ele estabelece um compromisso com o leitor e se demonstra conhecedor da sua responsabilidade enquanto tal. Defende a necessidade de o escritor dar possibilidades ao leitor porque é nele que acredita se concretizar o verdadeiro sentido da obra. O primeiro romance foi aclamado pela crítica interesseira, mas foi refutado pelo grupo de operários, o que fez com que Borba percebesse a necessidade de repensar sua forma de escrita. Importou mais o parecer dos operários porque estes representavam o leitor comum a quem Borba queria que sua literatura realmente chegasse. Ao lançar mão do segundo romance (*Sol das almas*), o escritor esperava não cometer os mesmos erros contidos no primeiro e, para isso, procurava a palavra certa, o tema adequado, o tom exato para obter a ressonância esperada do leitor. O tema da mediação autor-obra-público leitor apresenta-se como uma constante na atuação de **Hermilo Borba Filho**, a ponto de transpassá-la para os meandros da narrativa, abordando a questão do ponto de vista do narrador. Sobre a temática, Antonio Candido (2010) aponta:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois a revelação da obra é a sua própria revelação (CANDIDO, 2010, p. 85).

O leitor, portanto, surge como ponto de referência para o autor. É, de fato, do leitor que virá o *feedback* tão necessário ao autor, são suas impressões de leitura que irão elucidar a *economia da obra* como um todo deixando mais nítidos pontos que talvez o autor seja incapaz de alcançar do lugar que ocupa. É nele e dele que emerge o termômetro do qual o autor depende para compreender a si mesmo. “Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a

nós mesmos”, diz Candido (2010, p. 86), parafraseando Sartre. De fato, na identificação do leitor com sua obra, Borba buscava a sua própria identificação. E se o que escreveu não fez sentido para o leitor, a obra perdeu o sentido para ele. Foi acusado de ter dado uma visão burguesa aos temas tratados e de usar uma linguagem inacessível, o que o levou a uma autocrítica: “me via mergulhado em pequenos problemas burgueses que fediam a peidos de capitalistas, nostálgicos, embora tudo me impulsionasse para a ação mais positiva” (CN, p. 31). De que vale uma obra que não alcance o seu propósito, afinal? A obra por si só nada significa, é o leitor que a faz ser o que é; é o leitor que faz ecoar os sentidos nela implícitos.

Borba via-se envolto em uma rotina burguesa e admite não poder fugir desta condição. No entanto, a conversa com os operários-leitores o fez avivar ainda mais a busca por um texto que ressoasse o que realmente pensava da realidade, sua e dos outros; não sua realidade burguesa de jantares caros e rodas de discussões literárias, mas a realidade que experimentou e observava nas ruas de São Paulo, no cais do Recife, na Palmares de outrora, nas prisões pelas quais passou. No seu segundo romance, pretendia falar dos homens, de suas dores e amores porque era isso que teria vivido e nisso pretendia se inspirar; queria falar “do Amor e de Deus, da Política e dos Homens”, assim, todos com iniciais maiúsculas, tudo fazendo parte do humano, principalmente o Deus de cuja existência ele só viria a ter certeza no dia em que apertasse sua mão.

Candido (2010) faz uma análise panorâmica da situação do escritor na literatura brasileira. Para ele, o reconhecimento do escritor está diretamente vinculado à aceitação de sua obra por parte do público – “todo escritor depende do público” –, afirma. Segundo o estudioso, o autor reserva ao “leitor ideal” a “verdadeira ressonância” da sua obra. Indo mais além, defende que “a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista” (CANDIDO, 2010, p. 86).

Tomando Borba como exemplo, além da sua intuição e capacidade de transpor o mistério em palavras, tudo o que mais lhe importava era o leitor. Fugia dos intelectuais, considerava-os gente falsa e de discursos vazios, gente que falava através de citações e pouco diziam da realidade. Os operários, sim, leitores livres de filiações, seriam um bom termômetro para uma avaliação “autêntica” da sua obra. Através do leitor comum, Borba pode ver-se a si mesmo e não gostou do que viu, o que gerou uma preocupação ainda maior em relação ao seu segundo romance.

Agora teria a responsabilidade de não cometer os mesmos erros identificados no primeiro livro. A postura de Borba converge com a assertiva de Sartre (2004, p. 37) de que “o ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra”. Para este:

[...] a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (SARTRE, 2004, p. 37).

Tendo consciência disso, como escritor, a empreitada que Borba tanto perseguia era estreitar a relação entre ele e o público – autor e leitor – e, para isso, teria que “dar possibilidades”, teria que estabelecer uma parceria claramente inexistente no livro anterior, segundo aquela reunião em que os operários-leitores o fizeram perceber que sua obra direcionava-se para um grupo seletivo, representado pela roda de intelectuais com quem convivia e que pouco significavam enquanto termômetro de aceitação da sua obra.

Mais tarde, Borba viria a refletir mais profundamente sobre o seu papel de escritor diante da sociedade que, então, observava do alto a sua maturidade profissional: “Durante a maior parte da minha vida tudo, para mim, havia sido paisagem, e minha arte nada mais fora que uma exploração literária da burguesia”, diz ele em **Deus no Pasto** (p.150). Mas procura justificativas para sua postura entre as mazelas que viu e que, por vezes, experimentou: a naturalização da morte e das doenças, fome, discriminação, a miséria humana, injustiças, tudo fazendo parte do seu cotidiano. Não poderia fugir às experiências vividas; não sairia imune. Numa autocrítica ferrenha, Borba admite:

[...] o que eu fizera, em peças e romances, nada mais fora que folclore, uma exploração como outra qualquer, sem nenhum sentido, de um mundo pitoresco. Enterro, morte, doença, maus-tratos, fome, miséria eram coisas pitorescas, santo Deus! A minha fora uma literatura de merda, esquecido de que em fases apocalípticas o artista se deveria colocar a serviço daquele que sofre, pois de que outras armas podia ele dispor? Enchi milhares de páginas com dramas individuais quando o personagem era coletivo, existente, palpável, vivo-morto, com toda certeza engabelara meus prováveis leitores e fizera o jogo do demônio (CN, p. 150).

Chegara a hora e a necessidade de escrever para o leitor e não mais para atender aos anseios de intelectuais alheios à realidade. Mas a vida de Borba fora, segundo ele próprio, “uma escamoteação romântica”. De fato, passou por momentos de muita dificuldade financeira, mas quando se restabelecia tomava as melhores bebidas e frequentava os melhores restaurantes. Lera os grandes clássicos, mas ele próprio, como leitor, não conseguia enxergar ressonâncias dessas leituras em sua vida. Sentia que era do homem que deveria falar, sabia disso, mas não sabia por onde começar. A inércia lhe tomava as forças e não sabia como se livrar dos vícios adquiridos até então; não sabia como mudar os rumos da sua escrita e, de fato, levá-la ao leitor. Tinha apenas uma certeza: para alcançar tal intento, deveria primeiro resolver seus dramas pessoais, referindo-se especificamente à questão religiosa e a um relacionamento amoroso com uma aluna do curso superior de Artes. Mais uma vez se confirma a necessidade de uma relação dialética entre autor e leitor para que a obra literária chegue ao seu fim maior que é o de transformar uma realidade ou ao menos colocá-la no centro de discussões e reflexões.

Ao olhar para sua trajetória de escritor e observar aquilo que produzira, Borba acusa a si mesmo: “Eis um grande filho da grã-puta, pensava eu, dentro da noite, que se voltava para a literatura porque não tinha colhões roxos para aliar-se à vida” (CN, p. 150). Sua literatura havia se afastado do humano e perdera todo o sentido. A percepção surge num momento em que Borba vê seus amigos envolvidos em questões políticas, lutando contra autoritarismos e abuso de poder enquanto ele encontra-se absorto em seus dramas pessoais, especialmente na questão amorosa. Sente-se um covarde e classifica a sua produção escrita como “uma literatura de merda” produzida por um sujeito egoísta, incapaz de enxergar além do seu quinhão.

Para Todorov (2014, p. 91), “o escritor é aquele que compreende e observa o mundo em que vivemos antes de encarnar esse conhecimento em histórias, personagens, encenações, imagens, sons”. Borba chega à conclusão de que viveu demais e pouco compreendeu das questões humanas, por isso sua literatura haveria tomado o rumo da insignificância. Era preciso compreender mais o universo humano para que de sua obra ecoasse algo interessante para o leitor e, para isso, necessitava adentrar a coletividade e mergulhar na experiência do outro.

Na verdade, o drama de Borba é mesmo pessoal e sua postura autocrítica em relação à literatura que escreve resulta mais de sua insatisfação pessoal que da qualidade de suas obras. Quando consegue estabelecer uma

relação amistosa com as questões religiosas, ele acaba esboçando uma certa serenidade na forma como vê sua produção escrita. Para chegar a isso, no entanto, precisou antes compreender que “um sinal dos céus” despertou sua atração para todas as experiências humanas – traição, fornicação, inépcia – pois que nada mais são que atributos do homem. Mais complacente, o escritor admite: “minha literatura é comprometida com as dores do homem e enquanto tiver um fiapo de voz hei de gritar que são imorais as guerras, as torturas, as bombas, todas as armas” (CN, p. 197).

Borba foi preso algumas vezes, torturado em todas elas e seu discurso denuncia isso a todo momento. E enquanto seus amigos estavam envolvidos com as questões políticas, no contexto da Revolução de 1930 e da Ditadura Militar, mesmo fechado em seu drama individual, ele participava escrevendo panfletos de divulgação das ideias daqueles que se posicionavam contra o governo. Não ia às ruas, não participava de comícios, mas estava sempre escrevendo, participava do movimento com a sua escrita que era o que sabia fazer:

Quanto a mim, camaradas, só sei escrever – uns dizem que bem e outros que pessimamente – e já tive um infarto. Não suporto mais o coice de um fuzil e meus ouvidos zumbem insuportavelmente com o ruído das balas. Então – eis a informação – só posso mesmo lutar com estas armas: uma folha de papel e uma máquina de escrever, tentando dizer o que sou e assim falando, assim cantando, assim bradando, posso ajudar a um indivíduo [...] (CN, p. 198).

Borba percebe que as experiências que viveu em vez de causarem sofrimento, deveriam servir-lhe de inspiração. No capítulo doze, de **Deus no Pasto**, fala de um caderninho de anotações em que transcrevia trechos de livros que havia lido. Há recortes de Montaigne, Henry Miller, James Joyce, entre outros. Para o leitor Borba: “tudo que transcrevia se relacionava ao que estava acontecendo em todos os meus planos: sentimental, artístico, político e o que mais possa imaginar” (DP, p. 224). Entre estas anotações, uma ressoa exatamente a percepção de Borba com relação à literatura:

De que modo – com os diabos! – pode a gente ficar a lamuriar-se de suas tragédias pessoais, quando se é escritor? A gente deveria aceitá-la de bom grado, pois que os escritores de verdade têm de ser feridos de maneira terrível, antes que possam escrever coisas que valham a pena. Mas quando se é ferido e se consegue aguentar a

coisa a gente deve considerar-se feliz – pois que é justamente isso que se tem para escrever e deve-se ser tão fiel a isso quanto um cientista é fiel para o seu laboratório (do famoso Hemingway) (DP, p.225-226).

O recorte é atribuído a Hemingway, mas o discurso nele contido estende-se perfeitamente a Borba. Se o que transcrevia de suas leituras estava diretamente relacionado à sua vida, também o que escrevia era retirado das experiências que viveu. Foi ferido a todo momento, experimentou a tortura e o exílio; ficou lado a lado com a morte e com a dor; viveu grandes amores; explorou a sexualidade intensamente; foi humano acima de tudo. E se sua literatura tem um universo inspirador, esse referencial foi a sua própria vida²⁵. Mas que não se afirme que sua escrita é composta por um texto voltado para o individual. Nele, a criação literária está atrelada à experimentação e à experiência, logo, ao “contato com o ser”, na esteira de Blanchot, que acredita numa “renovação do eu nesse contato” (BLANCHOT, 2011, p. 89). Para Borba, cada experiência vivida provocou-lhe uma transformação e é de suas metamorfoses que ele retira o material da sua escrita. E se a experiência é sempre um “estar em contato com”, a escrita de Borba é um sólido espaço de reconhecimento do outro.

Ao final da tetralogia, Borba faz uma homenagem aos pais e a todos que fizeram parte da sua história; fazendo uma referência às questões políticas, defende o povo latino e faz uma advertência: “Estamos numa gaiola de vidro, mas por isto vamos nos contentar com o alpiste que nos dão? Todos sabem que o vidro pode ser quebrado [...] Peço-lhes que procurem, com seus bicos, rachar esta matéria que é mais frágil do que se pode imaginar” (DP, p.197-198). O recado reforça a caráter ético e político que Borba pretendia dar a sua literatura e sobre o qual falaremos adiante, como também nos leva a ponderar a assertiva de Sartre de que “existe, por trás dos desígnios dos autores, uma escolha mais profunda e mais imediata, que é comum a todos” (SARTRE, 2004, p. 33). De fato, as questões abordadas em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** não são abstrações criadas pelo narrador, mas problemas do homem comum, fatos sociais que dizem respeito a muitos, uns

²⁵ A questão da vida como referencial remete ao que Lejeune denomina “pacto autobiográfico” – uma espécie de acordo em que o leitor admite aproximações entre autor e narrador, identificando-os como sendo o mesmo sujeito. Abordamos esta questão em “Escrita de si, memória e testemunho em **Margem das lembranças**, de **Hermilo Borba Filho**”, (Silva, 2013, p.46-51), quando discutimos as relações entre narração e autoria na escrita de si a partir de **Margem das lembranças**.

experimentados por **Borba Filho**, humano que foi; outros, recriados por ele no uso consciente de sua liberdade criadora.

Capítulo 2: Performances do corpo e da escrita na narrativa hermiliana

O mote para empreendermos aqui uma discussão sobre o corpo encontra-se no final do primeiro capítulo de **Margem das Lembranças** e já foi mencionado anteriormente: a “operação metafísica” pela qual Borba passa ao presenciar uma surra dada em um preso que tem sua genitália esmagada por um policial. Aquele que seria seu primeiro emprego mudaria drasticamente sua forma de observar o mundo, a vida e o próprio homem, ele mesmo incluindo-se aí. A experiência vivida numa cadeia do interior de Palmares seria determinante e iria delinear também o modo como Borba iria lidar com o seu próprio corpo. Num ímpeto, tendo consciência da dimensão da maldade humana e, ao mesmo tempo, percebendo a fragilidade do corpo, Borba toma uma decisão: dá-se um corpo oco.

Durante a leitura de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, percebemos que o termo “oco” abarca algumas significações que pretendemos explorar posteriormente. Primeiramente, o corpo oco é aquele que se sente livre de culpas porque não se permitirá acumular pecados, especialmente em relação às questões sexuais; em segundo lugar, o corpo oco é um corpo limpo, filho de um santo e de uma mártir, portanto, digno de redenção; por último, o corpo oco é um corpo resistente, que suporta a tortura e sai dela fortalecido; que encontra na efemeridade da carne um meio para resistir às imposições das instituições de poder; um corpo que pode transfigurar-se ou, até mesmo, experimentar a transcendência religiosa. No entanto, é também um corpo suporte de matéria, aparentemente frágil, embora capaz de abrigar todas as versões de si mesmo.

Paralelamente, é impossível ignorar a imagem do narrador Borba sentado numa balança, costas sem amparo, pernas penduradas no vazio, pronto para se jogar numa viagem do útero à morte. Esta é a sua condição no momento em que começa a narrar/escrever sua história e está descrita nas primeiras linhas de **Margem das Lembranças**. Mais que dispor palavras num papel em branco, o narrador irá riscar a própria pele na busca pela compreensão do ser que há em si.

Para além de uma performance da escrita, a tetralogia mostra ao leitor um corpo entregue, a doar-se, exposto; um corpo cansado da jornada percorrida, curvado, mas ainda vivo, cheio de marcas e histórias para contar.

Mais que promover a materialização do discurso narrativo através da escrita, o narrador hermiliano insere seu próprio corpo no desenrolar das histórias que relata ao leitor. Há nele o corpo de um homem que, desde a juventude, entregou-se a experimentos diversos e reflete as consequências disso diante das limitações impostas pela velhice. O jovem que mantém relações sexuais com uma mulher mais velha e sente nojo do próprio corpo após cada encontro partilha as mesmas angústias com o velho safenado limitado a uma dose diária de uísque caso queira continuar vivo. Em comum, os dois corpos partilham uma constante certeza de pequenez, mas também uma urgente necessidade de continuar experimentando porque assim é a vida e para isso o corpo. Porres, sexo, tortura, comilanças, cada sensação experimentada por Borba, boa ou ruim, parece-lhe necessária ao seu crescimento e de cada uma ele tenta extrair algo bom. Mesmo nos momentos de sofrimento, como durante as torturas que sofreu, sentia em seu corpo uma capacidade de enfrentamento e resistência que não imaginava possuir. Trancado em um cubículo, que de tão estreito não lhe permitia sentar, viu-se rasgando as pontas dos dedos na parede crespada para, desesperadamente, umedecer a garganta com o próprio sangue. Um corpo que faz das experimentações físicas o seu material maior de aprendizado.

O corpo liberto a que temos acesso em **Margem das Lembranças** surge em **A porteira do Mundo** em meio a bares de bordéis, entregue ao álcool e ao sexo, vivendo em plena boemia e perambulando pelas ruas de uma cidade nociva que, mais que proporcionar pequenos e efêmeros prazeres, faz com que Borba adoeça e tenha plena consciência da miséria da carne. Consciência esta que faz surgir em **O Cavalo da Noite** um sujeito que sente nojo do próprio corpo, apesar de reconhecer sua força por ter sobrevivido às torturas que sofreu. Por fim, em **Deus no Pasto**, vemos um corpo a caminho da redenção, dividido entre os prazeres da carne e a busca pelo sacramento, mas entregue, farto, frágil.

É desse corpo experimental, frágil apenas até o momento em que percebe a necessidade de ser forte, que pretendemos falar aqui. Percebemos em Borba um corpo multifacetado, às vezes simples carne passível do apodrecimento; outras, ser alado inatingível capaz de colocar-se acima de sua condição humana;

em alguns momentos, um corpo rebelado e inquieto a procurar um caminho; em outros, um corpo consciente da sua fragilidade e, por isso, em busca da remissão e do amparo divino; ao final da tetralogia, um corpo obsoleto chegando à margem, mas ao final de tudo um corpo eternizado através de uma narrativa.

2.1 A escrita como performance: “o personagem seria [...] um homem que desse nascimento a si mesmo”

Sabendo que a tetralogia hermiliana, resguardado o seu caráter autoficcional, é composta por uma escrita memorialística e autobiográfica, o leitor da tetralogia espera encontrar nas páginas de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** o típico narrador que relata suas experiências em primeira pessoa. De fato, este narrador está lá, mas ele apresenta uma singularidade: ao mesmo tempo em que conta suas experiências, Borba descreve tais acontecimentos através da escrita – e aqui novamente reitero que não pretendemos ignorar a contiguidade entre o narrar e o escrever, apenas reforçamos a postura do narrador ao afirmar que irá “escrever”. Num duplo movimento, o narrador hermiliano conta e escreve. As histórias que se dispõe a contar serão tecidas no papel que o leitor tem em mãos, numa sugestão de que é o próprio narrador que assina a capa dos livros e de que o projeto empreendido na tetralogia pertence concretamente a ambos – autor e narrador – como sugere a identidade onomástica presente na tetralogia.

Pode-se concluir, a princípio, que o autor é **Hermilo Borba Filho** e que Borba é apenas uma criação sua, nada mais. No entanto, se admitíssemos isso, estaríamos negligenciando o esforço e a contribuição de Borba para a construção da narrativa, além de estarmos nos aliando a uma interpretação simplista da romanesca hermiliana. O que ocorre é que, ao declarar-se como o sujeito que vai escrever a história que o leitor tem em mãos, o narrador ganha uma força maior que a de um narrador convencional e sua relação de estreita intimidade com a escrita é essencial para o desdobramento do enredo. O narrador que se apresenta no início da tetralogia não irá “contar” suas experiências para o leitor; ele irá “tecer” um passado no papel que o leitor está segurando em suas mãos. Ora, isso exige um olhar diferenciado para este narrador. Por isso falamos de uma *performance* literária e também por isso nos referimos a Borba quando falamos do projeto constante de **Um**

Cavaleiro da Segunda Decadência. A intenção não é ignorar a autoria empírica deste projeto, mas apenas olhar para o narrador em sua amplitude. Ou seja, reconhecemos a existência do autor real – **Hermilo Borba Filho** –, mas não podemos ignorar a existência de um outro ser que também se apresenta como escritor do texto em questão – o narrador.

De qualquer forma, não dá – nem é essa a nossa intenção e muito provavelmente também não foi a do autor – para ignorar a aproximação entre a trajetória do narrador e a história de vida do autor dada a simetria observada entre a obra e a vida de **Hermilo Borba Filho**. Ambos lutam pela popularização do teatro e buscam um mundo mais justo; os dois são igualmente humanos e afeitos a uma cafajestagem; reconhecem a força da escrita/narrativa na transformação do homem e, ao que nos parece, veem o livro como possibilidade de transcendência.

O projeto de Borba, o narrador-escritor, tem uma dupla face que permite ao leitor uma dupla leitura: as aventuras vividas por Borba dividem espaço com a aventura da escrita. Podemos perceber a existência de um sujeito que escreve e de outro que se coloca na balança para tornar-se objeto dessa escrita; o primeiro, mãos em movimento, vive a experiência da escrita e registra o acontecimento, enquanto o segundo se joga na experiência de viver e assim fornece material para composição da narrativa. Ou podemos pensar que, no projeto de Borba Filho, o autor, a balança pode ser percebida como a metáfora do livro e que o narrador surge como uma espécie de entidade responsável pela liberdade discursiva. Indo mais além, imaginemos que o narrador está na balança assim como o autor encontra-se nos livros. Assim, considerando o todo da obra e os depoimentos do autor com relação ao caráter confessional da tetralogia, diríamos que Borba Filho confessa, enquanto Borba inventa. Uma espécie de parceria que dá possibilidade aos dois e pode, acima de tudo, respaldar o autor empírico no caso de algum julgamento por parte dos leitores. Especialmente se considerarmos o caráter inventivo inevitavelmente presente nas narrativas confessionais

Ambos, no entanto, parecem ter consciência de que a escrita permite experimentar o que a realidade impede que seja vivido. De que outra maneira Borba poderia se transformar num ser alado senão através da escrita? De que outra maneira Borba Filho poderia sentir-se útil como escritor senão reconhecendo a importância do texto literário para o homem, ele que dedicou toda sua vida a tal ofício? Não colocamos a realidade da obra em oposição à realidade factual,

pensamos apenas que a liberdade criadora intrínseca à criação literária permite que o narrador se coloque em dimensões e condições inacessíveis ao autor, como o faz Borba ao colocar-se como um ser alado.

Para além da atividade de escrever, o autor de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** defendia o carácter “utilitário” do texto literário: na sua visão, não bastava o texto estar lá, era preciso que ele significasse e, para isso, teria que transformar algo no leitor. Em outras palavras, para Borba Filho, a obra literária teria que ter uma finalidade prática, teria que transformar de alguma maneira a realidade em que se encontra o leitor. A sua luta pela popularização do teatro, por exemplo, se deu de diversas formas. Além de fundar grupos, escrever peças e dar palestras, ele incluiu sua luta também nas suas narrativas. Nos três últimos volumes da tetralogia, o leitor encontra um verdadeiro tratado sobre a importância e a necessidade de se valorizar o teatro e levá-lo ao povo, num discurso perceptivelmente verossímil com a realidade vivida pelo autor. O resgate da cultura popular aparece na tetralogia também através do uso de quadrinhas populares, na recorrência de ditos populares e também da linguagem. Os dois últimos livros terminam com uma quadrinha cada um e todos eles apresentam estes gêneros textuais no decorrer na narrativa, declamados por Borba ou por seus amigos. São, a nosso ver, artifícios dos quais Borba Filho lança mão para dar a sua literatura o carácter transformador que tanto desejava. A abordagem de temas cotidianos e de elementos familiares ao homem comum certamente agregam à literatura hermiana o viés humano com que este autor tanto se preocupava.

No alto de sua maturidade intelectual, Borba Filho sabia da parceria que poderia estabelecer com seu público e, por isso mesmo, perseguia a ideia de que o texto deveria estar acessível ao leitor sob pena de, em caso contrário, cair na insignificância. Se tinha motivos para escrever, razão maior tinha quando se preocupava com a assimilação da obra. Afinal, a literatura só pode cumprir o seu papel de transformar o ser e o espaço que ele ocupa se o seu sentido for alcançado pelo leitor que se disponha a apreciá-la através do ato da leitura (SARTRE, 2004; TODOROV, 2016).

Ao modo do narrador proustiano – de “Em busca do tempo perdido” –, Borba faz um percurso pelos caminhos da memória e busca no seu passado uma maneira de compreender o ser que enxerga em si no momento em que escreve a tetralogia. Depois de escrever dois outros romances, vários contos e peças teatrais,

é chegada a hora de juntar os fragmentos de uma longa caminhada que parece anunciar o fim de uma vida. Borba retorna ao útero da mãe e encontra nas primeiras memórias da infância as peças iniciais que irão compor o mosaico que foi sua caminhada. O olhar maduro, no entanto, fará com que eventos, pessoas e lugares outrora importantes ou percam o significado para Borba, ou lhes sirvam de parâmetro no momento em que tenta compreender a sua própria identidade. A Palmares da infância e adolescência, por exemplo, o desaponta quando lá volta para acompanhar os últimos dias de vida do pai – a cidade havia crescido, é verdade, mas lá estavam os mesmos homens corruptos e se vivia a mesma vida limitada e medíocre dos anos passados. Em contrapartida, alguns amigos, parentes e conhecidos são evocados nos quatro livros como que para reforçar o discurso do narrador e dar solidez ao passado que Borba tenta reconstruir em sua narrativa.

Para Vera de Azambuja Harvey (2007), Proust via somente na arte uma maneira de organizar sua vida: “Em busca do Tempo Perdido é o esforço para ressuscitar o homem do passado e estabelecer entre ele e o homem do presente um elo sólido que é o eu profundo” (HARVEY, 2007, p. 20). Tendo vivido uma vida de bruscas rupturas, Borba sente a necessidade de organizar o seu passado e isso parece condição para a compreensão do presente. Não necessariamente ressuscitando aquele que foi no passado, mas tentando compreender as faces das quais se revestiu nas experiências que viveu: o jovem libidinoso, o pai exemplar, o marido monogâmico, o militante político preso e torturado, o professor, o dramaturgo. Talvez a intenção de Borba não seja exatamente a de ressuscitar o homem que foi no passado, mas somente a de compreender tudo o que viveu, as decisões que tomou, os sofrimentos pelos quais passou e tudo isso para, simplesmente, compreender-se no presente. Ou, como defendemos em nossa dissertação (SILVA, 2013), talvez a intenção seja mesmo a de colocar ordem num passado sobre o qual ele não teve o menor controle, posto que era presente.

De qualquer maneira, a narrativa memorialista, e/ou a escrita de si parecem mesmo cumprir o papel de (re)estabelecer elos. No caso de Borba, entre o homem complacente que embarca numa profunda e longa autoanálise e todas as suas faces do passado. Com problemas sérios nas artérias coronárias, Borba sabe da brevidade do futuro e se volta para o passado como forma de ressignificar um presente em que estão distantes as bebedeiras e comilanças antes tão constantes e apreciadas. É através da escrita que Borba pode reviver e redimensionar algumas

experiências que viveu. As dores sofridas, por exemplo, o tornariam mais forte a ponto de agora, no presente, colocar-se na balança sem medo de se jogar na viagem que é dar corpo à própria história através da escrita narrativa.

Depois de apresentar-se e dizer o que pretende, Borba começa o relato do que, para ele, teria sido o início do seu “artesanato com a morte, o vício e o crime” (ML, 15): trata-se do seu primeiro emprego. Muito jovem ainda, Borba vai ao seu primeiro dia de trabalho sem saber que ali, numa delegacia, viveria sua primeira e grande transformação. Para ele, uma “operação metafísica das mais invulgares”. Ver um preso tendo sua genitália estourada por um policial cruel e sereno foi o suficiente para perceber que a crueldade humana seria algo sem limites. Mais adiante falaremos desta experiência de Borba do ponto de vista físico, quando trataremos das questões do corpo na narrativa. Aqui queremos enfatizar a influência desta experiência na narrativa de Borba. A imagem da genitália ameaçada, aliás, temática divide espaço com a esfera de aprendizagens em que se insere o narrador, passa a ser tônica de **Margem das lembranças** em oposição ao pênis ereto e pronto para a atividade erótica.

Saindo da delegacia, depois de assistir a um espetáculo de horrores, Borba passa por um processo de esvaziamento físico – defeca, ejacula, vomita e chora, nesta ordem – mas para além da sensação física, o jovem acaba de entrar, sem saber ainda, no conturbado mundo dos adultos. A certeza que o invade naquele instante é a de que, a partir dali, carregará um corpo livre de culpas e pecados. Esta postura assumida pelo narrador terá uma forte influência por toda a narrativa de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. É desse corpo livre que emergirá um sujeito discursivo também livre, uma entidade discursiva disposta a tudo falar, mesmo que para isso tenha que se colocar à prova. Tanto é assim que não é difícil o leitor colocar-se contra o narrador em muitos momentos. Livre, Borba se permitiu ser canastrão, vigarista, machista, ateu, mas também soube ser bom filho, bom pai, amigo generoso, bom esposo; entregou-se a todos os exageros na comida, na bebida e no sexo, mas também quis ser monogâmico quando se casou e entregou-se à conversão religiosa quando sentiu necessidade e viu a possibilidade de crer no Deus que julgara sempre ausente em sua vida. Borba não poderia excluir suas fraquezas da sua história. Como num quebra-cabeça, seus erros seriam peças que dariam sustentação ao todo que viveu. Tendo se declarado livre e sendo humano, só poderia ter sido o homem que se mostra na narrativa, repleto de falhas, mas sempre

procurando acertar em todos os aspectos. Fato é que sua postura diante de uma experiência traumatizante, além de determinar de certa maneira os caminhos que percorreu, acabou contribuindo para a construção do discurso narrativo do qual lançou mão para compor a tetralogia.

Uma impressão possível, embora não muito palpável numa leitura primeira e desatenta, é a de que o livro que Borba se dispõe a escrever seria o segundo suporte de registro da sua escrita, tudo o que vai dizer já teria sido registrado em seu corpo, o suporte primeiro. Certeau parte do Direito e da Medicina para exemplificar o que ele denomina de maquinarias que se escrevem sobre os corpos. O autor defende que o livro é apenas uma metáfora do corpo e que, no caso do Direito, este “se ‘apodera’ dos corpos para fazê-los seu texto” (DE CERTEAU, 2014, p. 210). Tomando a pele por pergaminho, o direito escreve suas leis nos corpos dos sujeitos. Assim, antes do livro, o corpo:

O texto impresso remete a tudo aquilo que se imprime sobre o nosso corpo, marca-o (com ferro em brasa) com o Nome e com a Lei, altera-o, enfim, com dor e ou prazer para fazer dele um símbolo outro, um dito, um chamado, um nomeado (DE CERTEAU, 2014, p. 210).

Ou, dito de outra maneira, antes do livro, a vida; antes da escritura, a experimentação. Diríamos que a história narrada tem sua inscrição primeira no corpo daquele que experimenta os acontecimentos. E, nesse caso, a pele-pergaminho traz em si o registro do vivido. Daí o mote para pensarmos o corpo de Borba como protagonista de **“Um Cavaleiro da Segunda Decadência”**.

Diante da proximidade da morte, Borba não pode correr o risco de deixar sua história se perder no vazio. A finitude do corpo demanda uma nova necessidade que é a de transpor o registro da experiência para a superfície da folha em branco, criando um novo corpo eterno e imutável – o livro – e para dar conta dessa sua necessidade particular ele irá escrever “até secar os dedos”.

Para Blanchot (2011, p. 20), “a verdade do Diário” está “nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana”. Talvez seja necessário relativizar esta ideia considerando a complexidade do termo “a verdade”, sobretudo devido à absolutização da qual o substantivo se embebe por estar acompanhado do determinante “a”. No entanto, quiçá possamos afirmar que os “detalhes insignificantes”, presentes nas escritas de si, tragam consigo uma forte carga de

significação que pode deixar transparecer muito da subjetividade do *eu* que se expõe através do texto. No caso de Borba, temos uma escrita de si memorialista em que um sujeito manuseia fragmentos de memórias talvez no intento de ordenar sua vida. Entretanto, se considerarmos que a memória divide espaço com o esquecimento e que é fragmentária e seletiva (SELIGMAN-SILVA, 2003), ela nunca pode se dar em completude. É aí que o detalhe que parece insignificante passa por uma ressignificação, pois que representa parte da vida do sujeito que escreve sobre si e com a qual ele poderá compor, aos poucos, o mosaico da sua vida: “O Diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto” (BLANCHOT, 2011, p. 20).

Embora a tetralogia seja composta por uma narrativa que guarda relações com as memórias²⁶, é possível assinalar suas aproximações com o Diário no sentido colocado por Blanchot (2011): a) relato em primeira pessoa; b) uso da escrita como forma de combate ao esquecimento; c) sequência de pontos de referência que o escritor fixa para reconhecer-se a si mesmo; d) a conservação de um nome e, por fim, e) o uso de um tempo comum que aproxima o escrito do vivido. O autor defende que, para além da confissão e do relato em primeira pessoa, o diário é também um memorial através do qual o escritor pode expor sua trajetória de homem comum. Nele, o sujeito que fala faz uso do chamado “elemento do esquecimento”, qual seja, a escrita, para registrar os acontecimentos corriqueiros que fizeram parte do seu cotidiano de homem comum.

Há na obra hermiliana uma cronologia organizacional que vai elencando os acontecimentos desde a infância até a velhice do narrador. E se não temos um registro diário de acontecimentos é pela condição mesma da memória em seu caráter seletivo e lacunar. De qualquer forma, Borba recorre aos tais “pontos de referência” como que para poder observar-se sendo aquele que foi no passado e, assim, compreender-se melhor no presente. A “metamorfose perigosa” a que está exposto – a morte – o leva de volta ao passado num processo de autoanálise e autoconhecimento que não poderia ficar no vácuo dos pensamentos. O registro escrito possibilitaria a Borba dar-se uma condição de onipresença em sua própria

²⁶ Aqui, não há a pretensão de ignorar o forte teor ficcional que permeia toda a tetralogia. Interessamos ressaltar aspectos da obra hermiliana que se aproximam das características do Diário, assim como de muitas outras formas de escrita de si.

vida. No plano da escrita, a folha a ser preenchida permite uma nova ordem e, nesse ponto, as falhas da memória podem até contribuir positivamente, descartando eventos que não precisam ou não devem ser lembrados. Daí a necessidade de Borba: vendo na morte próxima um sinônimo de nulidade e finitude, ele recorre à escrita porque somente através dela poderia transpor a barreira da morte física. O corpo do homem suspenso numa balança, contando e/ou escrevendo sua história, continua em movimento, disposto a dialogar com qualquer leitor, mesmo que sendo ele agora um corpo que se apresenta através da superfície da folha de papel.

Quando percebe que não possui mais aquele corpo forte e viril da juventude, que jurou jamais acumular culpas e pecados, mas que agora apresenta sinais de desgaste, Borba admite sua pequenez e vulnerabilidade, reconhece erros e assume falhas, sente uma inesperada urgência de escrever sua história – somente assim, na concretude da palavra disposta sobre a folha, teria o poder de mensurar seu passado. Na necessidade de conhecer o homem para poder dirigir-se a ele através da sua literatura, Borba sabe que antes precisa conhecer a si mesmo. Sua escrita confessional configura-se numa longa viagem de autoconhecimento e as interrogações acumuladas vão se esclarecendo conforme a narrativa vai ganhando corpo. A escrita ideal, para Borba, mais que aquela a ser compreendida pelo leitor, precisa ter a dimensão humana como inspiração. Daí ele colocar-se como material de sua escrita sem preocupações em apresentar-se herói – ele, corpo suspenso numa balança, pernas penduradas no vazio, falho, humano.

E assim humano, Borba coloca-se como material de sua escrita porque só assim poderia dar forma a uma literatura que pudesse ser compreendida pelo homem. Tanto é assim que inicia sua narrativa colocando seu corpo num lugar de destaque: “Eu estou na balança”. Ali, inteiro, passa a ser o protagonista das páginas que estão por vir e que desenharam para o leitor suas falhas e fraquezas, sua pequenez e vulnerabilidade. Mais que um ser que pensa, vemos em Borba um corpo que sente e que sofre as consequências das escolhas feitas. É nesse corpo que incursionaremos no capítulo seguinte. Partimos do pressuposto de que, mais que mãos a escrever, temos por toda a tetralogia uma performance corporal concreta demais para ficar em segundo plano. O discurso narrativo se constrói a partir dos lugares que este corpo ocupa e é nele, no corpo do narrador, que vislumbramos um ponto de partida para a compreensão do todo.

A ideia de performance com a qual nos aproximamos é aquela explorada por Klinger (2008) e Azevedo (2008). Ambas as autoras, assim como Perrono-Moisés (2016), partem do conceito de “autoficção” fundado por Doubrovsky no início da década de 1970 e o colocam em relação com uma performance característica de toda escritura de si. Para Klinger, as escritas autorreferenciais trazem ao debate a questão da morte/apagamento do autor colocada por Barthes (1977) e por Foucault (1966), embora este último tenha reconhecido que não é tarefa fácil ignorar a autoria de uma obra, encontrando a solução para o impasse no que nomeou de “função autor”. Em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Klinger defende o ressurgimento da figura do autor nas escritas autorreferenciais, no contexto do boom de publicações que abarcam um leque de escritas produzidas por um eu-narrador cuja tarefa é construir uma imagem de si através do texto. Em *Escrita de si como performance* (2008), o noção de autoficção é colocada em parceria com a ideia de uma criação do muito de escritor, na esteira de Barthes (2003) e com a ideia de performance, ou seja, na autoficção pode-se ver “o caráter teatralizado da construção da imagem de autor” (KLINGER, 2008, p. 24), o que justificaria sua aproximação com a arte cênica:

O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, a mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador (KLINGER, 2008, p. 25).

Nesse sentido, a performance que ocorre na autoficção é um movimento que permite a construção de uma imagem do autor e do narrador através da escrita autorreferencial, de forma simultânea, o que facilita a compreensão do que ocorre na tetralogia hermiliana: o autor coloca-se fora e dentro da narrativa, conforme lhe convém e, dessa forma, causa a sensação de que a história que o narrador está escrevendo às vezes é também a sua, outras vezes, não. Possivelmente Borba Filho tenha tirado proveito da sua familiaridade com o teatro para compor sua narrativa – é quase inevitável não olhar para o livro que o autor escreve como uma alusão ao “palco” em que o narrador se encontra ao colocar-se num dos pratos de uma balança para escrever a sua história. Assim, falamos de uma performance também no sentido dos espaços que narrador e autor ocupam na tetralogia: o livro e a

balança são os espaços de atuação de um e outro, o espaço cênico necessário à performance que permitirá a construção de suas imagens para o leitor-espectador.

Performance e cenografia sugerem, portanto, um ator – um corpo - em ação, exposto aos olhares da interpretação. No caso da literatura como performance, esse movimento estaria intrínseco ao modo de escrita e, para Klinger, seria necessário considerar a literatura “como uma prática inserida num contexto sociocultural mais amplo, no qual a figura do autor interfere na leitura do texto” (KLINGER, 2008, p. 26). As escritas autorreferenciais permitem esse intercâmbio entre o dentro e o fora da obra e em Borba Filho a figura do autor está inevitavelmente presente na obra, embaralhando as fronteiras do real e do ficcional, lembrando o leitor, constantemente, dos problemas sociais que estão em sua volta.

O destaque dado ao corpo do narrador de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** acaba permitindo a defesa de uma performance mais próxima daquela que acontece no teatro – o corpo como vetor do acontecimento artístico em si. Mas o corpo do narrador da autoficção não pode deixar de ser considerado através de um estrato de linguagem, ele é uma construção de linguagem. Portanto, o que defendemos como uma “performance do corpo” tem a ver com o protagonismo que este ocupa na tetralogia enquanto uma autoficção: um espaço de construção e exibição de uma identidade que não pode ser vista senão através da linguagem. Não que esta não construa imagens nítidas de um corpo em atuação, trata-se, apenas, de ressaltar que não pretendemos equiparar uma performance teatral em seus moldes tradicionais com os movimentos e imagens perceptíveis no corpo do narrador hermiliano. Aqui, trata-se de tentar compreender o sujeito que habita esse corpo e como a movimentação por ele executada contribui para a constituição dele mesmo e da narrativa em si.

Para Cohen,

a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que gera a liberdade da criação, esta a força motriz da arte (COHEN, 2013, p. 45).

O narrador hermiliano põe-se numa balança para contar sua história; dá-se um corpo oco que o tornará livre de qualquer amarra e começa sua caminhada

ao mesmo tempo em que vai registrando os acontecimentos. Assim, ele poderá dizer tudo o que quiser, porque não estabelece nenhum compromisso senão com a sua própria liberdade. De fora, o autor cria o terreno propício pra desenvolver o seu projeto de renovação do romance brasileiro no qual ele irá denunciar as mazelas sociais do nosso país. O autor Borba Filho sonhava com um país livre e com a arte sendo um bem de acesso livre, ao qual todos tivessem acesso. Esse desejo aparece na tetralogia em longas discussões sobre a importância do teatro e das artes para a transformação social. Cohen defende que “O trabalho do artista da performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2013, p. 45). Embora reconheçamos que as palavras de Cohen são utilizadas dentro de uma esfera que exige um olhar cuidadoso, daqui interessa-nos pensar a figura de um *performer* situado dentro e fora da narrativa autoficcional, no caso da obra hermiliana, talvez seja o resultado do esforço do autor para dar a densidade que pretendia a sua obra. Para Glusberg (2013), para quem a performance é o resultado de uma longa batalha para tirar as artes do ilusionismo e do artificialismo, esta arte, por sua origem e propósito, está interligada a uma questão social. Veremos que o corpo multifacetado a que temos acesso nas páginas da narrativa hermiliana coloca em discussão não só o seu estatuto, mas também faz pensar os espaços por ele ocupados, afinal, a performance lida “não com o corpo e sim com o discurso do corpo” (GLUSBERG, 2103, p. 56). Gestos, falas, movimentos do narrador se dão em meio a questões que tem a ver com uma ética, com escolhas, com relações humanas e problemas sociais. A *performance* a que aqui aludimos, portanto, pretende dar conta desse fazer literário que Borba Filho engendra e que se sustenta no embaralhamento mesmo do real e do ficcional, ao mesmo tempo em que deixa saltar aos olhos do leitor um corpo a experimentar todas as sensações possíveis.

2.2 O corpo lugar-absoluto: “as dores do mundo em minha carne”

Há ainda o que se dizer sobre o corpo depois de tantas discussões empreendidas por antropólogos, semiólogos, psicanalistas e filósofos? Marzano-Parisoli procura por algo que ainda se possa dizer sobre o corpo do ponto de vista

ético e admite uma certa dificuldade diante do uso contraditório que as ciências humanas têm feito da palavra corpo:

É verdade que num sentido o corpo está por toda parte: ele acompanha nossa vida como seres carnis (alimentação, sexualidade, saúde) e faz doravante parte das representações relativas à linguagem de nosso ser-no-mundo (estética, ética, direito). Mas ao mesmo tempo as conceitualizações do corpo são muito *rapsódicas*: o objeto corpo é cada vez mais acolhido por linguagens diferentes e muitas pessoas estão hoje convencidas de que ele não pode existir a não ser na linguagem, enquanto sinal entre outros sinais, texto entre outros textos. A reflexão deve portanto centrar-se na ordem da realidade que o corpo manifesta e, ao mesmo tempo, no lugar que o corpo pode hoje ocupar dentro de um pensamento ético (MARZANO-PARIZOLI, 2004, p.10).

Para a autora, seguir este caminho é olhar para o corpo em sua densidade e concretude reais. Todo ser habita um corpo e não outro e é para esse corpo que se devem direcionar os olhares. Somos seres carnis e ocupamos um lugar no mundo, logo, “toda relação não pode passar senão pelo corpo” (MARZANO-PARIZOLI, 2004, p. 13). Situado na realidade que o cerca, o corpo está em permanente contato com outros corpos e é nas relações que aí se estabelecem que as memórias vão sendo construídas. O diferencial está no fato de que, apesar de “pesado, opaco e sujeito às leis do universo material”, o corpo humano comporta em si uma pessoa. Ele “é o lugar onde nascem e se manifestam nossas emoções e sensações; ele é o meio pelo qual podemos demonstrar que tipo de seres morais nós somos” (MARZANO-PARIZOLI, 2004, p. 14).

Na segunda metade dos anos 1960, Foucault profere uma conferência radiofônica intitulada “Utopias e Heretotopias”, posteriormente publicada em forma de livro sob o título “O Corpo Utópico, As Heterotopias”. O tema central é o corpo, mas não aquele corpo enquanto ideia histórica, visto em muitas de suas discussões anteriores como uma superfície para o exercício do poder. Agora o corpo é colocado como uma “*topia* implacável” à qual estamos condenados:

Não que ele me paralise – pois, afinal, posso não apenas mover-me e remover-me como posso também, “movê-lo” e “removê-lo”, mudá-lo de localização – apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. Posso até ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo aonde eu for. Meu corpo

é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar-absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo (FOUCAULT, 2013, p. 07).

Qual seja, também para Foucault, nada se vive fora do corpo, no sentido de que a nenhum lugar se vai sem ele. Toda experiência e todo experimento humano perpassa o corpo. Toda ação – falar, andar, olhar, deteriorar – exige a presença do corpo: “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado”, afirma (FOUCAULT, 2013, p. 08). Inicialmente, Foucault pensa que as utopias dos corpos inatingíveis, das quais falaremos no próximo tópico, foram criadas para apagar esse corpo material, lugar-absoluto, mas depois admite que talvez ocorra exatamente o contrário: todas essas utopias talvez sejam criadas a partir do próprio corpo como que para dar-lhe uma força que não possui, ou para amenizar sua condição de efemeridade.

É sob a ótica do corpo lugar-absoluto, substrato carnal, que aqui abordaremos o corpo do narrador Borba. O seu corpo se apresenta na balança, assim como por toda sua jornada, repleto de concretude, de peso, de opacidade. E se em algum momento ele se dá a liberdade de ser outro, como veremos posteriormente, isso ocorre mais como fuga momentânea que por uma condição real. No final das contas, e da história, é o seu corpo que lhe pesa. Mesmo diante da leveza provocada pela saciedade de sua sede e pela visão emblemática do Deus pastando diante da cela em que se encontra – final de **Deus no Pasto** –, o seu corpo está lá, dilacerado, ferido, entregue.

Tomaremos, como ponto de partida, a cena anteriormente citada, de **Margem das Lembranças**, em que um ladrão é espancado numa delegacia onde Borba começaria seu “artesanato com a morte, o vício e o crime” e que resultaria na já aludida operação metafísica pela qual o narrador passa. Tendo presenciado todo o processo, Borba assim o descreve:

[o cabo] Caminhou para o preso que tentou encolher-se, mas amarrado como estava somente conseguiu fazer que as cordas lhe penetrassem mais fundo nos braços e pernas, causando um uivo de dor. Delicadamente colocou os colhões do homem na palma da mão esquerda e os colhões transbordaram. Calculou-os com um gesto de balanço, levemente, para cima e para baixo, pareciam o ninho de uma ave chocando, uma ave de bico vermelho. Todos olhávamos a cena fascinados. O próprio criminoso, a cabeça pendida, crucificado, seguia a carícia sem entendê-la. O cabo chegou a tocar a glânde

com o dedo médio e a glândula quis dilatar-se, o instrumento inchar, uma veia tornou-se mais saliente. O cabo deu uma gargalhada mas, ao mesmo tempo, com toda força, descarregou a virola, puxando a mão, alcançando os escrotos no ar. O ladrão, num berro agudo e trêmulo quis projetar-se no espaço, mas as cordas o mantiveram, enterrando-se na carne. Mijou-se todo, a urina formou uma poça no tijolo. O cabo continuou a surrá-lo no mesmo lugar, os gritos se foram tornando guturais, já sem forças a cabeça pendeu de vez e o sangue brotava do pênis, os testículos duas vezes maiores. O soldado acendera um cigarro e, encostado à parede, uma perna encolhida, baforava calmamente. Nos primeiros instantes, eu apenas assisti à surra como se aquilo não fizesse parte do mundo, como se fosse uma cena de mentira, nada de real havia na brutalidade, não era na minha carne. Mas as pancadas, aos poucos, alcançaram-me, como se formassem uma corrente entre meu corpo e o do martirizado. Cheguei a uivar. O cabo olhou-me, estranhando, embora ainda com o sorriso imóvel nos lábios roxos, e antes que eu saísse ainda o vi curvar-se, apanhar a bacia e jogar água no corpo do homem (ML, p. 15-16).

Após este acontecimento, o que seria apenas o primeiro emprego de um jovem garoto interiorano, na verdade tornou-se o marco de sua consciência corporal. Foi preciso que Borba contemplasse um corpo alheio em situação de barbárie para ter consciência do seu. O corpo martirizado, ofegante, sangrando fez com que Borba partilhasse com o outro uma dor de quase morte e, assim, entendesse a fragilidade da carne humana, inclusive a sua. Ele não fazia ideia, mas num futuro não muito distante seu corpo estaria ocupando o lugar do torturado. E para isso seria apenas necessário que tivesse um corpo, nenhuma outra motivação, nenhum crime; bastaram-lhe expor algumas ideias diferentes daquelas pregadas pelo poder vigente e ter um corpo.

A partir daquele incidente – a visão do corpo do outro em sofrimento –, Borba passa a ter consciência de que teria que carregar consigo o seu corpo denso, pesado, passível de dor e sofrimentos. A saída foi se dar um corpo “oco” porque, sendo assim, acreditava que poderia ter um corpo livre e imune. Para isso, precisou esvaziar-se fisicamente. A gradação defecar-ejacular-vomitare-chorar, como processo de esvaziamento, ilustra uma catarse transformadora pela qual o narrador passa. As ações se dão uma após a outra, imediatamente ao ocorrido. Fugindo da delegacia, o jovem experimenta um estado de êxtase que o fez dar uma dimensão extraordinária ao que seriam apenas ocorrências fisiológicas do corpo humano:

Fugi pelo pequeno corredor em direção ao quintal, vendo caras nas celas, mãos agarradas nos varões de ferro, ouvidos enormes como

cogumelos. Mal tive tempo de arriar as calças e, no capim crescido, defequei longa, profundamente, como se me tivesse esvaziando, como se expelisse todo o mal, o meu e o dos outros, para conservar a mísera semente de amor que eu sabia em mim desde nascença. Fiquei oco, toda a porcaria no capim como um fruto que, de verde, apodrecesse repentinamente (ML, p.16).

Em seguida, Borba sai pelas ruas escuras e desertas da cidade, quando avista uma prostituta com quem daria andamento ao seu processo de esvaziamento:

O orgasmo veio de vez para os dois, o meu partindo do centro da cabeça, eu podia acompanhar a sua trajetória. Descarreguei abundantemente, com uma daquelas raras sensações de que um orgasmo vai se suceder a outro, a mais outro e a outro mais. Oqueime (ML. p.17).

Imediatamente após o orgasmo vem o vômito:

Senti uma contração no estômago... De qualquer modo, fechei a porta com cuidado e, na rua, vomitei uma cachoeira azeda, gosmenta. Todo eu estava esvaziado. Daí em diante o mal poderia chegar que me encontraria imune (ML, p. 17).

E, por fim, o choro:

As lágrimas não eram um esvaziamento, mas reconhecimento, uma doação à Face vermelha, luminosa, com todos os rostos do mundo contidos nela, nada geométrica, então transformei tudo num grito que me libertou e o ofereci àquela Face (ML, p. 17).

Estando esvaziado, após esse processo que parece remeter a uma profunda catarse, no sentido mais agudo do termo, Borba acredita que, a partir daí, carregaria consigo a leveza e pureza necessárias para livrar-se do peso do pecado. O que ele ainda não sabia é que o seu corpo jamais deixaria de ser corpo, jamais perderia a sua densidade, embora ainda viesse a demonstrar uma enorme capacidade de resistência. O pecado da carne ainda viria a atormentar Borba em sua maturidade, como é possível perceber no terceiro e quarto volumes da tetralogia, o que será pensado e analisado, oportunamente, neste trabalho.

Para Foucault (2013), a primeira tomada de consciência do nosso corpo só vem a acontecer muitos meses depois que nascemos. Até nos colocarmos diante do espelho e percebermos que as partes que nos compõem formam uma unidade,

tudo o que temos até aí é nada mais que um corpo disperso. A segunda só se dá diante do cadáver, graças a uma herança deixada pelos gregos que, diante da inexistência de uma palavra para designar o corpo, o denominaram cadáver:

É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar [...] Graças a eles, graças ao espelho e ao cadáver, é que nosso corpo não é pura e simples utopia (FOUCAULT, 2013, p. 15).

O espelho e o cadáver, portanto, nos dão a consciência de que temos/somos um corpo em sentido global, as partes compondo um todo talvez indissociável nos dão a consciência de que ocupamos um espaço e temos uma densidade, não somos uma utopia, mas uma materialidade. Até reconhecer-se diante do espelho, tudo o que as crianças têm são apenas “membros, orifícios, cavidades”; no contexto das batalhas gregas haviam apenas “braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças” (FOUCAULT, 2013, p. 15). Mas essa tomada de consciência pode ser dolorosa porque implica em compreender o quanto o corpo no qual fazemos corpo é pequeno e volátil, preso que está na clausura do espelho e da morte.

A experiência de Borba se dá numa esfera mais próxima do humano. Sua tomada de consciência do corpo em que habita acontece não diante do espelho, mas na apreciação de um corpo outro. Não uma descoberta individual, mas uma partilha de dor e sofrimento provocados pelo próprio homem. A carne do preso, em chagas, fez Borba perceber sua potencialidade em sentir a dor do outro. A partir dali sua vida seria modificada, talvez determinada por aqueles instantes em que presenciou concretamente a potencialidade da maldade e crueza humanas.

Durante a revolução de 1930, o jovem Borba posiciona-se contra os Integralistas e isso o levará à experiência concreta da dor física, juntamente com seu amigo LL. Numa tarde tranquila, Borba ouve a voz do pai, o Capitão, comunicando a chegada dos policiais: “Vieram buscá-los”. Os dois amigos não temem a prisão porque ainda não sabiam o que os esperava e, afinal, não haviam cometido crime algum. Saem calmamente sob as ordens dos tiras e o apoio moral do Capitão: “Os rapazes não são ladrões e é o quanto basta. [...] Até por morte de sangue se pode

ser preso sem perda de honra, quanto mais por pensar diferente” (ML, p. 176). Ainda sem saber ao certo o que estava acontecendo, os dois seguem para a delegacia de Palmares. Lá, LL conta uma história de Trancoso para acalmar Borba, que fica envergonhado por estar deixando transparecer seu medo:

Fiquei envergonhado: LL percebera claramente meu receio. Senti um medo vago e distante dos locais onde iríamos, minha imaginação toda tomada pelas prisões dos livros que lera, misturando-se Zevaco, Casanova, Dostoiévski. Toller, numa confusão de labirintos, poços escuros, salas úmidas, correntes de ferro, mesas de tortura, ferros em brasa, o suplício da água (ML, p. 179).

De fato, a ficção havia desenhado o futuro de Borba e as formas de tortura que conhecera nas páginas dos livros que lera lhe surgiram em toda sua concretude e dureza. Chegando a Recife, os dois são recebidos com o que ele chama de “cobra líquida”:

A água, a princípio, saiu um filete, engrossando pouco a pouco, estávamos hipnotizados olhando a operação. Então o gigante abriu de vez o registro e uma cobra líquida alcançou a parede lateral num silvo agudo. O soldado riu de gozo e, primeiro, dirigiu o jato quase para seus próprios pés, parecia estar urinando com um pênis enorme. Depois foi afastando de si o jato, em nossa direção, olhei para os lados, o fundo do corredor era como um funil, não havia por onde escapar, a água já nos chegava aos pés, de súbito foi como se me houvessem aberto os peitos com uma machadada, o soco líquido atingiu o plexo, fui de encontro à parede, minha cabeça bateu contra o cimento, o mundo era todo dores líquidas, eu era atingido em todas as partes, quando queria proteger o rosto, a água me apanhava na cabeça, se me erguia ela martelava o sexo, caído no chão embolava ao sabor daquelas punhaladas grossas como martelos, formei um só bolo com o corpo de LL, estava numa escuridão total, de olhos fechados, não havia defesa possível, sequer podia pensar, era a morte gelada, não podia mais suportar o castigo, dentro do frio sentia o fogo que me queimava as carnes, impossível a luta contra aquela fera sólida que me mordida onde bem queria. E a fera gargalhava, urrava, assobiava, tinha requintes de perversidade na sua ânsia de me devorar, às vezes apenas lambia-me o braço, de leve, para logo abocanhar o grande naco nas carnes da bunda, açoitava-me o tendão do pescoço, recuava um pouco para fazer cócegas na barriga, investia com toda a força procurando emascular-me, mas se me protegia com as mãos ela buscava cavar sulcos nas mãos que pareciam cair despedaçadas (ML, p. 182-183).

Nesta primeira experiência nas prisões do Recife, Borba compreenderia de fato a sua fragilidade. O monstro líquido, gelado em sua essência, mas com o

poder de destruição do fogo mostra-lhe, parte a parte, que ali há um corpo e que este corpo está como um objeto a ser testado. Mãos, pescoço, costas, genitália, abdome, tudo ao alcance de uma fera líquida e ao mesmo tempo sólida; gelada, mas provocando a sensação do fogo em sua pele. O jogo de palavras sinestésico-antitéticas ilustra bem a vulnerabilidade do corpo e ao mesmo tempo a perplexidade vivida por Borba naquele momento breve que estava longe de ser o mais traumatizante, antes se tratara apenas de uma recepção um tanto calorosa.

Os espaços de tortura ficcionalizados pelos autores que lera seriam, a partir dali, relativamente recorrentes e bastante reais na vida daquele jovem e o seu corpo estaria no centro da experiência. Mais adiante seria a sua própria narrativa, construída sob uma verossimilhança singular, que daria testemunho da violência institucionalizada nas prisões brasileiras.

Na cela, Borba e LL recebem o apoio dos colegas Macaco Simão e Teorico, ambos também presos por questões políticas e já familiarizados com a rotina daquele lugar hostil. Teorico informa aos novos companheiros que as torturas acontecem diariamente, em grupos de dois a cada dia e Borba teme a chegada da sua vez, especialmente quando fica sabendo que nem todos são devolvidos vivos à cela. O exemplo é dado com um preso chamado Acácio, que teve um rato vivo colocado em seu intestino, com o auxílio de um cano enfiado em seu reto, pelos policiais. Neste momento, Borba questiona sua capacidade de resistência:

Procurei afastar o pensamento da tortura que me poderiam impor. Como reagiria eu? Fora acostumado pelo Capitão na crença de que um homem não grita, não chora, um homem só pode tomar atitudes de macho. Mas o que fariam? Me queimariam? Me arrancariam as unhas como Teorico? Me enfiariam um rato de rabo a dentro? Senti como se meu corpo pertencesse a outro, vendo de fora, imaginando meus pontos fracos, os pontos que os caras conheciam na sua arte de dores (ML, p.186).

Neste momento, Borba sente o peso de carregar aquele corpo pétreo por ensinamento e agora à disposição de seus algozes. O garoto que fora ensinado a não chorar nem gritar sabe que agora irá enfrentar momentos de dores extremas e teme pelo seu corpo a ponto de colocar-se fora dele, numa tentativa de mensuração da dor, ou talvez da sua capacidade de suportá-la. E, por mais que tente afastar o pensamento de uma iminente tortura, o que está em questão é o seu próprio corpo e

é para ele que o jovem se volta, tentando observá-lo analiticamente, buscando meios para suportar a dor a que certamente será exposto.

Mas a experiência que se seguiu talvez tenha dado uma consciência corporal ainda mais intensa a Borba. Macaco Simão é trazido da tortura e jogado como um trapo no chão encardido da cela; o sangue escorrendo, a respiração ofegante e a genitália estourada compõem um cenário desesperador: “Vi-me ali fechado com a morte, ela podia estender os braços e alcançar-me também [...] tive o frio da morte, de lâminas afiadas de gelo entrando nas carnes da sezão” (ML, p.188) desabafa Borba, que assim reage:

Então ondas subiram dentro de mim, eram quentes e secas [...]presenciei o nascimento do grito que vinha do mais profundo do estômago, no esforço para contê-lo, meus olhos quiseram saltar das órbitas, deixei que o grito viesse, soltei-o. E o ouvi, como se pertencesse a outro animal. Corri para as grades e fiquei gritando não sei mais o quê, dando socos no ferro, experimentava um prazer estranho em castigar as mãos, até que LL se aproximou e, pegando-me pelos ombros, levou-me para um canto da cela (ML, p.189).

Em poucos instantes, Macaco Simão morre e Borba vê-se diante de um cadáver e do silêncio: “Então a morte era aquilo: a imobilidade, a indiferença, a ausência” (ML, p. 189), diz, envolto por um arrepio generalizado, ao observar uma mosca sobrevoando o corpo inerte. Talvez um arrepio de repulsa; talvez apenas o reconhecimento de que também possui um corpo e, como tal, poderá ocupar aquele lugar estranho, aquele mundo inanimado, aquela condição outra. “É o espelho e o cadáver que asseguram um espaço para a experiência originariamente utópica do corpo”, afirma Foucault (2013, p.15). E assim ocorre com Borba, diante do cadáver, ele vive a experiência dolorosa de compreender a pequenez e efemeridade do corpo. Sua indignação, o grito, o arrepio, no entanto, emergem muito mais do temor de ocupar o lugar do cadáver que do compadecimento pela morte daquele homem. À imobilidade mesma do corpo de Macaco Simão, Borba parece reagir com certa indiferença, o seu grande temor, na verdade, volta-se para a tortura que ainda o espera e que pode resultar em algo semelhante.

Quando chega o seu momento, admite: “O medo começou a ganhar-me as entranhas, senti uma ligeira cólica nos intestinos e a bexiga dilatar-se” (ML, p. 190). Ele parecia prever que seria colocado à prova em seu limite máximo. É espancado com socos e pontapés por todas as partes do corpo até “perder o

conhecimento do mundo” (ML, p. 190). Quando volta à cela, tudo o que sente é uma dor generalizada, embora em nada comparada ao que fizeram com seu amigo LL, que apresenta marcas de choques elétricos por todo o corpo. O nariz quebrado e os cortes por todo o rosto, lavados com sua própria urina, não lhe provocaram maior repulsa que as ventosas ardentes espalhadas pelo corpo do amigo. Havia placas avermelhadas em cada canto e contemplar aquele corpo dilacerado só aumentava o sofrimento de Borba, que, farto de dores e de fome, adormece profundamente.

Não demoraria muito para Borba experimentar o extremo da sua capacidade de resistência. Seu terceiro contato físico com a tortura daria uma mostra do nível a que o ser humano é capaz de descer diante da dor ou, contrariamente, da força que ele tem diante da possibilidade da morte. Acusado pela fuga de LL, Borba é brutalmente surrado ao cuspir na cara do policial que o interroga e que ordena: “Cela batida nesse fresco!” (ML, p. 202). A partir daí, a descrição é de momentos de pleno suplício e dor:

Arrastaram-me de corredor afora, desceram comigo as escadas que levavam para o centro da terra e jogaram-me num cubículo tão estreito que nem sequer podia sentar-me. As pernas fraquejavam, mas o mais que eu consegui foi apoiar os joelhos numa parede, as costas na outra, as nádegas suspensas no ar. Não consegui aguentar por muito tempo essa posição: começou o longo suplício de me apoiar com a ponta dos pés num lado e a cabeça no outro, ora tentando erguer os braços que não se espichavam de todo por encontrar o teto, ora abrindo as pernas, ora tentando um descanso ao cruzá-las à maneira dos faquires. [...] O medo me subia pelo corpo [...] Gritei dentro daquela caixa, o som repercutindo nas paredes tão próximas e ferindo-me os ouvidos, a língua grossa na boca ardente. Não sei quanto tempo gritei para afugentar o medo, incapaz de raciocinar, mas, de repente, a porta abriu-se e jogaram-me uma lata d’água. Fiquei encharcado, tremendo, só, sem ruído, luz, ar (ML, p. 203).

Nas cenas acima o que se vê é um corpo situado no paradoxo de estar, ao mesmo tempo, suspenso e comprimido. Há um corpo denso que não consegue suavizar o peso de ser corpo por não encontrar um apoio minimamente confortável para aliviar a dor que o acomete e há um corpo contraditoriamente comprimido por esse espaço em que se encontra. A grande problemática de Borba, durante o tempo em que ficou neste cubículo é encontrar uma maneira de aliviar a dor que seu corpo sente. Sem um amparo para as costas, tentando uma suspensão impossível para aquele corpo pesado e dolorido, resta-lhe remexer-se inutilmente como forma de

atenuar a dor num e noutra local, até o momento em que seria impossível alcançar tal fim. Foram dois dias de confinamento suficientes para que Borba admitisse ter chegado ao limite de suas forças:

Dois dias lá fiquei, defecando em pé, urinando nas calças, a fedentina cortava-me a respiração, o estômago contorcia-se de fome. Desci ao mais abjeto tentando comer meus próprios excrementos e beber a minha urina mas o que consegui foi vomitar uma baba amarga e fétida para, no desespero daquela morte lenta, arranhando a parede áspera levar os dedos à boca e sentir o gosto adocicado do sangue (ML, p. 203).

A cena mostra um corpo lutando contra ele mesmo, tentando sobreviver a sua condição de opacidade; um corpo produzindo elementos de autodestruição – odores insuportáveis, medos, o grito que ressoa como cortes nos ouvidos – mas, ao mesmo tempo fornecendo elementos que o fariam sobreviver à fraqueza da carne; a dor surgindo como única saída de sobrevivência – rasgar os dedos para se alimentar do próprio sangue. Um corpo carregado de intensidades, na esteira de Deleuze e Guattari (1996). Partindo do experimento de Artaud, em “Para acabar com o juízo de Deus”, os filósofos falam do “corpo sem órgãos” como uma experimentação possível e até necessária ao corpo cansado de sua materialidade finita. Superando a busca por um eu concreto e centrado, os estudiosos propõem o esfacelamento desse eu através da experimentação de condições outras às quais o corpo pode transcender e, assim, atingir um outro nível de existência: “Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria, É aí que tudo se decide” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10). Na prisão, Borba descobre em seu corpo uma capacidade de metamorfose que o faz sobressair a uma intensa condição de degradação; um corpo apto a suportar condições extremas embora sem consciência dessa sua capacidade. Talvez não um corpo aniquilado, mas um corpo a resistir; o que Borba aponta como o mais baixo nível a que chegou, pode ser, na verdade, uma capacidade superior de resistência, uma aproximação de um possível “corpo sem órgãos”²⁷.

Esta não foi a última prisão de Borba, tampouco a última tortura que sofreria. Mas foi para ele um grande marco de sua consciência corporal; o segundo, mas talvez o maior. Ele que no passado presenciou e entendeu como arbitrária a

²⁷ Esta discussão será retomada de forma mais ampla no final deste capítulo.

surra dada num ladrão, jamais imaginaria carregar no corpo as marcas da perversidade de uma polícia violenta, especialmente porque nenhum crime havia cometido.

Foram alguns meses nas prisões recifenses, mas o suficiente para transformar o jovem adolescente num homem. De volta para casa, quando alcança as paisagens palmarenses, reconhece:

As casas e as árvores eram as mesmas minhas conhecidas, mas todas elas se banhavam numa atmosfera diferente, eu as via com outros olhos, não mais os de um adolescente, mas os de um homem que sentira na carne e na alma o limite da maldade. As coisas haviam mudado de aparência, jamais voltariam a ser o que eram (ML, p. 206).

Embora tente vislumbrar uma volta àquela vida de outrora – a mesma Palmares, os mesmos amigos, mulheres, festas, diversões –, sabe que não possui os mesmos olhos, que também eles, ou principalmente eles, teriam sido afetados pela dor. E se o pensamento lhe permite saborear uma ínfima amostra de que é possível encarar o presente como se nada lhe houvesse acontecido, “um ponto mais dolorido do corpo atestava a experiência vivida naqueles poucos meses no inferno” (ML, p. 207). O corpo está lá, a mesma carne ainda dolorida atestando sua condição de fragilidade. Embora com alguns quilos a menos, o volume e densidade do seu corpo o fazem ter a consciência de que era ainda passível de se ver em situações semelhantes àquelas que vivera nas celas e cubículos recifenses.

Se apenas observando a tortura no corpo do outro Borba foi afetado o suficiente para passar por uma “operação metafísica” que mudaria sua maneira de enfrentar a vida, experimentar a tortura em sua própria carne resultou numa postura outra diante do homem:

O que a delegacia de polícia, quando escrivão, não conseguira inocular em mim, a detenção o fizera. Agora, um homem era sempre um inimigo em potencial [...] Eu estava prevenido para sempre, de tocaia, devendo atacar antes que me atacassem, desprezando valores, crente de que as palavras serviam apenas para ocultar os pensamentos (ML, p. 207)

Borba mune-se da desconfiança como forma de se proteger do próprio homem. Ele segue sua vida, embora nem sempre cumprindo a promessa de

desprezar valores, mas muito descrente do ser humano, ao menos até o momento em que percebe a relatividade de todas as ações, boas ou más. E, apesar de dizer-se prevenido para enfrentar qualquer situação, o que sugere um novo homem revestido por uma frieza defensiva, Borba desmorona ao receber o carinho de um velho amigo de bebedeiras e comilanças – “Eita, colega, você está magro como o diabo. Coma e beba que precisa voltar ao que era”:

Sem saber por que a frase de Guará feriu qualquer coisa dentro de mim e, mergulhando a cabeça nos braços, chorei desbragadamente. O mulato apenas estendeu a mão e afagou-me os cabelos, aos poucos a paz invadindo-me, eu não era nada, uma poeira perdida na terra acalentada por um puto (ML, p. 208 -209).

O olhar do amigo sobre o seu corpo fez Borba sair da abstração e encarar a realidade. Não estava modificado apenas por dentro e a transformação pela qual passara não estava atestada apenas nos pontos doloridos do seu corpo, os olhos alheios também a viam, o que dava ainda mais peso ao sofrimento experimentado. Depois de tanto pensar, o narrador começa a se questionar se teria a capacidade de regenerar-se e voltar ao que era; procuraria caminhos e formas de se defender da maldade do homem, mas relutando sempre com o fantasma da incapacidade de se proteger do mal ao qual sabia estar exposto vivendo entre os homens.

Uma última cena de **Margem das Lembranças** que gostaríamos de apresentar aqui diz respeito ao momento em que o narrador encontra-se na fila da enfermaria, em algum momento depois da segunda sessão de tortura, mais especificamente no dia em que LL fugiu deixando sobre ele, Borba, a suspeita de conivência que lhe resultou na dolorosa passagem pelo cubículo analisada anteriormente. É uma cena emblemática que mostra uma fila aparentemente infinita de homens feridos aguardando debaixo de um sol violento por um atendimento ambulatorial para tratar os ferimentos deixados pelas mais variadas formas de tortura. São corpos mutilados, feridos, malcheirosos, mas, acima de tudo, são corpos disciplinados esperando um socorro providenciado por aqueles que os colocaram em condições sub-humanas. São corpos que exibem as marcas do exercício de poder tão explorado nas discussões foucaultianas, como em Vigiar e Punir, o corpo como alvo de um sistema político, submetido ao encarceramento e à disciplina, condenado a um regime de forças controladoras.

Dando como exemplo os corpos dos soldados, especialmente nos séculos XVII e XVIII, Foucault define as disciplinas como “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” e que viriam a se tornar “fórmulas gerais de dominação”. Neste contexto, “O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe”; é aí também que nasce “‘uma anatomia política’ que é também uma mecânica do poder” apta a definir como se pode ter domínio sobre os corpos dos outros” (FOUCAULT, 1987, p. 118-119).

Borba descreve corpos machucados, quebrados, todos feridos, e ainda assim em uma fila vigiada por guardas de cassetetes em punho aptos a impedir qualquer ato de desobediência. O contexto agora é o século XX, mas o cenário retoma as práticas de alhures e que talvez até hoje não tenham sido suplantadas. A experiência vivida por Borba e seus companheiros se dá nos anos de 1930, momento em que o Brasil vive a Ditadura Vargas, e lá estão sendo disciplinados à revelia de suas próprias forças e direitos. O castigo físico sendo empregado com o objetivo de adestramento não só do corpo, mas também da forma de pensar.

Um certo dia, Borba decide forjar um outro corpo para si. A ideia surge de súbito quando é convidado para inaugurar um caderno de consultório sentimental no jornal *A Tarde* com o objetivo de aumentar-lhe a tiragem. “Ali mesmo, na mesa do café preparamos o plano, mudei de sexo para transformar-me em Madame Sarides” (PM, p. 112). Seria apenas mais um emprego passageiro, mas o suficiente para dar a Borba a liberdade de ser outro, de livrar-se de sua condição de pequenez. Tudo muito bem planejado, com direito a uma pausa na narrativa para a exibição em quase uma página inteira do panfleto que logo foi distribuído por toda a cidade. A entrega exigiu de Borba um mergulho em leituras que pudessem dar maior credibilidade a Madame Sarides, “benfeitora da humanidade”: leu desde *O livro das Bruxas*, o de *São Cipriano*, passando por *As profecias de Nostradamus*, tratados de quiromancia, signos do zodíaco. Precisava, afinal, passar credibilidade aos seus futuros seguidores. “O salário que o jornal me pagava era pequeno, mas em compensação o trabalho era divertido, às voltas com a estupidez humana, suas esperanças numa panaceia, suas confissões tragicômicas” (PM, p. 113), diz dando exemplos caricatos com cartas que recebeu de leitoras ingênuas.

No corpo de Madame Sarides, Borba experimentava uma liberdade sonhada. Ele que se percebera em condições de profunda miséria humana, sendo espancado e humilhado sem ter cometido nenhum ato que justificasse tais atrocidades, vê-se, de repente tendo o poder de brincar com as pessoas. E o faz:

Eu brincava com os sentimentos humanos, mas vez por outra não conseguia que o cinismo fosse mais forte que a piedade e lá me punha, sinceramente, a estudar o problema, tratando-o com seriedade, mas o diabo é que eu não conhecia as pessoas, tomando-as como abstrações, seus apelos quase sempre não me comoviam e eu fabricava as respostas sem pensar nas consequências. Devo ter sido responsável por suicídios, abortos, lares desfeitos, adultérios [...] (PM, p. 114).

Ele que prometera carregar um corpo oco e jamais alimentar expectativas positivas em relação ao homem, agora se divertia enganando as pessoas, numa espécie de cumprimento da promessa do passado. E fazia de Madame Sarides uma ponte para a enganação; através da imagem da vidente, Borba pensava estar cumprindo um plano de vingança contra o homem de quem prometera nunca ter pena ou compaixão. No entanto, acabou percebendo que o corpo da vidente pesava sobre seu próprio corpo e, vez ou outra, acabava se encontrando em pensamentos, refletindo sua caminhada, passado e futuro:

[...] oscilante entre o sono e as imagens da memória, caminhando em minha ponte de inquietação, especulando com o futuro num ritmo compassado de previsões, ouvindo o rumor das coisas passadas e delas extraindo símbolos que afinal de contas para nada serviam. Tronava-se necessário um machado de lâmina afiada para decepar as amarras e vagar no país das águas ou montar no meu cavalo voador para investigar a noite ao lado do São Jorge lunar (PM, p.118).

Definitivamente, não era enganando as pessoas que iria se transformar num homem livre, tampouco estaria levando adiante os seus planos. Certo dia, ao entrar num bordel em que se comemorava o aniversário da cafetina, Borba ouve da “madama”: “Minha vida vai mudar. Consultei Madame Sarides e ela respondeu que tudo vai mudar”. A fala teve sobre Borba um efeito avassalador; encolheu-se como um caramujo e sentiu-se um criminoso enganador: “Saí para as ruas já claras, oscilando entre o choro e o riso, mas positivamente enojado das ilusões que semeava, da esperança impossível alimentada naquela velha prostituta” (PM, p.

120). Seus adversários eram outros. A partir daquele incidente voltaria suas atenções para o teatro e para as questões políticas do Brasil e do mundo, expressando inclusive sua intenção de se inscrever na Brigada Internacional. Não mais carregaria o peso do corpo de Madame Sarides – este, apenas um corpo escrito, mas que caía com forte carga sobre Borba; um corpo só, o seu, já era o suficiente para a sua imprevisível jornada.

Livre de Madame Sarides, Borba aproxima-se de um amigo com quem iria andar pelas ruas do Recife atuando contra os Integralistas. Juntos, lamentavam a queda da democracia na Espanha e o egoísmo de ingleses e americanos, especialmente porque o cenário no Brasil seguia os mesmos passos, com a Ditadura Vargas. Mas, embora lutando, Borba sabia da força do atual governo e lamentava os caminhos que esperavam o nosso país.

Não demorou muito para a implantação do Estado Novo: “o Pequenino deu o Golpe, instalando o Estado Novo, macaqueando os assassinos, decretando a violação do país” (PM, p. 121). A partir daí, Borba torna-se fugitivo, esconde-se entre prostitutas e muambeiros e começa uma transformação física, forçada mais pela certeza do que o espera diante da decisão que tomou, que pelas condições em que estava vivendo; passou a viver clandestinamente “comendo uma vez por dia, deixando a barba crescer e o sebo invadir minhas partes secretas, que precisava do fedor e das agulhas na carne” (PM, p. 121). De fato, Borba descreve a cena da segunda prisão com muita naturalidade e chega a sentir alívio quando, numa manhã clara em que saiu da toca para tomar um café miserável numa barraca da esquina, escuta a ordem de prisão ao mesmo tempo em que um policial de arma em punho segura seu braço. Sendo levado sob os olhares dos transeuntes que pareciam diagnosticar seu crime, sente-se amparado por seu disfarce e prefere ser solidário aos mortos e mutilados injustamente, segundo as vontades de ditadores insolentes.

Na nova prisão, Borba viria a testar suas forças de uma maneira nunca imaginada. Junto com outros presos, é levado para o alto mar em um navio cargueiro. Tendo experimentado socos e jatos de água violentos na prisão anterior, agora Borba iria viver algo muito diferente, mas não menos destrutivo. Depois de passar quinze dias em alto mar, suportando odores, sol quente e fome, descobrem finalmente o que os espera. Quando um guindaste leva ao centro do porão do navio o que Borba identifica como um bueiro invertido jorrando um jato branco, tudo fica claro: seriam soterrados em farinha de trigo, nada mais restando a fazer senão

enfrentar “uma morte asfixiante, alva, empoeirada” (PM, p. 131). A nuvem branca começa a subir lentamente até chegar ao pescoço, enquanto dedos desesperados tentam em vão se agarrar em qualquer coisa inexistente até que a tortura é suspensa e, muito tempo depois, um a um, os presos são retirados de lá sob os risos debochados dos torturadores. Outros quinze dias se passam até que Borba é chamado por um policial. Esperando pela morte mais cruel, ele é informado de que será jogado ao mar. Observando a imensidão de águas, ele tenta, por alguns segundos, calcular o trajeto até a costa, quando é interrompido por um empurrão. O pavor de ter o seu corpo devorado por tubarões gera um pânico generalizado e Borba chega a pensar em desistir, mas afinal consegue chegar aos arrecifes, tendo o corpo todo cortado pelos mariscos e, depois de descansar num banco de areia que logo seria coberto pela maré, alcança o porto. Quando finalmente consegue se arrastar até uma escada, vendo o sangue gotejando por toda parte de seu corpo, é socorrido por estranhos, já inconsciente.

Ao recuperar a consciência, assim se vê: “Nada vezes nada nove fora nada: a morte absoluta, uma planta seca, um fóssil, um grão de poeira, uma gota seca de esperma, um intervalo nulo na vida” (PM, p. 136). Mas o espanto maior viria quando descobriu que fora jogado em uma enfermaria como indigente e, logo depois, levado para uma pensão onde, depois de recuperado, passou a contar sua história de sobrevivência e se divertir com a imagem de herói que acabou criando para si, graças ao arabescos irreais que acrescentava aos fatos. Lá, Borba passou dias “comendo, fumando, dormindo, cagando goma” (PM, p. 137), mas a recuperação física não lhe tirava o pensamento das questões políticas:

No mundo, os homens se preparavam para uma guerra; na Espanha a liberdade era, aos poucos, sufocada, no país implantavam uma ridícula caricatura de ditadura fascista; no Estado reinava o Malaio; na cidade desfilavam os adolescentes de colégios cantando o hino à bandeira, enquanto LL e Farias continuavam desaparecidos e o jornal era fechado, eu vivendo minha miserável glória num quarto de pensão, sem nem sequer imaginar o que me traria o dia seguinte (PM, p. 137).

De fato, a caminhada seria espinhosa. Passaria muita fome pelas ruas do Recife e sobreviveria milagrosamente ao tifo e à pneumonia, doenças que o levam de volta a Palmares, onde receberia os cuidados da mãe até a completa recuperação física e de onde volta casado com Ruth, fazendo questão de defender a

monogamia como opção. Chegando novamente à capital pernambucana, ocupa um cargo público ofertado por um amigo, tem filhos e vive a monotonia do casamento. Mas o passado ressurge com uma ordem para deixar o estado em uma semana. Em choque e sabendo por experiência que aquilo não era uma brincadeira, Borba sai pelas ruas sem rumo tentando assimilar mais uma arbitrariedade “onde o bote de uma fera estaria sempre preparado, onde um punhal [lhe] rasgaria as carnes, ou uma bala se apropriaria do [seu] corpo”, nada a fazer senão cumprir o que lhe fora ordenado. Sentia uma revolta logo abafada diante da sua impotência: “A raiva me subia como uma quente e amarga onda, mas nada havia a fazer, tinha de tragá-la e deixar que envenenasse órgãos e sentidos” (PM, p. 252).

Apesar de as grandes armas de Borba serem suas ideias e postura política, era pelo seu corpo que ele temia e os motivos já foram explicitados: era o seu corpo que recebia os castigos; era assim que atuavam a polícia e os governantes que, aliás, num governo ditatorial se fundem num só órgão de repressão: o castigo físico covarde e sem limites. Talvez isso explique o fardo de ter um corpo, no caso de Borba e, por extensão, de todas as vítimas da tortura.

O passo seguinte é tomar o avião rumo a São Paulo, deixando a família em Recife, sentindo-se aniquilado enquanto via a capital pernambucana desaparecer sob seus olhos: “eu me desfazia em frio, metal, ruído: um zero”. Lá, na cidade cinza e hostil, perambula entre bares e empregos temporários, quase perdendo a esperança de conseguir respaldo financeiro para pagar as passagens da esposa e dos filhos conforme o combinado antes de sua partida. Mas, diante de todos os não que recebeu na capital paulistana, se volta para o passado e reafirma sua promessa de por nada se deixar abalar:

Estava munido de uma armadura e disposto não deixar que nada se opusesse aos meus desígnios, que nada me chocasse, que aceitasse o mundo, não era palmatória, importava que restasse uma fatia para mim, que eu comesse dela e que no mapa da grande cidade descobrisse um lugar certo, nada de perder tempo [...] Entraria na multidão, com violência se fosse preciso, para ressurgir apumado, já sabia que os bens e os males sempre me deixavam incólume, eu mesmo, sabia desde a adolescência, por fim teria as bandeiras desfraldadas, aos pedaços embora (CN, p. 29).

Esse é o teor de **O Cavalo da Noite**, o terceiro livro da tetralogia. São Paulo foi uma escolha forçada. Diante da ordem para deixar Pernambuco, Borba

valeu-se de um vago convite de um amigo para fazer cinema, mas para seu desespero entendeu de imediato que sequer poderia contar com essa possibilidade. Foi preciso evocar a promessa de indestrutibilidade que se fizera na juventude, quando viveu sua “operação metafísica” e se prometeu um corpo livre de culpas e pecados. Tendo, agora, vivido ele mesmo a experiência do castigo corporal, e, por tantas vezes, sabia-se capaz de superar os obstáculos que surgissem. Aquela cidade assustadora por seu tamanho e por sua falta de hospitalidade não iria derrotá-lo: “Estava jogado na cidade e devia seguir suas regras, se é que queria mesmo sobreviver” (CN, p. 37). E assim o fez, agarrava-se integralmente a cada oportunidade e, de fato, viria a ser um crítico de teatro reconhecido, mas não sem antes usar todas as suas forças.

Uma passagem emblemática de **O cavalo da noite** tem como mote uma dor de dentes e a morte de Getúlio Vargas. No momento, Borba trabalhava numa revista financiada por estrangeiros e cujos ideais reprovava; falava pela voz de uma burguesia cega, indiferente aos acontecimentos do Brasil e do mundo. E eis que num certo dia um grito ecoa: “Getúlio morreu!”. Após fazer uma longa reflexão sobre os erros e acertos daquele a quem chamava “O Pequenino”, Borba reconhece a comoção nacional estampada na alegria, na tristeza ou na indiferença dos brasileiros. No dia do sepultamento, Borba vai ao dentista e isso lhe rende uma terrível dor de dentes quando já era noite e não mais encontrava atendimento. A dor é tamanha que começa a ter visões:

[...] comecei a ter visões aterradoras, via Getúlio rindo com uma bata branca e um boticão em punho, chamando-me com o dedo gordo e eu o mandava à merda, mas policiais vestidos de enfermeiros agarravam-me e faziam-me passar, novamente, pelo suplício da cabeça encapuzada recebendo socos e da tortura da farinha de trigo no porão do cargueiro [...] (CN, p. 118).

A memória da dor sofrida na tortura é retomada e atualizada por uma dor de dente; talvez possamos falar de uma memória corporal em que o sofrimento passado vem à tona graças ao corpo que ali está, atestando a densidade da carne. O sofrimento dura até às nove horas da manhã seguinte. Depois de ganir como um cachorro, urinar-se na roupa, bater a cabeça na parede com ares de louco tamanha era a dor, Borba finalmente chega ao consultório do dentista e, após o tratamento, descreve o alívio:

[...] repentinamente foi um alívio, um descanso, uma paz como jamais voltaria a sentir, tudo se apaziguando, valia a pena sofrer tanto para gozar daquele minuto inigualável [...] saí leve, aéreo, o mundo era outro, no apartamento atirei-me na cama e dormi horas. Quando acordei, já noite, havia esquecido o pequenino, restava somente a lembrança da dor, mais importante, para mim, do que qualquer acontecimento público (CN, p. 119).

Esta dor repentina e a forma como o alívio surge soam como uma espécie de libertação das dores do passado provocadas por castigos físicos e de um governo opressor durante o qual Borba sofreu as consequências por dele discordar. Metaforicamente falando, as entrelinhas sugerem um duplo alívio: pela cessação da dor, mas também pela morte daquele que, indiretamente, seria o responsável por todo o sofrimento experimentado nas prisões; talvez agora o mundo seja outro não apenas porque a dor de dente passou, mas porque Getúlio estava morto e, daí em diante, havia a esperança de um país mais justo. De qualquer maneira, o corpo entra novamente em cena, sempre ele e sua condição de vulnerabilidade.

Em muitos outros momentos, Borba toma consciência de seu corpo: diante do cadáver da mãe, pegando a alça do caixão; nos momentos em que experimenta um “amor de corpos sem nada de consequências” com a esposa, ambos ignorando a ausência daquele amor do início do relacionamento; quando pensa nas comilanças e bebedeiras a que se entregou constantemente.

A conclusão do terceiro livro vem com uma reflexão sobre sua condição humana:

Ali estava eu, num barzinho vagabundo, com um conhaque ordinário, um dia antes de começar outra aventura, estupefato por ainda estar vivo depois de tanto ter comido e bebido, trabalhado e fodido, escrito e discutido, um ser isolado sabendo-se amado, mas com sombras, e vendo que no horizonte despontava um medo até então desconhecido [...] (CN, p. 252).

E é finalizada com uma quadrinha muito sintomática de como ele se vê no estágio em que se encontra: “O mudo me comeu/ a noite me apagou, meu cavalo correu, um anjo me levou” (CN, p. 252). Apesar de ter sobrevivido, Borba sente-se derrotado, tudo o que tinha conseguido até aí eram as marcas no corpo e na alma, alguns textos escritos e um reconhecimento profissional que dispensava porque em nada conseguira transformar a realidade a sua volta. A surpresa por ainda estar vivo

depois de tanto ter explorado seu corpo resume bem o protagonismo da temática em toda a tetralogia e em **Deus no Pasto** não seria diferente.

Cansado e desiludido, Borba aceita um convite para dar aulas num curso superior de artes, em Recife, e volta com a família à capital pernambucana. No fundo, ele sabia que uma outra transformação estava para acontecer em sua vida. Encontra os caminhos da religiosidade e passa a associar o sexo ao pecado. Excitava-se lendo Sade e Arentino, mas sentia-se purificado lendo São Tomás e Fanny Hill. E ele, tendo que suportar feridas pelo corpo por toda sua vida, se deparava agora com uma necessidade de corporificar o deus em quem procurava se apoiar e de cuja existência iria duvidar por quase toda sua vida.

Finalmente o último grande impacto, possivelmente a última grande “operação metafísica”, mas talvez aquela que daria a Borba a quietude que não experimentara na sua vida inteira. E novamente o corpo protagoniza a cena: uma nova prisão coloca em choque, mais uma vez, o limite de suas forças. De novo os interrogatórios, mais uma vez a revolta pela injustiça sofrida, os mesmos sonhos de justiça e liberdade de expressão freados pela força dos poderosos e, principalmente, novamente as torturas. Mas havia algo de novo na recorrência de velhos episódios: Borba havia estreitado sua relação com a religião e isso talvez tenha contribuído para aplacar a sua dor. Depois de ouvir uma cantiga, preso em uma cela, desabafa:

Chorei por tudo abraçado às grades e as lágrimas salgavam ainda mais a minha pobre boca ressequida: [...] era toda a dor que se dizia cantando. E a noite se tornou para mim mais pavorosa, e eu compreendi, assim num relâmpago, que eles iriam matar-me de sede, a mim que tanto bebera: cachaça, champanha, uísque, kùmel, vermute, conhaque, cerveja, jinjibirra. Os sons da ÁGUA, gorgolejantes, estrepitosos, suaves, encachoeirados, de remanso com o vento. Meu CORPO se esvaziava e toda a porção de ÁGUA diminuía a cada segundo do tempo, eu poderia dentro em pouco ser esfarelado como pó de serra (DP, p. 249, destaque nosso).

Esperando os socos, choques elétricos ou jatos d’água cortantes que experimentara ou teria visto nas prisões anteriores, desta vez Borba é surpreendido pela tortura da sede. Ele, que tantas vezes se vira encharcado pela água, agora tem a sensação de que seu corpo vai esfarelar-se pela ausência do líquido. Chega ao ponto de lamber o chão quando o policial, depois de dar-lhe um soco no estômago e

um tapa que o levou ao chão, derrama, pouco a pouco um copo de água no piso de cimento:

Consegui rastejar e lambi a ÁGUA do chão, as partículas do cimento entranhando-se nos dentes, por pouco que fosse, senti uma paz como nenhum orgasmo jamais me dera. O gigante começou a brincar comigo: estendia a mão, o carcereiro lhe dava um copo, ele jogava o líquido na parede, eu lambia a parede, repetia o gesto, molhava a cama eu chupava os lençóis; dava-me uma gravata e aproximava o copo do meus lábios, minha língua se estendia, mal roçava a superfície, a ÁGUA era atirada pela janela (DP, p. 250).

Enlouquecido, sente ter perdido toda a sua dignidade:

No terceiro dia, minha língua não cabia na boca, mas eu havia ultrapassado a fase da humilhação, voltara a ser homem e nenhum gigante jamais me obrigaria a praticar os tais atos vis. Pensando bem era a entrega total ao inevitável e eu me armara com todos os exemplos de minha vida, os bons e os maus, para resistir o mais possível, no final morrendo não como um rato, mas como um homem (DP, p. 251).

Repleto de si e munido contra as dores, Borba sente um estranho alívio. Não sentia fome ou sede, e o amor não lhe transmitia mais nenhuma significação na situação em que se encontrava. Numa sutil sensação da presença do Deus, observa uma chuva se aproximando, esforça-se para ir até as grades da cela e, mãos em concha, satisfaz o corpo e vê o milagre acontecer “a língua, aos poucos, voltava a ser a mesma degustadora, a mesma faladora, a mesma libidinoso” (DP, p. 251). Algumas horas depois, vendo a chuva se afastar, sente-se “leve como o ar sorrindo” (DP, p. 252).

O “milagre” que acredita ter recebido coincide com uma transcendência religiosa tardia atingida a muito custo. A sensação de paz e leveza do corpo pode ser mais bem compreendida se observado o aprendizado adquirido junto a Leonarda, aluna do Curso Superior de Artes que viria a tornar-se amante de Borba, ensinando-lhe os caminhos da fé ao mesmo tempo em que o levava ao pecado da bigamia que tanto reprovava. Desde a experiência metafísica vivida na juventude até a maturidade espiritual comprovada naquela cela, Borba teria se preparado para experimentar o sagrado que julgara tão abstrato. Este viés em que o corpo é relacionado ao sagrado será melhor explorado no tópico “O corpo glorioso”.

A seguir, acompanharemos o percurso do narrador nos caminhos da sexualidade, um outro viés, mas ainda o corpo como protagonista dos acontecimentos.

2.3 O corpo rebelado: “tentando vencer o medo, o sexo me puxava”

Trazemos aqui duas imagens clássicas para, a partir delas, pensarmos o corpo no narrador Borba não mais sob o viés do corpo disciplinado pelo sistema político e/ou prisional, materialidade fadada ao peso de ser carne, mas do ponto de vista de suas possibilidades. Trata-se dos corpos do escriba, de Melville, e do jejuador, de Kafka. Nossa intenção não é fazer uma análise das obras destes autores, mas apenas tomar-lhes emprestados seus respectivos personagens como parâmetro para pensarmos a relação de Borba com seu próprio corpo. Portanto, recorreremos a Pelbart (2011), que vê nestas duas figuras, amparando-se em estudos de Agamben e Deleuze, uma certa manobra de resistência do corpo frente ao que lhe está posto e, ao mesmo tempo, aponta-os como verdadeiros experimentos literários.

Bartleby era um copista extraordinário, mas com o passar do tempo não corresponde mais às necessidades do escritório em que trabalha. A história é contada do ponto de vista do chefe, dono do escritório, que três dias depois da contratação, ao convidar Bartleby para fazer uma revisão de um texto é surpreendido por um suave “Preferiria não” - expressão que, aliás, iria se repetir constantemente a partir daí, chegando ao ponto de o escrevente sequer querer escrever. O curioso é que, mesmo tendo o poder de demitir Bartleby, o chefe não consegue reagir diante da passividade daquele homem estranho e sereno, sem qualquer referência. Ele não se revolta ou se coloca contra o chefe, mas simplesmente entoa o “Preferiria não” cada vez em que é solicitado. Para Agamben, “Como escriba que cessou de escrever, ele é a figura extrema do nada do qual procede toda criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência” (AGAMBEN, 2015, p. 26). E ainda assim, sendo o escriba que se nega a escrever, Bartleby torna-se uma potência, tornando-se ele mesmo uma tabuleta a ser escrita.

O jejuador, personagem central do conto “Um artista da fome”, de Kafka, apresenta-se na figura do corpo esvaziado, pele e osso entregue por opção à arte de jejuar, ocupação da qual muito se orgulhava, mas que há tempos perdera admiração do público. Determinado, o jejuador atinge o ponto máximo de seu propósito e tudo o que recebe como recompensa é uma morte inglória, sendo retirado da jaula em que se encontrava e enterrado com palha e tudo para dar lugar a uma gorda e imponente pantera.

Pelbart vê na imobilidade desses corpos, nos dois casos, contrariamente ao que concluiriam as interpretações humanistas, uma notável margem de manobra que o coloca na esfera da ética:

Pensemos na fragilidade desses corpos, próximos do inumano, em posturas que tangenciam a morte, e que no entanto encarnam uma certa obstinação, uma recusa inabalável. Nessa recusa ao mudo pressentimos um signo de uma resistência (PELBART, 2011, p. 43).

Esses corpos, poderíamos pensar, expressam com suas posturas e atitudes, uma espécie de rebeldia: o copista que se recusa a escrever e o jejuador que se recusa a comer, mesmo não tendo mais forças para colocar-se de pé, munem-se de uma recusa que os fazem transpor a barreira do humano. Negando-se, eles adquirem a força necessária para atingir seus propósitos e assim conseguem colocar seus espectadores – e aqui incluo o leitor de Kafka e o de Melville – numa zona de desconforto, trazendo à tona uma reflexão sobre a condição mesma do ser em sua força e potência. Eis o que aqui nos interessa: esse corpo que, mesmo em uma condição de degradação plena, encontra um caminho para sua afirmação e que aqui o chamaremos de corpo rebelado.

Antes e depois de experimentar a dor em seu próprio corpo, Borba iria entregar-se completamente ao prazer. Talvez assustado diante da cena que presenciou e sabendo que bastaria ter um corpo para viver o suplício da dor, o jovem começa uma jornada em busca do prazer. Dez dos doze capítulos de **Margem das Lembranças** narram alguma experiência sexual, a maioria delas tendo Borba como protagonista. Ele denomina-se “um libidinoso” e afirma que a presença do sexo e de Deus são igualmente necessárias à vida do homem, muito embora sua conversão religiosa só venha a acontecer muito tardiamente e, ainda assim, permeada por algumas desconfianças e inseguranças. Os episódios de tortura e as

cenar de sexo se alternam por toda a tetralogia. A impressão que o leitor tem ao deparar-se com a narrativa de Borba é que ele se agarra ao sexo por nele enxergar uma compensação para a dor. Os relatos de tortura dividem espaço com episódios em que a temática de conotação sexual emerge com considerável força. A busca pelo prazer físico chega a sugerir uma certa obsessão. Possivelmente uma manobra de resistência, nos termos de Pelbart (2011), para fazer entender que não estava vencido; que as dores não lhe tiraram as potencialidades do sentir.

Seguindo a trajetória de Borba, por diversas razões fica claro que o seu corpo não saiu tão adestrado assim das prisões pelas quais passou. Antes, as dores que experimentou o tornaram mais forte, talvez até mais apto ao sofrimento. Aparentemente à procura de uma compensação pelas dores que sentiu, o jovem segue uma carreira desenfreada em busca do prazer.

Ele mesmo elenca inúmeras experiências vividas com mulheres várias, desde mocinhas indefesas até mulheres maduras como Júlia, casada com um médico viciado em morfina, e com quem trocava sexo por ampolas da droga para alimentar o vício do marido traído, já que Borba trabalhava numa farmácia; ou mesmo Dona Micaela, que o iniciou no teatro e usava a experiência dos seus trinta e poucos anos para controlar o jovem ainda “ingênuo”, dando-lhe a sensação de incesto que o fazia associar o sexo ao asco. Borba sentia-se mesmo um macho alfa quando o assunto eram as mulheres com quem se relacionava:

Sentiam-se concentradas, absorvidas, sugadas, possuídas, ocas, tentando uma posse que jamais atingiam de todo, mas incapazes de desgrudarem-se, presas como patas de pássaros em visgo de jaca. Algumas rompiam corajosamente, mas para sempre ficavam com uma certa nostalgia que se traduzia num desprezo fingido, num faz de conta que não me enganava (ML, p. 101).

O Alto do Lenhador, área de concentração dos prostíbulos de Palmares, era frequentemente frequentado por Borba e é para lá que ele vai quando volta da primeira prisão em Recife, antes mesmo de passar na casa dos pais. Precisa urgentemente, depois de tanto sofrimento físico, entregar-se ao prazer. Depois de satisfeito por uma prostituta, relata:

Ficamos, depois, abraçados, o calor de seu corpo era como uma daquelas almofadas de veludo com torçal amarelo da casa de minha irmã mais velha, o mesmo acetinado, na penumbra a mesa cor. E

recomeçamos o ato, mais prolongado sob outras formas, puxando pelo prazer até torná-lo insuportável, doloroso, nada mais havendo senão a vontade sem obediência do corpo (ML, p. 210).

Este trecho ilustra bem a relação que Borba estabelecería com o seu corpo, do ponto de vista da sexualidade, depois de ter experimentado a dor dos jatos de água, dos socos, do saco de estopa na cabeça tirando-lhe a respiração e as forças. Agora, coloca seu corpo a serviço do prazer extremo que, para ele, é algo também doloroso. Revoltado, persegue uma espécie de compensação talvez inconsequente, mas que ilustra sua necessidade de sentir-se vivo depois de quase ter sido morto na prisão. Ali, numa cama de bordel, através do seu corpo, Borba mostra para si mesmo sua potência de vida.

Leloup (2015) defende a existência de uma “memória essencial” que faz com que lembremos quem somos através “das memórias do corpo físico e das marcas psicológicas deixadas nele”. Para o autor, “o corpo humano se recorda de todos os momentos que atravessou e viveu” (LELOUP, 2015, p. 16). Certamente, Borba carregaria por toda sua vida as memórias das dores sofridas nas prisões. Mas, mais que memórias, ele carregaria marcas que, se invisíveis aos olhos alheios, a ele pareciam bem nítidas. Seu corpo teria estado à disposição de seus algozes por várias vezes e não teria outra opção senão carregar a pesada memória da dor que ele tentava apagar com o prazer, comendo, bebendo, “cagando e mijando” como ele mesmo diz, mas principalmente entregando-se incansavelmente às experiências sexuais. Ainda recorrendo ao autor:

O sexo é um momento de passagem para além do Ego ou além do Eu porque, por meio do abandono do corpo, alguns podem viver uma abertura para a luz. [...] Portanto, nosso corpo, nosso sexo, nossa sexualidade, são habitados por toda sorte de memória (LELOUP, 2015, p. 75).

Sem a pretensão de fazer aqui uma análise comportamental de Borba do ponto de vista da Psicologia, não é difícil supor que a ida aos bordéis do Alto do Lenhador sugere uma tentativa de reativação de uma memória anterior, quando tinha a liberdade e a inocência que agora perdera e vivia sua sexualidade como se nada mais importasse. Talvez através do sexo Borba experimentasse um afastamento do corpo torturado, marcado pela dor do castigo físico; talvez o prazer

suplantasse o sofrimento e registrasse em seu corpo uma nova memória, a de um corpo constituído pelas marcas da carícia e pelos espasmos do gozo.

Algum tempo depois de experimentar sua liberdade em Palmares, Borba se vê forçado a deixar sua cidade e vai morar em Recife. Essa sua estada na capital pernambucana está registrada no segundo livro da tetralogia – **A porteira do mundo**. Lá, junto com o amigo Zoroastro, começa a trabalhar no que seria uma agência de empregos, mas que na verdade servia-lhes como meio para conseguir todas as mulheres que quisessem ter. Recebiam mulheres de currículos na mão e lhes impunham o ato sexual e uma porcentagem do primeiro salário como condição para conseguirem uma vaga de emprego. A amizade termina quando Zoroastro flagra Borba fornicando com suas quatro mulheres enquanto tomavam banho de rio. A partir daí, Borba passa a perambular entre empregos ordinários e casas de sexo, seguindo sua busca inglória pelo prazer físico.

Um resumo da sua jornada pelos caminhos do sexo e do prazer pode ser ilustrado por dois episódios de **A Porteira do Mundo**. No primeiro deles, fala de um Carnaval em que passara os dias fazendo sexo à exaustão com uma colega de trabalho:

Com poucas variantes os gestos se repetiam na segunda-feira, já com a nostalgia da metade do tempo, vez por outra a dura vida chamando à realidade: que a quarta-feira chegaria e com ela o comportamento normal das necessidades [...] Mas ainda na segunda à noite encontrei Hildebrande e seu corpo já perfurado me consolou no resto da madrugada, não nos largamos mais e varamos a terça em freges do cais do porto, abraçados nas ruas, na safadeza dos cafés, nos refugiávamos num pé de escada e nos satisfazíamos às pressas, repetindo a dose em outras ocasiões e em outros lugares escuros, quantas vezes eu já nem mais sabia, só que estávamos flutuando e nos esgotando, nossas forças eram a própria canseira, uma despedida em regra, tudo se acabava, já estávamos na quarta [...], e eu, mais uma vez, menina, se queres vamos, não se ponha a imaginar, desabotoava a braguilha, suspendia-lhe o vestido, um sujeito batia em meu ombro, tome vergonha, Hildebrande nem sequer sentia mais nada, eu nem sequer chegava a terminar, virava-me de lado, com a sua cabeça em meu ombro mijava um pouco d'água sanguinolenta e tentava novamente, em vão, querendo apagar-me, sumir, não ser mais eu mesmo, e na verdade já não era, morria, eu era a morte do carnaval (PM, p.110).

Antes de passarmos à discussão aqui pretendida, elucidemos o segundo episódio a que nos referimos acima: tendo passado quarenta dias internado numa

clínica com tifo e pneumonia, Borba ouve do médico que havia conseguido escapar da morte. Começa a se recuperar, nos últimos dias ganhando um mínimo de fôlego, embora ainda sem forças, mas o suficiente para manter relações sexuais com a enfermeira que todas as noites vinha fazer-lhe a assepsia do corpo. Ainda fraco, relata que se mantinha deitado e que a enfermeira se encarregava de “cavalgá-lo”. Era um verdadeiro milagre estar vivo e levaria um bom tempo comendo as iguarias da mãe – que sabendo da doença veio à capital e o levou para Palmares – para recuperar o vigor físico, mas jamais perderia a oportunidade de entregar-se ao prazer, dizendo-se “longe de empanar o prazer com o pensamento de um colapso” anunciado no suor frio e na respiração arfante após cada ato (PM, p. 184).

A forma como Borba se entrega ao sexo parece mesmo uma contraofensiva ao regime disciplinar a que foi exposto, nos termos de Foucault (1979). Em “Microfísica do poder”, ele pensa a perseguição aos corpos que se instaurou na Europa do século XVIII, e admite a possibilidade de tal perseguição ter, na verdade, despertado os jovens ainda mais para o prazer: “O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle” (FOUCAULT, 1979, p. 147). Estamos falando de um intervalo de dois séculos, mas ainda assim se trata do corpo numa arena de forças em que instâncias de controle e repressão castigam o corpo em nome de uma moral julgada como certa e essencial a todos. Assim, podemos pensar que a repressão física do corpo, explorado até as últimas forças através de castigos vários, no caso de Borba, fizeram-no despertar para uma outra potencialidade da qual sabia-se capaz de abarcar – o prazer – porque também para o sexo, assim como para a tortura, ele possuía um corpo. Ressalte-se também o peso da imagem do corpo do pai – homem viril, de várias amantes – na construção identitária de Borba. Talvez ele carregue em si uma subjetiva necessidade de dar continuidade à herança patrilinear deixada pelo Capitão.

Mas não estamos afirmando que com esta manobra Borba tenha se colocado contra as instâncias de poder. Na verdade, na esfera sexual, a luta de Borba era com ele mesmo, sentir prazer era uma necessidade sua para sentir-se vivo, para ter certeza de que continuava a ter um corpo do qual poderia munir-se não só para sentir prazer, mas para crer-se capaz de seguir sua jornada. Ali, no entorno de seu corpo, fora dos espaços de tortura, o comando era seu; sentiria prazer no grau máximo e por quanto tempo quisesse. E o fez ao extremo, até a dor e

o desfalecimento. Talvez, inclusive, inserindo o seu corpo numa esfera de degradação reprovável ou mesmo objetificando exageradamente a sexualidade. Poderíamos, então, iniciar uma discussão sobre o estatuto do corpo na esfera do desejo sexual, poderíamos partir de Kant, para quem “a natureza do desejo sexual é de arrastar-nos à animalidade e à degradação” (KANT *apud* MARSANO-PARISOLI, 2004, p.118). No entanto, o que importa aqui é observar a maneira como Borba, ao ver seu corpo fora de uma zona de destruição que o imobilizava, transforma-o num elemento de comprovação de sua vitalidade, transformando-o num *topos* literário que percorre toda a tetralogia protagonizando todas as fazes de sua trajetória.

Refletindo sua condição depois de tanto ter sofrido, Borba conclui que tudo que vivera fora necessário porque, assim, estaria apto para seguir:

[...] na verdade o que desejava era o sangue quente, as feridas abertas, o canto de velhas prostitutas, o Inimigo, tudo tão necessário aos meus órgãos vitais; desordem na vida, que a ordem vem com a morte, pelo menos uma cicatriz, afastado o decoro, varão impávido com a minha vara reluzente de pedrarias, um peregrino de olhos sempre abertos para a ardente sarça da experiência; vida em púrpura e não em pálidos reflexos de areia, que antes do Céu a caminhada do homem deve ser ao lado duma onça pintada que rosne o tempo todo e dilacere carnes e delas se nutra, uma onça que tenha cegado para não se comover com as aparências e que não tenha parcela mínima de poder profético, embora seus olhos sejam luminosos para maior pavor das suas vítimas; assim caminhando os dois – ela cega, eu mascarado – atravessaríamos prisões, vitórias, heresias, asco, exercícios da carne, pecados variados, toda a experiência revertendo em nosso benefício, ela no seu paraíso e eu no meu Inferno quando só houvesse lama (PM, p. 119).

Longe de se isolar numa vida amena, Borba queria estar no caos, frente ao inimigo, porque na dor se descobriu forte. E se o corpo “é o lugar ao qual estamos condenados”, como afirma Foucault (2013), lá está ele assegurando-lhe experimentações várias, seja ao lado de uma onça feroz, seja na cama das prostitutas e amantes.

Os capítulos finais de *A Porteira no Mundo*, no entanto, mostram que Borba seria levado a outros caminhos. Na mesma Palmares em que se entregou ao deleite do sexo, encontrou a mulher com quem se casou e que o afastou da vida de libertinagem. No final do capítulo nove, a narração do casamento e da noite de núpcias é concluída com uma metáfora de sua nova postura diante do sexo: “Então da sua vulva explodiram cinco cristais de fogo que me queimaram pelos anos afora”

(PM, p. 209). A partir daí torna-se monogâmico confesso, menos por convicção que por herança cultural – o pai passara a vida colecionando amantes, que só se afastavam depois de levar uma surra da cômjuge traída. Na verdade, faria um grande esforço para não retornar ao mundo que quase tudo lhe ensinara, sobretudo depois de ver seu casamento cair numa típica monotonia insuportável. De fato, os passos seguintes de Borba trariam de volta toda liberdade que havia perdido ao fazer os votos do matrimônio. Trata-se do período em que viveu em São Paulo, depois de ter sido obrigado a deixar Pernambuco. O pouco tempo que teve para cumprir a ordem que lhe foi encaminhada e a falta de dinheiro o obrigaram a deixar a família e seguir viagem sozinho. Mas nem assim desfez os votos de fidelidade à esposa.

Toda a estada de Borba em São Paulo é narrada em **O Cavalo da Noite**. Lá, frequenta bares e bordéis, mas apenas por força das condições, na maioria das vezes acompanhando amigos de quem esperava amparo para sobreviver naquela cidade assombrosa; conhece diversas mulheres com as quais nada mais vive senão boas amizades, sempre que solicitado proferindo um sonoro “Sou monogâmico”; ou ouvindo revides do tipo “Então dá o fora, seu monógamo”, quando recuava de uma investida. Esperaria mesmo a chegada da esposa para entregar-se aos prazeres da carne. Convicto da sua escolha, resiste inclusive às armações de uma ninfeta que o cercava insistentemente no trabalho, e isso com a ajuda de Ruth, sua esposa, com quem abriu o jogo e, confiando no seu bom senso, pediu ajuda para livrar-se do incômodo daquele cerco tentador.

Foram tempos de completa imersão no trabalho e preocupação com a família que, tempos depois, chegou de surpresa, para o desespero de Borba que ainda não havia conseguido sequer um lugar definitivo para morar. Mas, se o sexo, na tônica da atestação da capacidade de sentir prazer em detrimento da dor, não mais fazia parte da vida de Borba, ele se fazia presente nas discussões com amigos e mesmo em sonhos mirabolantes, assim como em seus momentos de reflexão, surgindo como temática para sua literatura:

Algumas noites eu saía só, andando pelas ruas, perdendo-me em becos, por acaso entrando num botequim popular, vendo e ouvindo todas as variantes noturnas, tinha a sensação, em certas alamedas, de que estava em levitação e podia tirar das cenas mais prosaica significados sobrenaturais, não raro descobrindo um anjo disfarçado numa prostituta de pouca idade, zombeteiro, imaculado. No trato com as coisas noturnas, eu perdia minha condição báquica [...] era tudo,

antes, uma dissolução íntima, mas aquilo me propiciava a metamorfose e minha gargalhada poderia ser ouvida por quem tivesse ouvidos apropriados; mais que uma gargalhada, um relincho, e por uma qualidade somente de mim possuída eu podia recuar, sair do corpo equino, analisá-lo em sua corrida, embora sentindo todas as sensações. Sou mais velho que Deus, pensava, enquanto, ao mesmo tempo, sentia o rabo de longos cabelos [...] tudo porque era noite naquela região de onde eu nunca saía; tinha consciência do meu ânus cavalgar, relaxado ou contraído, pregas gordas, defecando postas de peixes prateados no pequeno rio para o assombro dos seus comuns habitantes [...]; a barriga redonda, açotada pelos ventos que vinham do mar e dos rios, minha verga, de vez em quando, batia ritmadamente, menos no desejo de masturbação que no de marcar compasso para as horas que se arrastavam, cada vez maior, mais dura, a glândula dilatando-se com o sangue quente, as veias indicando caminhos a querubins trêfegos que nada viam de imoral naquela espada que se preparava para penetrar a Boceta do Céu, nem sempre conseguindo, mas quando a alcançava e nela entrava, com movimentos medidos, calculados, desfrutados, derramava uma chuva de esperma gerando, no ar, ostras, cogumelos, cristais, pombos, arco-íris que se dissolviam na permanente garoa, irreconhecíveis por aqueles que caminhavam apressados para atos ilícitos, espantando, mais por extinto que por conhecimento, uma freira em capela gelada ou uma adolescente de dedo irrequieto na flor nascente; meus testículos balançavam na corrida com um ruído de esferas roçadas, balões escuros nos momentos vazios de vida, prontos a receber novo alimento [...] em mim, todos os males e todos os bens, confundido entre a angelitude e a canalhice, pau em riste, coice armado, coice dado, aleluia (CN, p. 143-145).

O trecho, carregado de um lirismo sintomático da maturidade em que Borba se encontra, deixa que se perceba a influência da experiência já vivida em sua constituição enquanto sujeito, homem. Por meio de metáforas que aproximam o sagrado e o profano, o narrador exprime a naturalidade com que vê a questão do sexo e a força que sua prática sexual, particularmente, teve na constituição do seu pensamento. Na sua perspectiva, no céu e na terra, entre santos e pecadores, o sexo se impõe como condição tão natural quanto necessária, indispensável por si só. O anjo zombeteiro disfarçado de prostituta é a própria metáfora do espaço ocupado pelo sexo na vida e na arte de Borba. Mesmo quando se manteve monogâmico recolhia das práticas sexuais, experimentadas ou apenas contempladas no mundo à sua volta, a inspiração e o exemplo daquilo que encara como uma extensão do ser humano em sua condição de ser desejanter.

Depois de se amargar em empregos ordinários e sobreviver de poucas economias na cidade de São Paulo, o destino é a capital pernambucana. Atendendo

aos apelos da esposa e atraído pela ideia de tornar-se professor universitário, o que lhe garantiria mais tempo para escrever seu novo romance há muito engavetado, decide voltar. Além disso, estaria livre do exílio e próximo dos seus, de Palmares, das comidas que deixara para trás. Apesar dos medos, decide voltar e dar início a uma nova aventura que, talvez, seria a mais turbulenta e inquietante de sua vida, pressupondo desde o início uma outra grande transformação que, de fato, viria a acontecer e seria desencadeada pelo sexo.

De volta, a mesma cidade em sua miséria crescente, as mesmas casas de prostituição, os mesmos botecos e com tudo isso a nostalgia de tempos passados, Borba começa a se perguntar até quando se manteria monógamo tendo vivido tudo que viveu na esfera sexual. Não entendia como o sexo era tido como um pecado tão grave se, na verdade, era parte da natureza humana: “A noção de que o sexo é sujo existe na cabeça de alguns moralistas impotentes, responsáveis, sem nenhuma dúvida, pela prática de milhares de crimes sexuais” e completa: “Por que a função de copular é considerada imoral e a de comer não?” (DP, p. 64).

Apesar de sua convicção com relação ao sexo e da liberdade que se dava em pensamentos, Borba segue convicto de sua monogamia e do seu amor pela esposa, acredita na solidez do seu casamento e sente-se satisfeito pela família que conseguiu construir. No entanto, em pouquíssimo tempo, dá-se conta de uma aluna do curso de Artes e dela se aproxima. Leonarda era católica praticante e, contraditoriamente, este é o aspecto que mais os aproxima, não por afinidade, claro, mas porque Borba carregava consigo todas as desconfianças em relação à Igreja. Tinha Deus como uma referência, mas jamais conseguiu se entregar aos dogmas da Igreja. Mesmo assim, admite:

[...] um secreto instinto nos dizia que apesar de sermos dessemelhantes em temperamento muita coisa nos unia, principalmente o amor pelo teatro e a religiosidade que ela praticava com todos os erres e efes quando a minha, isto eu havia sabido durante toda a existência, permanecia em potencial. Pequenos choques entre nós eram inevitáveis porque ambos tínhamos qualidade de líderes, mas já adivinhávamos, vá lá se saber por que mistérios e intenções, que estávamos verdadeiramente ligados (DP, p. 66).

Inicialmente, era apenas uma amizade sustentada por longas discussões sobre teatro e religião. Ela, fechada em seu Catolicismo; ele absorto nos alicerces

da família. No entanto, apaixonam-se e Borba, sem saber, viveria o seu maior aprendizado ao lado daquela jovem inexperiente. Diante da evidência de um envolvimento mais íntimo, os dois procuram ser racionais e prometem-se, em vão, impedir que isto aconteça. Enquanto os laços se estreitavam, Leonarda aproximava Borba dos caminhos da religião, apresentando-lhe seu diretor espiritual, um padre com quem Borba manteria vínculos por toda a sua vida, aprendendo e acreditando na força do Deus que, para ele, fora sempre uma abstração. O grande conflito se dá exatamente porque Borba fica dividido entre o pecado e a santidade. Bígamo, ele carregava o peso da traição e da infidelidade, sentindo-se o mais covarde dos homens por não conseguir resolver sua situação:

[...] o medo e a covardia ainda se confundindo em mim, não sabendo até quando suportaria o peso, os três pesos: ser cristão, amar Leonarda e ver Ruth sofrer, com a sensação de que tentava galgar um monte e sempre escorregava ladeira abaixo com as mãos sujas de barro e lama totalmente consciente de que tudo seria muito mais fácil se eu não houvesse voltado a ser cristão, dividido, partido, esfarelado (DP, p. 92).

Não conseguindo encontrar uma saída que o livrasse da culpa que lhe pesava, Borba passa a ver o sexo de outra forma. Encantado com a novidade do corpo e do sexo de Leonarda, descreve cheiros, curvas e texturas associando tudo ao imponderável, mas estertorando ao voltar à razão: “tudo agônico porque não sabíamos mais onde acabava o prazer e começava a dor [...] os momentos com Leonarda sendo de grande alegria e de grande desespero [...] Deus demorando” (DP, p. 94).

Mas, apesar de toda aflição, Borba não consegue se livrar da encruzilhada em que se colocou. Espera uma resposta dos céus, mas era dele que deveria vir uma atitude. Dividido entre Leonarda e Ruth, passaria a amargar a dor de sentir-se sujo a cada encontro com a amante, às vezes, impondo-se penitências, religiosos que eram; ao mesmo tempo em que, após cada cópula com a esposa, sentia-se apodrecido e começava a duvidar da condição de homem erótico e libidinoso que sempre havia atribuído a si. Via-se tomado por um medo irracional e imaginava as genitálias das duas mulheres: “Eu sentia a força de cada uma me puxando em sua direção, hesitava na escolha, teria de entrar em uma delas e sabia que dentro de uma – qual? – estaria a minha salvação” (DP, p. 185). Sabia que

qualquer escolha seria acertada, mas não conseguia decidir e amargava o peso do corpo agora não tão rebelde como antes, embora ainda no centro de seus conflitos.

Os caminhos que Borba havia percorrido no âmbito da sexualidade haviam sido badalados demais para que ele terminasse sua vida em um casamento bem comportado, imerso na monotonia da rotina em que se via com a esposa. Sua intimidade com o ato sexual fora intensa demais para, no final, contentar-se com divagações eróticas ou com o sexo morno proporcionado por Ruth depois de tantos anos de prática. Precisava da pulsação arfante do sexo proibido para sentir-se capaz de explorar o potencial que sabia possuir desde a adolescência, que fora aplacado com o casamento e, por conseguinte, com a monogamia. Se não mais o prazer desmedido, revanche contra a dor imposta ao seu corpo, Borba precisava simplesmente saber que ainda ali havia um corpo e que ainda esse corpo conservava sua capacidade de sentir. Precisava de Leonarda para sentir-se vivo. Ela, fonte de todo pecado em que se via envolto, era também o seu aporte porque nela descobria-se sendo ainda um homem.

Retomamos aqui a reflexão foucaultiana acerca da consciência corporal:

[...] fazer amor é fazer o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de *seus* olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. [...] E se [...] amamos tanto fazer amor, é porque no amor o nosso corpo está *aqui* (FOUCAULT, 2013, p.16).

Acima, uma interessante metáfora do estatuto do corpo no momento do “fazer amor”. Diante do corpo do outro, tomamos consciência do nosso corpo em sua densidade: a mão, o toque, os lábios do outro nos tornam sensíveis e nos mostram que temos um corpo. Nesse caso, o peso e a densidade perdem sua aura de negatividade porque, entre carícias e sob o olhar do outro, o corpo insere-se na esfera do prazer de ser um corpo. Quanto a Borba, mesmo sentindo-se sujo por carregar o peso da bigamia, é diante dos corpos da esposa e da amante que ele se põe a existir em uma esfera de leveza que talvez suavize a sensação de culpa pelo pecado cometido. Ali, fazendo amor, seu corpo dribla sua condição de lugar comum e, mesmo sabendo-se um lugar-absoluto, deixa-se explorar sua potência de prazer, o que não deixa de configurar, também, uma atitude de rebeldia contra os usos

estabelecidos que dele se costumam fazer. Seguindo Pelbart (2011, p. 46), “o corpo é sinônimo de uma certa impotência, e é dessa impotência que ele agora extrai uma potência superior”.

Os corpos do escriba e do jejuador recusam veementemente sua condição de fragilidade e tiram de suas fraquezas uma força inabalável. A força de *Bartleby* está menos em sua fórmula de recusa (Preferiria não!) que na sua postura corporal. Tivesse se negado a aceitar os convites do patrão, como o fez insistentemente, e também saído da sua cadeira, no seu biombo, dentro do escritório, certamente nada mais seria que um ex-funcionário incompetente de cujo rosto jamais seu chefe se lembraria. No entanto, o seu corpo estranho, alimentado de bolachas de gengibre, impunha sua presença e reivindicava silenciosamente um espaço que lhe coubesse. Diante dele, o chefe sentia medo, piedade e repulsa, mas sequer conseguia movê-lo do lugar, impotente diante da sua estranha força. É graças a sua recusa que consegue sensibilizar o chefe e tornar-se ele mesmo uma tabuleta de escrever. Tivesse se entregado aos prazeres da comida, o jejuador não teria sido o mais célebre de todos os jejuadores. A sua morte discreta e o seu enterro medíocre são apenas detalhes da trajetória de um corpo que perseguiu o seu propósito e o cumpriu com maestria. A história desses homens anônimos é acima de tudo a história dos seus corpos em toda sua força e obstinação. E é graças aos seus corpos que conhecemos suas histórias.

Podemos pensar que Borba transforma seu corpo num *topos* literário por dois motivos: primeiro, porque não foi a lugar algum sem ele e não viveu experiência alguma fora dele; segundo, para certificar o leitor de que as páginas de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** não são apenas um aglomerado de memórias passadas recuperadas em fragmentos para dar sustentação ao todo que foi sua caminhada, antes elas desenham a vida pulsante que o levou a encontrar em seu próprio corpo as forças necessárias para sobreviver a suas fraquezas. Devastado diante do cerceamento dos seus direitos e descrente de um sistema político pervertido e falho, Borba substitui qualquer discussão moral por uma performance corporal que não pode passar despercebida sob pena de se permanecer na superficialidade da obra. Ele consegue, inclusive, livrar-se momentaneamente do peso do seu corpo diante de situações-limite e surgir na narrativa como um ser alado e inume às intempéries que lhes são sempre habituais, como veremos a seguir.

2.4 O corpo utópico: “voltava a minha condição de ser alado e flutuava”

O contato com a tortura e com o sexo parecem mesmo ter condenado o corpo de Borba à condição de mera carne suscetível à degradação. Seja no prazer, seja na dor, o que se vê é sempre uma matéria em constante estado de afetação. No entanto, alguns trechos da tetralogia mostram que o narrador soube tornar mais leve a densidade da carne e, assim, se sobressair em situações em que o seu corpo parecia estar vencido, dada a sua condição de matéria destrutível. Se não viveu experiência alguma fora do seu corpo – mesmo quando a experiência partiu de um corpo outro, caso do espancamento do ladrão, o narrador soube absorver para si a dor alheia –, Borba encontrou meios de fuga interessantes para se sobressair a momentos-limite. É por esse outro viés que pretendemos observar agora o corpo do narrador. Para tanto, recorreremos à discussão foucaultiana sobre o que o autor denomina “corpos utópicos”. Para tratar do assunto, Foucault esclarece antes o que é uma utopia:

[...] é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado (FOUCAULT, 2013 p. 08).

Os exemplos dados pelo autor para elucidar a proposição acima dividem-se em três categorias: 1. o país das fadas, duendes, mágicos e gênios em que o corpo aparece dotado de uma força sobre-humana que o torna capaz de se reerguer permanentemente, de deslocar-se na velocidade da luz, de tornar-se invisível quando necessário; 2. o país dos mortos, herança deixada pela civilização egípcia e que tem sua principal representação nas múmias: “o grande corpo utópico que persiste através do tempo”; 3. o mito da alma: “a mais possante dessas utopias pelas quais apagamos a triste topologia do corpo”: sempre bela, límpida e capaz de durar para além do corpo apodrecido (FOUCAULT, 2013 p. 08).

Na discussão foucaultiana, o corpo utópico é aquele dito ou sentido belo, colossal, poderoso, inatingível; é o corpo que gostaríamos de ter, porque imutável, e que se opõe ao corpo “lugar absoluto”, dando-nos um corpo deslumbrante e inexorável. Inicialmente, o filósofo defende a ideia de que todas essas utopias se

voltam contra o corpo real/material, na medida em que o apagam em detrimento desse “corpo incorporal”, desejado, sonhado:

Eis então que em virtude de todas essas utopias meu corpo desapareceu! Desapareceu como a chama de uma vela que se assopra. A alma, os túmulos, os gênios e as fadas o massacraram, fizeram-no desaparecer num átimo, sopraram sobre seu peso e sua fealdade, e o restituíram a mim deslumbrante e perpétuo (FOUCAULT, 2013, p. 09).

Porém, logo em seguida, o conferencista admite um movimento inverso:

[...] **para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo.** Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele (FOUCAULT, 2013, p.11).

Seguindo o raciocínio foucaultiano, vemos a possibilidade de, partindo da noção de corpo lugar absoluto enquanto corpo material, o corpo-carne, chegarmos à ideia de corpo utópico enquanto corpo imaterial, indestrutível. No caso, considerando o protagonismo do corpo do narrador de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** por toda a narrativa, partimos de um corpo que traz em si “todas as marcas” acumuladas na jornada percorrida – primeiro tópico deste capítulo - para chegarmos ao corpo em uma condição superior: alado, nascido “de um santo e de uma mártir”, que bateu as asas e caiu na terra, capaz de suportar o sofrimento e de se recompor a cada possibilidade de destruição.

A proposta é observarmos o corpo do sujeito que “sofreu como um cão danado” nos caminhos que percorreu, como admite o próprio **Borba Filho** numa entrevista em que fala da tetralogia, como forma de compreender o corpo que se torna sujeito de uma escrita de si e, com isso, adquire um estatuto de superioridade chegando ao ponto de colocar-se diante de Deus, chamando-o de “você”. Talvez seja interessante refletir a metamorfose por que passa o corpo que num momento sofre a tortura e noutra fica em suspensão, diante de um milagre. Certamente, se nos questionássemos aqui se se trata de um mesmo corpo ou de corpos distintos, esta seria uma pergunta retórica, visto que não é nossa intenção, tampouco compete à

Literatura, dar conta de tal empreitada. Contudo, poderíamos, considerando o espaço da narrativa literária enquanto lugar de reinvenção, pensar a existência de um “corpo lugar absoluto” e um “corpo incorporal” permutando um mesmo espaço, num jogo de confluências necessário ao processo de constituição do sujeito que habita o corpo em que faz morada.

O narrador hermiliano parece ter feito uso de algum artifício para criar para si a utopia de ter um “corpo incorporal”, portanto, um corpo que passou pela experiência de ser corpo, mas que, de alguma forma, encontra caminhos que o levam a ver-se dotado de uma esfera de superioridade que o coloca próximo do Deus, livre de sua pesada topologia e acima dos outros corpos, simples portadores de matéria.

Em muitos momentos em que se viu diante de uma situação-limite, Borba recorreu a um corpo outro para livrar-se do perigo a que esteve exposto. Por toda a tetralogia há relatos em que o narrador deixa sua condição de mortal e assume um corpo indestrutível. Para entender este processo de transformação, é interessante que o leitor hermiliano compreenda as fases da vida do narrador segundo a ordem da tetralogia que, resumidamente, podem ser assim colocadas: **1. Margem das lembranças**: ambientada em Palmares, mostra a visão de um jovem experimentando as primeiras descobertas com relação ao sexo, à política e ao ser humano como um todo, com destaque para o envolvimento com a política e a primeira prisão; **2. A porteira do mundo**: depois de uma tentativa fracassada de explodir uma ponte, em Palmares, Borba se deixa levar pelas águas do rio Una e chega à capital pernambucana em plena Revolução de 1930. Neste segundo volume, o narrador terá que sobreviver na cidade grande, onde viveu o inferno da prisão. **3. O cavalo da noite**: forçado a deixar o estado, Borba chega a São Paulo. O enredo, portanto, apresenta as experiências vividas neste estado e as temáticas voltam-se para questões práticas que vão desde a sobrevivência naquela cidade hostil, passando por relações pessoais e de trabalho até o reconhecimento de sua atuação como crítico teatral e escritor literário. **4. Deus no pasto**: de volta à capital pernambucana, Borba vive um momento de maturidade e traz como eixo principal da narrativa a busca pelo conhecimento interior, especificamente nas questões do amor e da fé. É um momento de muitos questionamentos que surgem na narrativa acompanhados de uma forte autocrítica e de muitas cobranças.

Como é notável, cada volume de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** corresponde a uma mudança na vida do narrador: “Cada fase de minha vida terminava

com uma expulsão”, diz Borba. Não sem razão, o próprio Borba Filho sugere em várias de suas entrevistas, que os quatro volumes da tetralogia podem ser lidos independentemente e aleatoriamente. Porém, a percepção de alguns aspectos, dentre eles esta mudança de ambientação, que inclusive possibilita uma percepção do amadurecimento do narrador, somente pode ser alcançada no todo da obra e em sua ordem de publicação, do primeiro ao quarto volume.

Como dito, os momentos em que Borba engendra uma maneira de livrar-se do peso do próprio corpo surgem sempre após ou durante uma situação que o aflige e que o faz sentir-se impotente, aparentemente sem capacidade de reação. Assim, para dar uma ideia do todo e evitar que nos estendamos além do necessário, seguiremos dois caminhos: no primeiro, abordaremos o início de cada volume da narrativa que, aparentemente, registram o marco de uma nova jornada pós-trauma ou, nas palavras de Borba, pós-expulsão; no segundo, o foco são os momentos pós-tortura em que, no limite da dor, o narrador se permite experimentar uma dimensão outra em que se vê liberto do corpo pesado que recebe o castigo físico impossibilitado de qualquer reação a não ser amargar a dor da carne macerada.

Para prosseguir, pensemos nas “expulsões” que Borba diz ter experimentado: o primeiro deslocamento que assim pode ser compreendido surge no terceiro capítulo de **Margem das lembranças** e se dá depois da falência total da família, claramente situada no contexto histórico do declínio da aristocracia açucareira no Nordeste brasileiro, tema constante no romance de 1930, a exemplo de José Lins do Rêgo. A família de Borba é obrigada a deixar para trás o engenho que antes lhe garantia fartura e *status* e ir morar na pequena cidade de Palmares – aliás, vemos aí um movimento que, embora em outro contexto e regido por outras forças, guarda alguma aproximação com a ação do retirante ao deixar as terras inférteis do sertão e segue em direção à cidade à procura de meios de sobrevivência, caso de Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos. Se no início tudo pareceu em ordem, graças ao emprego como administrador do mercado público da cidade, que o pai angariara por intermédio do prefeito, então seu amigo, logo toda espécie de mordomia foi cortada, já que, por questões políticas, o Capitão Hermilo se viu obrigado a entregar o cargo. Vendo a derrocada da família e a tristeza que assolava o pai, o então garoto vive o primeiro de muitos choques e percebe, a partir daí, a necessidade de encontrar uma maneira de sobreviver. Amparando-se nas leituras diárias dos folhetins que sua mãe recebia semanalmente, o garoto encontra amparo na literatura e busca nesta arte um meio

para suportar a miséria que precisariam enfrentar com a chegada da decadência:

[...] usava uma roupa vagabunda de brim ordinário e me atormentava na escola primária, pouco tempo depois lendo os folhetins de Mãe Néa, arranjados por empréstimo ou com economia sofrida de uns magros tostões. Foi então que a imaginação passou a ser mais forte que a realidade, numa fuga do mundo cotidiano e áspero (ML, p. 37).

Os mundos recriados nos textos lidos dão o mote para a criação de outros mundos nos quais Borba poderia ver-se liberto da condição em que sua família se encontrava. A imaginação o fez ver-se, por muitas vezes, como um ser alado, ou ao menos, colocou-o numa condição privilegiada, como é o caso de estar sendo objeto de uma narrativa:

Agora estou aqui, na balança... No prato da balança as costas não têm amparo, mas não me canso porque, finalmente começo a chamar Deus de você e penso que já somos amigos. Para chegar a isso, pelejei uma longa caminhada. Para atingir esta intimidade, atravessei pecados, pequenos crimes, fugas, mentiras, carne, signo de zodiaco, bares, camas, porres, domingos, prostitutas, fome, humilhação, amor, luares, ódio, himens, ciúme, artes, fornicção... Mas estou chegando, com todas as marcas, já me vejo próximo à margem [...] (ML, p.13-14).

Vemos, aí, a fala de um sujeito que se diz próximo da margem – no contexto em questão, próximo da morte –, cujo corpo encontra-se numa balança, disposto a fazer uma retrospectiva dos seus atos e experiências sem nenhum temor por carregar as marcas dos acontecimentos. A expressão dêitica “Aqui” aponta para duas direções: pode estar fazendo uma referência ao fim da jornada da vida, mas pode também referir-se à página em branco que Borba tem em mãos e na qual pretende contar/escrever tudo o que viveu. Amparado pela Literatura, o narrador se dá um estatuto que lhe possibilita, de alguma maneira, observar-se sob outro olhar, seja no momento em que lê os folhetins ou no momento em que empreende sua escrita de vida.

Depois de viver algumas aventuras na cidade de Palmares, Borba é preso junto com um amigo e levado para a capital do estado. O episódio é relatado nos capítulos onze e doze de **Margem das Lembranças**, este último intitulado sintomaticamente de “A morte não é o fim”. A prisão dura apenas alguns meses, mas é para transformar o adolescente sonhador num homem descrente. Imaginado a que tipo de tortura seria submetido, o narrador afirma: “Senti como se meu corpo pertencesse a

outro” (ML. p.186). De fato, ali o seu corpo estava sob o poder do Estado e a tortura seria uma certeza. Depois de ser torturado com jatos violentos de água e ser espancado até desmaiar, Borba parece se colocar num mundo paralelo, como vemos no início do capítulo doze:

O cavalo corria pela campina verde contra um céu róseo, a princípio sem ruído, de passos fofos, como se pisasse nas nuvens, as árvores de fundiam numa névoa cinzenta, era um quadro de tintas empasteladas, tudo imóvel, somente o animal resfolegava dentro da paisagem. Do fundo do horizonte o som crescia, parecendo, a princípio, o barulho produzido por um grilo, logo mudando para os agudos de uma corneta, dissonantes em seguida nos tons que Mãe Néa conseguia arrancar do prato de ágata torturado por uma colher, o cavalo passava correndo pela milésima vez e eu vi que em sua calda estava amarrada uma velha lata de banha aos trambolhões no calçamento em que se transformava a campina verde (ML, p. 196).

A princípio, o leitor tem a impressão de que a cena se passa com o narrador já liberto. No entanto, o seguimento da narrativa mostra que se trata apenas de uma fuga da realidade em que se encontra, talvez uma forma de suportar a condição do corpo torturado. Alguns dias depois, responsabilizado pela fuga do amigo LL, Borba é levado para um cubículo que o obriga a passar dois dias em pé, sem alimentação, defecando e urinando na roupa, chegando ao ponto de rasgar os dedos na parede para engolir seu próprio sangue. Ao sair da tortura e ser socorrido na enfermaria, Borba deita-se numa cama e, novamente, se coloca em suspensão:

A princípio, confundi o momento com lembranças já esquecidas, mas logo o cheiro da comida conduziu-me à cozinha de Mãe Néa num engenho perdido no fundo da infância. Eu estava sentado no chão de tijolos, olhando o fogão de barro onde as achas de lenhas crepitavam, as fagulhas pipocando e apagando-se antes de tocar no piso. A caçarola fervia e o cheiro atingia-me, não somente pelo olfato, mas através de todo o corpo, eu o sentia integrar-se em mim em camadas gordurosas, concentrando-se, é claro, no estômago, nele formando um vazio agradável, a boca se enchendo de saliva. [...] Parado estava quando ela [a mãe] mergulhou a colher de pau na caçarola e eu vi, boiando no molho, o naco de carne, fumegante. Voltou-se para mim, em tom de brincadeira balançando a colher, enquanto eu me punha de joelho e ela me amava com os olhos, avançando um pouco, com um gesto indicando-me que o pitéu era meu, dando pequenos estalos com a língua, levemente agitando o corpo. De boca aberta senti que a baba me escorria pelo queixo e, ainda de joelhos avancei sorrindo (ML, p. 203-204).

No limite se suas forças, Borba transforma lembranças do passado em

atenuantes para o seu sofrimento e em material para sua narrativa. Sons, cores, sabores, a afetividade da mãe, tornam mais leve o corpo em chagas que, em seguida, desfalece por completo, ao sentir o cheiro da comida nojenta que, servida por um enfermeiro, lhe provocava contorções no estômago vazio e dolorido.

Liberto, Borba volta para casa, em Palmares, para, logo em seguida, envolver-se com a greve, no contexto da Revolução de 1930 em que a Aliança Nacional Libertadora e os Integralistas disputavam o comando do país. Numa tentativa frustrada de explodir uma ponte da Great Western, joga-se no rio Una e deixa-se levar. Da primeira estação de trem para onde o rio o leva, o jovem retorna para Recife, local em que teria de testar sua dignidade e suas forças para sobreviver numa selvageria inevitável, na cidade em que recentemente amargara na prisão. Depois do rio, o mar. As primeiras palavras de **A porteira do mundo** são: “Água, água, água e mais água. Outra cidade-água, era inútil, dela não podia fugir”²⁸ (PM, p. 13). Neste momento, Borba registra o segundo deslocamento e assim se coloca:

[...] Eu estava suspenso, era alado, por isto podia observá-las muito bem. Balançava o rabo e, colocando o queixo nas mãos, olhava a cidade [...] eu, nascido na aurora, de um santo e uma mártir, de uma gruta para aquele que vem nascendo, colocando-me num cimo elevado, ao abrigo das nuvens e dos ventos, das vítimas, de fora manobrando rebanho com pensamentos e não com atos, que era anônimo, embora de origem divina, mas até então ninguém sabia e me divertia em diabruras e cabriolas naquele céu azul de sangue crepuscular. [...] Bati as asas e caí na terra, misturando-me ao rebanho, mas uno, indivisível, orientado como uma flecha (PM, p. 13-15).

Neste excerto, desenha-se um ser de origem divina, uno, que traz na força do pensamento o poder de fazer diabruras e rir delas sem culpa. Trata-se de um corpo leve e angelical, que pode ascender às alturas e colocar-se “ao abrigo das nuvens e do vento”; um corpo que, mesmo estando entre homens comuns, conserva sua origem divina e uma unicidade incomum. É esse movimento de livrar-se da densidade corporal e dar-se um estatuto de superioridade que nos leva a pensar uma aproximação entre a noção foucaultiana de “corpo utópico” e a forma como o narrador

²⁸ A relação com a água é uma constante por toda a tetralogia. O narrador recorre insistentemente a esta temática e, talvez, o rio Una e o mar, por estarem diretamente relacionados às mudanças ocorridas na vida do narrador, representem uma simbologia interessante para uma compreensão da subjetividade de Borba. No entanto, embora reconheçamos a importância da significação da água na trajetória do narrador, não nos debruçaremos sobre esta temática porque assim estaríamos seguindo um caminho adverso ao proposto neste trabalho. Além do que, supomos que esta seria uma análise que exigiria um direcionamento outro que, por hora, fica como possibilidade futura.

de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** lida com sua corporeidade, apresentando ao leitor um corpo que ocupa um lugar e surge “com todas as marcas”, traz em si os resquícios de um corpo material que não poderia ser outro tendo vivido o que viveu, mas que se dá um estatuto outro que o coloca numa condição diferenciada e sobre a qual pretendemos refletir – o corpo a ser narrado e o corpo alado –, especificamente a partir da noção foucautiana de “corpo utópico”.

Olhando panoramicamente para o narrador, neste momento, o que o leitor enxerga está mais para um sujeito deslocado procurando forças para sobreviver ao desconhecido. Sem planejamento, tampouco consciente do que iria experimentar nesse novo espaço, Borba inventa uma fuga e cria um universo no qual se vê acima do humano. Não exatamente uma fuga no sentido literal do termo, mas uma maneira de buscar em si a força necessária para enfrentar esse novo desafio e, de alguma maneira, manter a integridade que já não se vê comportando. Borba ilustra bem o típico narrador do século XX, impotente, instável e falho. Diferentemente do narrador do realismo formal, incumbido de fazer um “relato completo e autêntico da experiência humana” (WATT, 2007, p. 31), o narrador do século XX, no qual a tetralogia se situa, surge desintegrado diante da experiência de viver em um mundo modificado pelas guerras e pelo progresso tecnológico (ROSENFELD, 2013), onde a realidade e a própria noção de indivíduo passam a ser questionadas. Adorno (2003) reconhece a influência da desintegração do indivíduo moderno na configuração do romance do século XX e dá como exemplo o caso da linguagem inovadora empregada por Joyce, na obra *Ulisses*. Neste caso, não podemos deixar de fazer um paralelo com a linguagem utilizada por Borba Filho em toda sua produção literária, em que o palavreado popular está, intencionalmente, por toda parte. Também é importante frisar que este foi leitor assíduo daquele.²⁹

No capítulo seis deste mesmo volume, o narrador volta-se para o contexto político em que se encontra e traz para a narrativa o seu posicionamento. Depois de longo período vivendo miseravelmente entre becos e prostíbulos do cais do porto, cometendo pequenas falcatruas para sobreviver, Borba faz uma séria reflexão sobre o domínio nazifascista no mundo e demonstra revolta diante da vitória dos Integralistas que culmina com a instalação do Estado Novo no Brasil. Diante da impotência dos que

²⁹ Esta questão do narrador do século XX será retomada oportunamente, visto que, por hora, nosso objetivo é identificar na tetralogia os momentos em que o narrador aparece em suspensão, vendo-se ou colocando-se como um ser alado, e pensar os efeitos que esta manobra provoca na narrativa como um todo.

desejavam um sistema político mais justo para a nação, anuncia a sua segunda e mais violenta prisão: “eram muitos contra poucos e nos poucos estava eu e lá fui eu” (PM, p.121). Indiferente à ação dos policiais, tão desprezível era o estado de miséria em que se encontrava, Borba deixa-se levar para uma segunda estada no inferno ilustrada pela tortura que sofreu em um navio cargueiro. Tomando consciência do que estava acontecendo e temendo pelos dias vindouros, do fundo do navio coloca-se acima, suspenso. Neste momento, há uma pausa na narrativa que só é retomada quando já se têm passado quinze dias de martírio em alto mar. Um trecho de quase duas páginas deixa ver a dimensão de grandeza que Borba se dá, como mostra o excerto a seguir:

[...] 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. [...] na coberta do cargueiro, acenando para o cortejo que se perdia para os lados do horizonte, enquanto a Coisa se fechava como uma sensitiva, encaramujava-se num canudo coroadado pela flor vermelha, o talo penetrando em seu orifício, tudo se fundindo, despencando e caindo no mar de onde brotaram gotas evanescentes, luminosas, quentes. 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 deixara, marcas, lembranças, imagens de gestos, nada porém realizado, dali em diante é que começaria a caminhar, não importava porque caminhos [...] eu era metade homem e metade Deus, mesmo não me poupando em atos cotidianos, mas respeitando minha condição adivinhada de ser transcendente, capas de num olhar ou num gesto exprimir segredos que deixariam aterrados aqueles que não pertencessem ao meu círculo de ouro ardente e garras de maracajá (PM, p.128-129).

Quanto maior o choque, mais nítido o afastamento que Borba se dava diante da experiência traumática. Aliás, podemos dizer que o trauma aparece na narrativa como condição para que o narrador se dê uma condição divina, sobrenatural, alada. Passado o pesadelo da prisão e retomada a vida cotidiana de empregos baratos e relacionamentos vulgares, o que se vê é apenas um sujeito comum amargando em sua busca por um espaço, tentando sobreviver à pequenez humana:

Sempre havia essas intermitências: um acontecimento desumano pegava-me de sopetão e, em seguida, eu voltava às coisas corriqueiras [...] dias e dias esquecido da minha condição de ser alado, invulgar, disfarçadamente passeando entre os homens, tentando uma fuga que sabia impossível, não tinha livre-arbítrio, tudo me era comandado, bastava descer a favor da Maré, nada de espanto com as coisas de espanto (PM, p.171).

Um homem comum em seu corpo-carne, devastado pelo desencantamento do mundo diante do domínio nazifascista, por vezes entregue às condições impostas pela sociedade, embora sempre tentando encontrar uma maneira de não se perder no caos em que se encontrava. Tornar-se alado, possivelmente, seria para Borba uma maneira de manter sua integridade. Por outro lado, sair do caos e tornar-se uma divindade, ou vice-versa, ilustra bem esse perfil do narrador moderno afetado pelas transformações políticas, históricas e culturais.

No terceiro volume da tetralogia, **O Cavalo da Noite**, o narrador vive uma drástica mudança: por questões políticas é obrigado a deixar o estado de Pernambuco – sua terceira expulsão. Às pressas, deixa a família na capital e segue para São Paulo, sem planejamento e sem perspectivas. Nas primeiras linhas do segundo capítulo deste livro, Borba anuncia um corpo perdido num espaço que o desagrada, perambulando por uma São Paulo que o afligia e maltratava:

Foi um tempo nojento, de náuseas e vômitos, sujo por dentro e por fora; um tempo de solidão e desnorreamento em que a cabeça não trabalhava acertadamente, só via muralhas e indiferença [...] tempo de olhar e não vislumbrar a menor luz, me arrepiando do pavor ao ver os mendigos que dormiam nos arcos do viadutos, nas madrugadas desoladoras, eu seria um daqueles de barba crescida e roupas puídas, hálito pestilencial, sapatos cambados (CN, p. 38).

Nesse caso, Borba mostra um corpo “lugar absoluto”, condenado a um entrelugar, nos termos de Santiago (2000), no qual não se reconhece porque nele vê sua identidade negada, processo que o faz ter nojo do próprio corpo e temer pelo seu futuro. O narrador elenca uma sequência de acontecimentos que justificam seus medos e que resultam na sua volta ao Recife. Os anos vividos naquela que ele nomeia de “cidade cinza” fizeram Borba sentir-se “esmagado por arranha-céus” (CN, p. 249) e agarrar-se às memórias da infância na tentativa de encontrar-se em si em meio a uma cidade tão imensa e tão pouco acolhedora.

Vemos, portanto, um sujeito cujo corpo surge como resultado dos espaços que ocupa, ao mesmo tempo em que desempenha papel importante na constituição do sujeito que o habita. Isto porque, considerando a perspectiva de Foucault anteriormente apontada, o corpo pode condenar ou ascender o sujeito conforme seja tido como “lugar absoluto” ou como “utopia”, “corpo incorporal”. Talvez possamos admitir, com o

narrador hermiliano, que a condição do corpo está diretamente relacionada à condição da alma, ele que, por vezes, surge como um ser alado, superior; em outras, mostra-se como simples e vulnerável carne.

Quando chega a São Paulo, Borba sente-se engolido pela cidade grande e, como escapatória, projeta-se para o passado: “eu olhava e via. Era o rei dos canaviais... com a minha alegre companhia percorrendo o mundo” (CN, p. 19). Uma retomada das origens – os engenhos onde vivera parte da infância e cuja derrocada teria acompanhado – freiam o sofrimento e permitem ao narrador suavizar a dor do momento. Temendo por tudo que já havia passado, neste livro o narrador vai reafirmar o pacto de pureza que se prometera em sua operação metafísica como forma de garantir que não se deixará atrapalhar pelos imprevistos: “estava munido de uma armadura e disposto a não deixar que nada se opusesse aos meus desígnios [...] já sabia que os bens e os males sempre me deixavam incólume, eu mesmo, sabia desde a adolescência” (CN, p. 29). Muito embora todo o sofrimento experimentado naquela cidade gelada o tenha trazido constantemente à realidade crua em que se encontrava mergulhado, como se pode ver no trecho a seguir:

[...] ser essencialmente noturno e cavalariço, relinchando, partindo com os dentes as rédeas do desespero para, novamente cair em minha condição humana de solitário, indiviso, hermafrodita e não mais dionisíaco, em mim todos os males e todos os bens, confundido entre a angelitude e a canalhice, pau em riste, coice armado, coice dado, aleluia (CN. p.145).

Mesmo sem negar sua origem divina, o narrador é frequentemente levado a exercer de forma mais intensa sua condição de mortal e, sempre que oportuno, aproveita para reafirmar sua promessa de corpo oco, livre de qualquer culpa pelos atos cometidos, como mostram as últimas palavras do excerto acima “coice armado, coice dado”, o ser angelical é constantemente levado a exercer sua veia canalha e, quando testado, não foge de seu papel. Para sobreviver em São Paulo, Borba teve que testar sua honestidade e suas forças:

Eu mesmo não era uma pessoa normal no sentido comum que se dá à palavra, metade da terra e metade do céu, uma boa parte do inferno, por isso atraindo aqueles que, por sua vez, se dividiam entre os atos generosos, patifarias, conveniências, por meu turno atraído por eles, nada de vida bem arrumada com pijama de listras assistindo televisão ou passeios dominicais com os rebentos, tinha de me conformar com

minha condição excepcional, trãnsfuga do normal, alimento cotidiano eram as bebedeiras, os encontros inesperados, as ações equívocas, mas tudo encarado com naturalidade, ora como observador, ora como participante (CN, p.174).

O trecho mostra a versatilidade do sujeito Borba frente ao curso da vida. Os momentos de dificuldade mostravam-lhe o seu lado humano fazendo-o lembrar que também carregava consigo a pequenez dos mortais. Talvez, inclusive, o ser alado que o habitava seja uma metáfora representativa da força da qual se munia para enfrentar as adversidades tão corriqueiras em sua vida.

É importante frisar que o ponto chave do enredo de **O cavalo da noite** é o exílio e a busca pela sobrevivência num lugar outro. Embora o narrador alcance, a muito custo, notável sucesso profissional na capital paulistana, como autor e como crítico teatral, o que sobressai na narrativa são os sofrimentos causados por estar ele num lugar estranho e nada acolhedor, perambulando entre bares e empregos temporários em troca de baixos salários, além do fato maior de ter deixado sua família para trás. Boa parte das temáticas abordadas neste volume volta-se para questões práticas com as quais Borba tem de lidar para sobreviver no exílio. A julgar pela literatura produzida nos anos de chumbo, nos quais Borba Filho se insere no momento da escrita de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, as inquietações que dão o mote para o terceiro volume de sua tetralogia são um lugar comum nas obras produzidas no contexto da Ditadura Militar – vejam-se, por exemplo, “Os carbonários”, de Alfredo Sirkis; “O dia de Angelo”, Frei Beto; “O que é isso, companheiro?”, Fernando Gabeira; “O amor de Pedro por João”, Tabajara Ruas; “É tarde para saber”, Josué Guimarães; “Quarup” Antônio Callado; “Ainda estou aqui, Marcelo Rubens Paiva”; “A fuga”, Reinaldo Guarany, entre tantos outros. Este último apresentando um narrador que, assim como o narrador hermiliano, é um ex-militante da Aliança Nacional Libertadora que também lutou pela sobrevivência nos anos da Ditadura Militar. Borba Filho, na tetralogia, explora o que poderíamos chamar de tríade-mor desse período da história do Brasil, composta pelas prisões, pela tortura e pelo exílio.

O final de **O Cavalo da Noite** anuncia a decisão de voltar a Pernambuco – a última “expulsão” – e é fortemente marcado por uma mudança de postura que deixa entrever um olhar mais centrado sobre a vida. A linha discursiva, agora, constrói-se a partir de medos e anseios, como mostra o seguinte trecho do último parágrafo:

[...] outros medos me assaltaram e continuavam a me assaltar na

maturidade: do amor, da morte, do futuro dos filhos, de vícios, de traições, guerra, doenças, velhice de Mim, de tudo o que estava dentro de Mim e de tudo o que eu poderia praticar, contraditório na amoralidade, no sentimentalismo, na poupança às dores próprias e alheias. Eu ali estava, num bar vagabundo, com um conhaque ordinário, um dia antes de começar outra aventura, estupefato por ainda estar vivo depois de tanto ter comido e bebido, trabalhado e fodido, escrito e discutido, em ser isolado embora sabendo-se amado, mas com sombras, e vendo que no horizonte despontava um medo até então desconhecido, impossível identificá-lo, somente sabia que a sua cor puxava para preto [...] (CN, p. 252).

As palavras escolhidas para finalizar **O Cavalo da Noite** introduzem a ideia do que será tema corrente em **Deus no Pasto**, em que Borba surge não tão incólume quanto prometera, mas, ao contrário, demonstra-se absolutamente afetado pelas experiências acumuladas no passado. O corpo outrora oco, agora, surge carregando o peso dos sofrimentos e dos anos. Uma profunda crise de identidade faz Borba compreender que já não pode dar seguimento ao pacto de neutralidade que se prometeu desde a operação metafísica experimentada no início de sua juventude. A maturidade faz surgir um sujeito reflexivo, mais humano e menos “alado”. Apenas um acanhado “Senti que me erguia no ar” (DP, p. 35), lembra o “ser alado” presente nos três primeiros volumes da tetralogia. A volta a Recife traria outras demandas e junto com elas desponta um narrador situado num corpo humano, corpo-carne, carregando marcas e demonstrando-se afetado pelas experiências vividas.

Talvez possamos afirmar que, vendo-se humano, Borba começa a se perceber contraditório, falho e bem distante do “corpo oco que jamais acumularia o pecado”. Aparentemente até cansado da sua própria retórica: por todo o volume de **Deus no Pasto**, o narrador entrega a voz a outros sujeitos como amigo Karl Eiden, o misterioso Conde, o professor Lúcio Ginarte, a aluna e amante Leonarda e o político Menandro Árias. São várias páginas cedidas para estes personagens que fizeram parte da caminhada de Borba e que, de alguma maneira, interferiram em sua jornada – Leonarda, por exemplo, o levou ao pecado da bigamia que tanto o afligiu; embora, por outro lado, tenha sido a responsável pela conversão religiosa que o levou a um encontro com o sagrado.

De uma maneira geral, pode-se dizer que **Deus no Pasto** traz em seu enredo um tom mais reflexivo, que se justifica diante da maturidade em que o narrador se encontra. Surgem, agora, temáticas mais voltadas para o metafísico: tempo, fé, Deus, religião, moral, medos, o mistério da vida. Embora haja também um posicionamento de

Borba quanto às questões de ordem prática em que ele reflete sobre a decadência do açúcar que mudaria toda sua história; sobre o papel do teatro na sociedade; sobre a conversão religiosa e o peso de ser cristão sendo bígamo; sobre o domínio dos Estados Unidos no Brasil, entre outras. Em meio a tudo isso, ainda há espaço para uma séria crise existencial que leva o narrador a refletir sobre a condição humana e também sobre o seu papel enquanto escritor. Se, inicialmente, Borba admite que a sua literatura até então teria sido apenas uma fuga do mundo real, ao final ele parece mais otimista e enxerga em seus textos uma arma possível contra o sistema político estabelecido.

Embora o corpo saia um pouco do foco neste último volume, visto que Borba volta-se para questões mais interiores, ao final percebe-se que ele estava o tempo todo lá, no centro da experiência reiterando a máxima foucaultiana de que nenhuma experiência se vive fora do corpo. A ilustração mais nítida disso se dá ao final da narrativa, quando Borba descreve seu corpo se arrastando pelo chão de uma cela em busca de uma gota de água que lhe molhasse a garganta seca. A tortura da água, ou da falta dela, faz Borba reconhecer sua decadência e, depois de uma chuva inesperada, encontrar o Deus. Neste instante, o corpo humilhado e maltratado experimenta um estado de alma que afasta qualquer dor física e traz a contemplação do sagrado.

Por toda a tetralogia vemos o corpo do narrador Borba ser o palco principal dos acontecimentos; um corpo que sente cheiros, prazeres, dores e odores em níveis talvez explicáveis apenas pelo viés do refluir das utopias. Não pretendemos adentrar o campo do simbólico, apenas pensar as relações possíveis entre os sentidos produzidos pelas percepções corporais do narrador e como isso é evidenciado na constituição do sujeito por trás desse corpo. Talvez o narrador de **Um Cavalheiro da Segunda Decadência** se dê um “corpo incorporal” ao colocar-se alado, dando-se um teor de superioridade enquanto, por outro lado, o autor da tetralogia se dá esse corpo incorporal através do seu projeto de escrita confessional. Assim, estaríamos diante da possibilidade de admitir que as escritas de si resultam numa prática que contribui para reforçar a utopia do “corpo incorporal”. Admitiríamos, nesse caso, que o corpo do sujeito, ao tornar-se elemento constituinte de uma narrativa, torna-se o produto de uma utopia que o eleva ao estatuto de “corpo incorporal”, o que quer dizer sair da condição de corpo-carne, mero mortal, e adentrar a esfera dos corpos imutáveis. A utopia dos corpos, portanto, seria não um devaneio da criação de um corpo ideal, mas uma

necessidade do sujeito, condição para crer-se capaz de dar conta da empreitada ser.

2.5 O corpo glorioso: “E o braço d’Ele se estendeu, alcançando-me”

Após toda uma jornada de descaminhos, embora de muitos aprendizados, o narrador hermiliano encontra a paz que nunca havia experimentado nos braços do Deus de quem, por toda sua vida, duvidou. Mas, de um extremo ao outro, se deu uma árdua caminhada. O jovem que dá “uma banana para aquela Face”, em **Margem das Lembranças**, e se promete para sempre carregar um corpo oco e livre de culpas e pecados, jamais imaginaria prostrar-se diante de Deus, em **Deus no Pasto**, e reconhecer nele a origem de toda leveza que sente naquele instante em que seu corpo estava definhando na cela de uma prisão. É sobre este corpo em contato com o sagrado e as transformações daí advindas que pretendemos refletir neste momento.

Agamben (2014) parte do corpo ressuscitado para pensar o estatuto ético e político da vida corpórea. No texto intitulado “O corpo glorioso”, o autor discorre sobre as características dos corpos dos bem-aventurados como paradigma para uma reflexão acerca da condição do corpo humano em sua vida terrena. A discussão tem uma base teológica e traz em seu eixo de sustentação a imagem do corpo ressuscitado do Cristo, que mantém sua identidade física e material, visto que pode ser tocado, como aponta o Evangelho. No entanto, o teórico vai buscar na teologia uma possível distinção entre o “corpo glorioso” e o “corpo terreno”. Segundo ele, os teólogos apontam “quatro características da glória: impassibilidade, agilidade, sutileza e claridade” (AGAMBEN, 2014, p.137). Em harmonia, estas características resultariam num corpo perfeito, pois que, na condição da glória, estaria submetido à vontade divina.

Voltemos, então, ao corpo do narrador hermiliano, tema deste capítulo. Resumidamente, podemos dizer que Borba se promete um corpo oco, mas que, com o passar dos anos, este corpo carregará o peso das decisões tomadas e das ações praticadas. Na maturidade, Borba torna-se bígamo praticamente ao mesmo tempo em que inicia sua conversão religiosa. O plano de rebeldia do jovem chega ao fim quando ele se vê traindo a esposa e, ao mesmo tempo, aproximando-se dos preceitos religiosos da Igreja Católica. O momento final de **Deus no Pasto** é

bastante emblemático e nos faz pensar a trajetória do corpo do narrador pelo ponto de vista da materialidade e da glória. Não pretendemos nos aprofundar em discussões teológicas, mas apenas a partir da noção de Agamben olhar para o corpo de Borba tentando compreender as transformações por que ele passou, ou mesmo identificar elos entre os tantos corpos por ele experimentados nas diversas experiências que viveu – o corpo lugar absoluto, o corpo rebelado, o corpo utópico.

Como dito, a tetralogia termina com a imagem de Borba em uma experiência com o sagrado. Numa narrativa em que o corpo do narrador exerce considerável protagonismo seria, superficial olhar pra esta cena apenas a partir do ponto de vista do transcendente, do espiritual. Há ali um corpo prostrado que a toda dor e sofrimento sobrepõe a paz proporcionada pelo toque da mão de Deus – “E braço d’Ele se estendeu, alcançando-me” (DP, p. 251). Olhando para o início do primeiro volume da tetralogia, é possível perceber os efeitos deste momento na relação de Borba com Deus: inicialmente, o narrador afirma que pretende confundir Deus, contando o que viveu e o que inventou, para assim conseguir “um saldo favorável para uma modesta pensão no purgatório” (ML. p. 11). Em seguida, consciente da empreitada que se deu ao decidir “tecer” sua história no papel, diz:

[...] mas não me canso porque finalmente começo a chamar Deus de você e acho que já somos amigos. Para chegar a isto pelejei uma longa caminhada. Para atingir esta intimidade, atravessei pecados, pequenos crimes, fugas, mentiras, carne, signos do zodíaco, bares, camas, porres, domingos, prostitutas, fome, humilhação, amor, luars, ódio, himens, ciúme, arte, fornicção (ML. p. 13).

Aqui observamos um sujeito resultante da experiência religiosa descrita no final da tetralogia. Borba se apresenta como um homem religioso, íntimo de Deus e certo da sua complacência diante de tudo o que experimentou. Tomando a experiência vivida como material de sua escrita, o narrador hermiliano assume a responsabilidade pelo que vai “dizer”, coloca-se numa balança e não foge das consequências de sua decisão. No entanto, conta com a compreensão divina e também com a compreensão do leitor, quando pede em alguns momentos da narrativa para não ser julgado. Nos caminhos que percorreu, no entanto, Borba sempre esteve mais próximo da dúvida, questionando sempre a existência do Deus pregado pela Igreja, especialmente por ver tanta miséria ao seu redor. Um diálogo

do narrador com umas de suas tantas amantes ilustra a relação dele com as questões religiosas:

- Você acredita no céu?
- Não penso muito nisto – disse-lhe. –Tenho tanto medo dessas coisas lá de cima que prefiro não esmiuçá-las. Mas acho que o céu está cada vez mais distante de mim.
- Por causa dos seus pecados? – Perguntou.
- Minha querida, não sei definir muito bem essa coisa de pecado. Faço o que me é agradável e vou vivendo. Como diz o meu amigo João Mouco: “Com dinheiro, saúde e mulher você pode usar o órgão que ele não se gasta. Foi feito pra isso”.
- Júlia riu e acrescentou:
- Você é um cínico.
- Acho que sou, respondi. – Não especulo sobre coisas abstratas, vejo que Deus é inacessível ao meu conhecimento, acho fascinante a vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, não me convenço da virgindade de Maria, não chego a compreender o sacrifício dos santos em função de uma outra vida fora da terra, sinto uma secreta repugnância pelas coisas da Igreja, como padres, beatas, cristãos, cheiro de velas e incenso e aquela literatura doce de água de flor de laranjeira dos missais e catecismos.
- Um ateu!
- Graças a Deus sou ateu!
- Júlia riu e eu acrescentei, sério:
- Lá no fundo de mim mesmo, no entanto, guardo um secreto pendor para a crença. Acho que tenho é medo de crer.
- Pois eu sou uma crente – disse Júlia.
- Você? – admirei-me.
- Ela balançou a cabeça subitamente muito séria:
- Eu mesma. Não sabe que um dos caminhos mais curtos para a santidade pode ser uma vida de libertinagem?
- Então vamos continuar nosso aprendizado de santidade – disse-lhe. (ML. p.81).

Júlia é casada com Dr. Bertoldo, um médico viciado em morfina. O casal representa a decadência da instituição família e o vício transforma o médico numa figura decadente, contrariando a pompa da profissão. Quando se conhecem, Borba trabalha em uma farmácia. Portanto, a aproximação de Júlia se dá pelo interesse de conseguir com o garoto a droga sem a qual o seu marido não conseguia viver. O tom do diálogo dos dois amantes permite lembrar as personagens de Sade, de quem Borba Filho foi leitor, especialmente quando Júlia tenta estreitar a relação entre a santidade e a libertinagem. Em vários momentos da tetralogia o narrador reafirma a aproximação inevitável entre o sexo e a religião, para ele necessidades do corpo e da alma que se complementam e que têm sua origem no mesmo Deus.

E assim, ateu, Borba segue sua jornada sempre em dúvida, embora sem negar o interesse pelas questões da Igreja. Numa conversa com outra amante, o jovem diz que prefere acreditar na natureza humana de Deus e, quando volta para casa, depois de sua primeira prisão, tenta encontrar um motivo para crer:

Em vão, naquela primeira noite, tentei descobrir uma saída, terminei por me levantar e, no terreiro, olhei para o céu, embora descrente, guardando, lá no fundo, uma secreta esperança de que as estrelas me dissessem alguma coisa, esperava ver o Pai Eterno descer numa nuvem de fogo e falar-me com voz de trovão. Terminei por cansar-me e como desabafo larguei uma banana para aquela abóbada muda (ML. p. 210).

A melancolia pós-prisão desperta uma procura que não é atendida e, novamente, diante da ausência de resposta, Borba desfere uma outra “banana” para o que, naquele momento, lhe significava apenas uma abstração. Seria necessário uma longa jornada e muitos aprendizados até que viesse a encontrar Deus ao seu lado. Talvez ele o estivesse procurando longe demais. A relação Deus x Homem é uma constante em toda a tetralogia e também em outros escritos de Borba Filho, a exemplo do pastor Jó, protagonista do romance *Sol das almas* (1964), atormentado por suas perversões sexuais. Talvez Jó externe de forma mais crua o grande dilema do próprio homem, sempre a questão desejo x obediência, tão cara à literatura através dos tempos. Mais adiante retomaremos esta questão.

Em **A porteira do mundo**, o início de um novo ciclo sugere a expectativa por mudanças. Sentindo-se deslocado na casa dos pais e na pequena Palmares, Borba decide voltar para Recife e, ao perceber que estava inserido na miséria daquela cidade, dispara: “mais uma vez eu encontrara Deus na merda” (PM, p. 22). Entre bordéis e bares, numa vida de prostituição e vícios, Borba reaviva sua promessa de carregar um corpo sem pecado ou culpa e se coloca apto a vivenciar qualquer experimento. Dois episódios mostram o seu desprendimento e a sua busca pelas questões religiosas: o primeiro está no capítulo três e trata de uma seita para a qual Borba é convidado – O Ministério Barnabé e Flora. Ao final do culto, ocorre uma formação de casais que se espalham pelo terreiro da casa para o ato sexual, que seria uma espécie de ritual de encerramento da cerimônia característico da seita; o segundo se dá quando Borba nega ao Padre o pedido para fazer a extrema-unção no seu pai: “Nada de extrema unção, padre. Pode economizar seus óleos [...] O

velho está inconsciente, Padre Rufino, não vou submetê-lo a esta farsa (PM, p. 84-85). Sabendo que seu pai era ateu e provavelmente angariado em sua própria descrença, Borba não vê sentido naquele ritual e não permite que ele aconteça. A postura do narrador denota uma forte rejeição pela Igreja e por seus cerimoniais. Olhando para o corpo do pai, diz: “Ele passava a ser uma coisa abstrata como Deus” e, na volta a Recife sentindo mais uma vez a necessidade de crer, entra na Igreja da Penha para pedir ajuda diante daquele momento difícil. Prostrado diante de uma imagem de São José, deposita uma moeda em seus pés e pede-lhe que dê um jeito em sua vida. Ao sair do templo, acaba rindo da situação e, às gargalhadas, segue para o Mercado de São José sabendo da inutilidade daquele gesto, embora já admitindo que haveria algo a ser descoberto.

Em **O Cavalo da Noite**, Borba admite sua busca por Deus. Este posicionamento mostra uma mudança de postura e o início de uma procura que daria sentido a sua vida. A voz de um homem vendendo bíblias numa rua de São Paulo o leva a uma reflexão: “- A vida do homem sobre a terra é uma guerra e os seus dias são como os dias dum mercenário...”. Borba sente-se tocado pelas palavras do desconhecido e conclui: “Era Jó, eu sabia, e aquilo me fazia mal: um pobre homenzinho vendendo bíblias para comer mal, suas palavras caindo como carapuças sobre a cabeça da maior parte de nós que o ouvíamos” (CN, p. 82). Em seguida, segue seu caminho observando o comportamento da multidão sôfrega e sem rumo. Sua jornada em busca do sagrado teria ainda um longo trajeto. Não havia pressa:

Eu preferiria procurá-lo sem grande afã, sem pressa, certo de que Ele não me estaria nos tratados massudos, mas de repente, na folha de um arbusto, podia mostrar Sua face e eu A engoliria despreocupadamente, da maneira mais natural, incorporando-O a mim, mesmo porque Ele não tinha satisfações a me dar dos Seus atos e tanto podia penetrar-me pela boca como pelo ânus ou pela uretra, pelos poros e cabelos, minimizando Sua infinidade para agraciar-me, não importando que eu fosse, no sentido comum, um pecador de fêmeas e alimentos, porque sendo eu parte d’Ele havia de ter, d’Ele, Seu desejo de transformar-me em santo até contra a minha vontade, sem feridas ou castigos, martírios, flagelações, bastando as dores do mundo em minha carne para me dar essa possibilidade, o que já era muito para quem não vivia invocando Seu santo nome em vão nem usando-O a torto e a direito, Ele no seu canto, eu no meu, quando achasse que teria soado a minha hora se manifestaria num mínimo sinal para mim suficiente (CN, p. 192).

A descrença e desconfiança quanto à existência de Deus faz com que Borba o procure materializado, mesmo que numa folha. A necessidade de tornar palpável o que para ele era abstrato explica o protagonismo do corpo na perspectiva do narrador – o de Deus, flagelado e com feridas expostas, e o dele mesmo, com todas as dores que carregava: a dor das torturas, a do sexo fruto da bigamia ou da prostituição, a dor do envelhecimento que resulta em doenças, especialmente a do coração. A busca sem pressa e despreziosa, quase autônoma e silenciosa, denota a dificuldade de Borba em lidar com as instituições religiosas e com os dogmas nelas estabelecidos. Havia nele uma forte repulsa aos preceitos estabelecidos nas igrejas e a procura individual será uma constante na obra hermiana. Ao final de **O Cavalo da Noite**, já tendo anunciado sua volta para a capital pernambucana, Borba fala dos medos que o acompanhavam desde a infância até a velhice e o quanto a ideia de Deus ainda lhe soava inquietante:

[...] e a terrível incógnita de Deus, imaginado sob os aspectos, mas encarado constantemente – contra tudo o que d’Ele diziam teólogos, pastores, padres, ateus – como uma Alga gigantesca que se debruçava sobre o mundo, sem olhos e sem mãos, estendendo-se, encompridando-se, abarcando tudo na sua pele onde paríamos, fornicávamos, comíamos, sonhávamos, amávamos, nossa vida e a Sua vida, o Fruto e o Mistério, nada de medo, Deus é amor, Alga-Amor, embora permitisse a miséria dos camponeses nordestinos, a dos seringueiros do Amazonas, a dos mineiros ingleses, os campos de concentração, a escravidão dos negros americanos, os felás, os fascistas, a servidão africana, Salazar, Franco, enchentes e secas, bomba atômica, restando-nos, a nós, descobrir nesta complicação as pequenas alegrias, tão poucas para calamidades tão enormes (CN. p. 251-252).

Uma visão prática de Deus leva o narrador a questionar as misérias do mundo que contradiziam a imagem de um Deus de amor constantemente pregado por todos os religiosos. A síntese da relação de Borba com o sagrado está em sua incapacidade de aceitar a fome, a violência e a injustiça em uma sociedade erigida sob a ideia da existência de um Deus somente bom. Por outro lado, Borba sabia-se um pecador e compreendia sua culpa, martirizava-se pelos excessos cometidos, especialmente os do sexo e da comida – sempre o corpo – e, embora rejeitasse a ideia do divino comercializada nas instituições religiosas, sentia no seu íntimo uma necessidade de aproximação e entrega que o inquietava e que, talvez, tenha sido a sua grande empreitada: encontrar Deus e tornar-se um crente temente.

Retomemos o livro *Sol das Almas*, publicado dois anos antes do primeiro livro da tetralogia. Nele, o leitor encontra, possivelmente, uma metáfora da saga do próprio Borba Filho em sua procura pelo sagrado. A personagem foi nomeada Jó, um pastor evangélico atormentado por impulsos sexuais, dividido entre a escritura de sermões e a leitura de um livro pornográfico que desperta toda sua propensão para a luxúria. O livro é dividido em dezenove capítulos e cada um é intitulado com o nome de uma das estações de trem pelas quais Jó passa em uma viagem de Palmares a Recife. A narrativa sugere que possivelmente a personagem empreenda uma viagem para dentro de si mesmo em busca de autocompreensão e, principalmente, de salvação. O drama psicológico contido neste livro pode ser uma representação da inquietação de Borba Filho quanto às questões do sexo e da religião. Como diz Raimundo Carrero em prefácio à terceira edição de *Sol das Almas*: “Não é por acaso que três obras decisivas e definitivas de **Hermilo Borba Filho** – *Sol das almas*, ***Deus no pasto*** e *Os ambulantes de Deus* (póstuma) – registram e refletem a presença do Divino” (CARRERO, 2018, p. 07).

De fato, uma postura de rejeição à forma como o homem, e especialmente a igreja, tratam a relação com Deus é bastante nítida nos três primeiros volumes da tetralogia. Borba se recusa a aceitar determinados dogmas. Inclusive, para ele, não há como separar o sexo da religião dada a necessidade e importância que ambos têm na vida humana. Toda inquietação irá encontrar apaziguamento depois que o narrador passa por uma conversão religiosa, já no auge de sua maturidade pessoal e intelectual. Quanto a “*Os ambulantes de Deus*” (1976), nesta obra de ficção, temos um enredo em que cinco personagens são escolhidos por um barqueiro para empreender uma viagem de cinco anos pelo Rio Una. Cada uma das suas cinco partes é iniciada por uma epígrafe retirada do livro bíblico Êxodo. Portanto, a construção da narrativa sugere uma relação intertextual com a Bíblia, em que “os eleitos” seguem, senão rumo a uma terra prometida, ao menos a uma incursão interior que, para Santos (2009), pode ser entendida como uma “viagem iniciática” em busca da eternidade. Daí se pode ter uma ideia do que afirma Câmara Cascudo no excerto citado. A presença do divino, de fato, é um tema caro a Borba Filho.

Quando volta a Recife, em ***Deus no Pasto***, Borba parece estar com a vida em ordem: casado, filhos crescidos e professor universitário. Porém, já no primeiro capítulo, ele deixa claro que algo irá se modificar ao anunciar que “sabia

que uma transformação estava para operar-se” (DP, p. 16). Mais adiante, a “confissão” de que “adquiria o hábito de ler a bíblia” (DP, p. 32), anuncia que esta transformação se daria na esfera religiosa. Uma personagem enigmática, o Conde, a quem são dedicadas muitas páginas de **Deus no Pasto**, estabelece um diálogo constante com o narrador sobre pecado, fé e sobre a busca por Deus. Sempre muito sensato e racional, o Conde procura mostrar que Deus está onde menos se espera que esteja, talvez mais na vida em curso na natureza que mesmo dentro de um templo. Por vezes, surge a impressão de que esta personagem representa uma voz interior com a qual Borba dialoga no ensejo de compreender-se a si mesmo.

Embora aparentemente bem casado, Borba dá sinais de que o relacionamento com a esposa apresenta uma fissura, além do desgaste natural em um casamento de tantos anos: “Vai daí repousei em Ruth, ela protestante, eu católico sem sacramentos, Deus me servindo como um ponto de referência, eu não me preocupava muito com Sua procura” (DP, p. 66). A ausência de identificação com a esposa, no entanto, vai encontrar apoio em Leonarda, uma jovem aluna com quem Borba viverá importantes aprendizados. Unidos inicialmente pelo teatro, a garota será bastante relevante para a conversão religiosa de Borba e o levará ao maior drama que ele irá experimentar – a bigamia. Os dois se apaixonam e Borba se vê impotente diante de sua promessa de fidelidade à esposa. O grande conflito ocorre, no entanto, devido ao fato de Leonarda ser católica praticante e por inserir Borba neste universo: a aproximação do Divino se dá em meio a um pecado condenável pelas leis de Deus. Por diversas vezes os dois amantes se dão penitências físicas como forma de atenuar o pecado que, inevitavelmente, cometiam, visto que estavam apaixonados e sem forças pra resistir ao amor que sentiam um pelo outro: “Ora estávamos, penitentes, ajoelhados, numa sombria igreja de Olinda, rezando por nossas vidas e pela vida daqueles que sofriam com o nosso amor, ora estávamos manipulando o corpo” (DP, p. 116-117), afirma o narrador. O castigo corporal se dava também pela ausência do ato sexual: “Para comemorar certas datas importantes da Igreja fazíamos votos de abstinência” (DP, p. 117).

Este núcleo pode ser visto com um ponto alto de **Deus no pasto**. Não exatamente um ápice ou um clímax, pelo fato de não apresentar um grande desfecho aos moldes das narrativas tradicionais, mas certamente uma importante “intriga” considerando a importância e o espaço que ocupa no quarto volume da tetralogia. E, embora a narrativa não apresente um *gran finale* para esta questão,

ainda assim ela parece ser o fio condutor da caminhada do narrador que não consegue se decidir entre as duas mulheres e segue com a bigamia que tanto o atormenta.

Leonarda apresenta Borba ao seu diretor espiritual – o Padre Carvalho – em quem o narrador admite reconhecer “de primeiro, uma sabedoria do mundo, depois, um dos doze que sustentam a abóbada celeste” (DP, p. 89). Foi com o padre e com a amante que Borba descobriu os caminhos para a aproximação do divino, foi com eles que se convenceu de que “tudo consistia numa crença n’Ele” e passou a sentir “a necessidade da prática religiosa” (DP, p. 91). Mas foi também com eles que viveu o inferno da culpa pela prática do pecado em que se envolvia cada vez mais – “tudo seria muito mais fácil se eu não houvesse voltado a ser cristão” (DP, p. 92), diz ele, sentindo-se confuso e sem entender por que Deus não resolvia logo aquela situação. Dividido entre o prazer e a dor, entre a alegria e o desespero, Borba segue se aproximando de Deus e da amante, buscando explicações para aquela situação que se prolonga mais do que deveria.

O drama pessoal vivido por Borba é o fio condutor do último volume da tetralogia, em que são recorrentes vários trechos nos quais o narrador se vê dentro de crises existenciais, a exemplo do que segue:

Decidia-se a sorte da cidade e a de milhares de pessoas, decidia-se a minha sorte, a minha que, mergulhado em problemas pessoais, quase permanecia indiferente ao destino da comunidade em completo desacordo com os meus propósitos cristãos, muito mais me importando com a minha dor de barriga do que com a reviravolta social. Falava em pequenos círculos, era verdade, mas um secreto nojo impedia que me lançasse de cabeça naquele torvelinho. Nas poucas horas em que permanecia sozinho[...] ficava imaginado coisas como publicar um edital nos jornais da cidade confessando que grande filho da puta era eu, como me ligava a uma mulher e enganava outra [...]Debatia-me numa dolorosa caldeira e nenhum dos quatro caminhos ousava tomar: esperar, romper às claras, confessar a morte do amor, romper sob um pretexto, compreenda-se: esperar um milagre, abandonar Ruth, confessar-lhe que não mais a amava, procurar um pretexto que me afastasse de Leonarda. Por inércia, continuava a esperar sempre mais um pouco pelo sinal (DP, p. 99).

Indiferente à situação política da cidade, Borba amargava o peso da covardia e trancava-se em seu mundo conflituoso, esperando um “sinal” que demoraria o tempo suficiente para que ele compreendesse o seu próprio papel em

todo esse processo de conversão: era dele e não de Deus que deveria vir a resposta que esperava. Mas, enquanto esta não chegava, os amantes seguiam fortalecendo vínculos. Leonarda, por influência de Borba, torna-se militante política e decide alfabetizar agricultores; Borba consegue abstrair a ideia de que estava sendo um covarde e vê no seu ofício de escritor uma importante arma para mudar a sociedade. Aliás, se há uma marca do trabalho romanesco de Borba Filho, esta se sustenta, sem dúvida, na abordagem de temas relacionados ao contexto sócio-político em que viveu o pernambucano: no cenário de meados do século XX, portanto, não estariam ausentes da tetralogia discussões acerca do avanço do fascismo no Brasil e no mundo, bem como todas as questões atreladas aos governos totalitários e aos sistemas políticos opressores que dominavam o cenário mundial e cerceavam a liberdade e os direitos individuais.

Ao final do livro, cujo último capítulo é intitulado por um sugestivo excerto atribuído a Henry Miller³⁰ – “Constitui nosso privilégio sermos crucificados em nome da liberdade” – dois importantes conflitos recorrentes na vida de Borba são, finalmente, compreendidos por ele. Primeiramente, Borba alcança uma compreensão da dimensão humana de Jesus:

[...] Jesus, como homem. Mijara, defecara, arrotara, bebera e dançara em casamentos, ressuscitara mortos e curara paráliticos para que tivessem uma vida normal aqui mesmo, *jámais indiferente ao corpo*, amigo de prostitutas e ladrões (DP, p. 223, grifo nosso).

Depois, compreende que todo o sofrimento por ele experimentado fora necessário para fornecer-lhe a matéria-prima para a sua atividade de escritor:

De que modo – com os diabos! – pode a gente ficar a lamuriar-se de suas tragédias pessoais, quando se é escritor? A gente deveria aceitá-las de bom grado, pois que os escritores de verdade têm de ser feridos de maneira terrível, antes que possam escrever coisas que valham a pena (DP, p. 225).

A partir daí, Borba compreende que sua literatura era a sua grande arma e, embora sem colocar um ponto final no conflito pessoal, encontra um sentido em, junto com a amante, lutar contra o sistema político estabelecido. A atuação dos dois

³⁰ Borba Filho foi um grande leitor de Henry Miller e chegou a escrever um livro sobre o escritor norte-americano intitulado Henry Miller – vida e obra, publicado pela Editora José Olímpio, em 1968.

os leva à prisão. Na delegacia, Borba chora por tudo o que vivera até ali e, vendo as lágrimas caírem, tem a certeza de que a sede que sente neste momento será o seu grande martírio:

[...] eu compreendi, assim num relâmpago, que eles iriam matar-me de sede, a mim que tanto bebera [...] Meu corpo se esvaziava e toda a porção de ÁGUA³¹ diminuía a cada segundo do tempo, eu poderia dentro em pouco ser esfarelado como pó de serra” (DP, p. 249, grifo do autor).

Borba, que tantas vezes encontrara refúgio na água, agora se encontra na iminência de transformar-se em pó. O seu corpo que por diversos momentos aparece na tetralogia sendo levado pelas águas, vê-se diante de sua total ausência e absoluta necessidade. Agora um corpo “seco”, a pedir clemência, surge no lugar daquele corpo colossal, jovem e indestrutível, embora sempre atingido pelos espaços que ocupou. A imagem que se vê é a de um corpo definhando, descartando qualquer centelha de dignidade que lhe possa restar em troca de uma gota de água, chegando a lambar o chão onde o policial, em sua atuação de torturador, derramava propositalmente um copo de água: “Eu estava enlouquecido, correndo de um lado par o outro, como um cãozinho, não tinha mais nenhuma dignidade, totalmente humilhado” (DP, p. 250).

Mas uma transformação interior acontece e Borba recupera sua dignidade o seu corpo de Borba sai do completo sofrimento físico e, ao ser “abraçado” por Deus, regenera-se. Note-se que não temos mais o corpo viril apresentado no início da tetralogia, mas um corpo com todas as mascas do tempo e das experiências vividas que apenas pela via da religiosidade consegue amenizar sua pequenez e fragilidade. Daí recorrermos à discussão de Agamben (2014), para quem o corpo glorioso não é senão um corpo entregue a um novo uso. Assim, poderíamos dizer, por exemplo, que o corpo do ser alado do qual Borba se reveste, ou mesmo o corpo que se coloca numa balança e entrega-se à ação de narrar, são versões de um corpo glorioso porque aí aparecem dotados de qualquer indestrutibilidade: o corpo alado é poderoso, forte, potente e carrega uma das principais características da

³¹ Considerando a tetralogia como um todo, percebe-se que o narrador estabelece uma forte relação com a água, seja pela falta, como no caso do trecho acima, seja pelo excesso, como no momento em que ele se deixa levar pelas águas do Rio Una, no final de **Margem das lembranças**. O uso das letras garrafais atribui ao substantivo uma forte carga semântica e parece uma tentativa de mostrar para o leitor o nível de necessidade de água que o seu corpo sente naquele momento.

glória – a agilidade – apontada por Agamben (2014, p.138) como “a graça que conduz os bem-aventurados, quase instantaneamente e sem esforço, aonde querem”; e o corpo colocado no centro de uma narrativa é, sem dúvida, um corpo livre da efemeridade da carne, visto que, materializado em palavras, entrará para a eternidade do narrado e atravessará gerações através do livro impresso.

Do que Agamben procura falar, ao final, é dos possíveis outros usos dos corpos. E encontramos em Borba Filho um nítido exemplo disso: o corpo do narrador sai de sua condição de materialidade finita e se coloca em permanente estado de experimentação. Para além da fisiologia do corpo em que habita, Borba dá-se a liberdade de ser outros, de rebelar-se, de amar, comer, beber, ser divino e voltar a ser humano. No caso do corpo prostrado diante de Deus, este aparece em contraponto ao corpo jovem e viril apresentado já no início da tetralogia. É o resultado da experiência religiosa vivida por Borba e torna-se possível apenas depois que o sofrimento físico é superado pela complacência divina. De qualquer forma, é um corpo em um novo uso. Embora se trate da mesma materialidade, trata-se do corpo resultante de processos de subjetivação.

Para Agamben, a questão do corpo glorioso trata, antes de mais nada, de “dispor o corpo a um novo uso, que não abole o antigo, mas insiste nele e o exhibe” (AGAMBEN, 2014, p.147). Portanto, a conclusão a que chega o autor é de que:

O corpo glorioso não é outro corpo, mais ágil e belo, mais luminoso e espiritual: é o mesmo corpo, no ato em que a inoperosidade o retira do encanto e o abre a um novo possível uso comum (AGAMBEN, 2014, p.147).

Borba Filho faz da “inoperosidade” o meio para um novo uso do corpo: diante da impotência em que se vê ao ser torturado, Borba coloca seu corpo a serviço da experimentação e se permite voltar para um momento da infância ou colocar-se numa condição de ser alado que lhe permite riscar os céus e observar as misérias terrenas de um ponto privilegiado; ao sair da prisão, troca as dores da tortura pelo prazer sexual; ao sentir-se um pecador, procura em Deus uma maneira de reparar o erro. Trata-se de um corpo a serviço de um novo uso e sempre em movimentação, sempre em busca de novas possibilidades. Não à toa, a cena final de **Deus no Pasto** não é nada mais que a imagem do corpo de Borba dentro da cela visualizando Deus na campina, pastando. Borba vê Deus materializado no corpo de

um animal em harmonia com a natureza: “De onde eu estava, olhei pela janela e vi uma coisa insólita naqueles tempos: Deus, na campina, pastando tranquilamente” (DP, p. 252). Também o corpo do Deus, ali, surge em um “novo possível uso comum”. Talvez pela dificuldade de acreditar na abstração que lhe fora Deus por toda sua vida, Borba o materializa dando-lhe um estatuto que o coloca mais próximo daquilo que sua crença permitia compreender.

A ideia do corpo glorioso, portanto, permite-nos pensar a existência de muitos corpos em um só corpo ou, na mesma via, permite-nos pensar que o corpo do homem, a partir do ponto de vista ético e político, está sempre em estado de transformação conforme ele se permite viver novas experiências. Na medida em que se deixa experimentar o novo, por conseguinte, esse corpo não faz mais que fortalecer-se porque, assim, explora sua potência de vida. Em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, vemos um jovem colocar o seu corpo no centro de suas decisões não por uma escolha, mas porque o seu corpo fora o suporte incondicional que o teria levado aos espaços em que viveu, inclusive o espaço narrativo.

Dos espaços ocupados por este corpo e dos posicionamentos por ele abarcados resulta, inevitavelmente, o homem, em todos os seus vieses. Impossível, portanto, debruçar-se sobre a romanesca hermiana distanciando-a das questões éticas e políticas que a permeiam. Eis aqui, portanto, o mote para dar seguimento a nossa discussão.

Capítulo 3 – Literatura, ética e política: Hermilo Borba Filho por uma militância em prol da popularização da arte

Pretendemos aqui situar a obra hermiliana em relação a uma ética do fazer literário. Esta não seria uma tarefa fácil se fôssemos fundamentar esta discussão nos tratados filosóficos sobre as questões éticas. No entanto, reconhecemos que, de Kant a Deleuze, passando por Nietzsche e Descartes, o que se percebe é que o centro de reflexão de todos eles é o homem situado num espaço-tempo em conflito com suas ações e escolhas diante do socialmente normatizado pela moral vigente. Com isso, deixamos claro que nos é cara a ideia de que tomamos a escrita literária como resultado de um agir intencional; não há textos sem intenção de leitura nem obras alheias ao seu contexto de produção, como já dissemos antes.

Se pretendemos partir de um ponto de vista da ética literária, não podemos fugir de uma reflexão em que se leve em conta o papel do escritor e do leitor situados num espaço-tempo e com responsabilidades específicas, que se entrecruzam através de um ponto em comum – a obra de arte; neste caso, o texto literário. A necessidade de escrever e a vontade de ler constituem atitudes humanas perpassadas por posturas que parecem partir de um mesmo ponto em direção a um mesmo fim: o de contemplação ou compreensão – de si ou do outro – de questões interiores ou de problemáticas externas.

Corroborando Sartre (2004), admitimos que o escritor é aquele que faz uso das palavras para nomear e, assim, significar ou ressignificar tudo que nomeia, dando uma utilidade para o texto, aproximando o leitor dos sentidos possíveis e levando-o a experimentar. Uma coisa nomeada é uma coisa desvendada, que sai do seu estado de inocência e passa a ser percebida – eis o papel da escrita do qual advém o poder daquele que faz uso dela: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação; sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 2004, p. 20).

A obra literária, aqui, é pensada como “bem incompressível”, na esteira de Candido (1988), ou seja, a obra como direito de todos; como elemento capaz de fazer pensar, de humanizar. Da visão foucaultina, tomamos emprestada a ideia de livro como resultado de experiências vividas e capaz de proporcionar novas

experiências a cada leitura realizada, como espaço de denúncia e elemento político capaz de transformar. No sentido sartreano, a obra é um espaço de desvendamento do mundo em que os olhares do autor e do leitor podem se encontrar e, numa parceria necessária, dividir a tarefa de fazer o fenômeno artístico acontecer (SARTRE, 2004).

Da experiência com a leitura à ética do fazer literário, passando pelo modo de escrita enquanto experimento, pretendemos aqui pensar a narrativa de **Hermilo Borba Filho** a partir da esfera que envolve todas as faces da escrita literária: o leitor, o escritor, a escritura, a relação da obra com o contexto de sua produção, o poder de transformação do texto literário. Continuaremos tratando da tetralogia, portanto, possivelmente e quando necessário retornaremos a algumas alusões já feitas como ponto de apoio para dar prosseguimento às discussões seguintes. A proposta é ir além do espaço interno da obra, sobre o qual nos detivemos mais intensamente nos capítulos anteriores, e relacioná-la com o mundo objetivo em que foi escrita e ao qual foi lançada depois, como produto finalizado. Pretendemos olhar para o escritor através da sua obra e, assim, tomando algumas discussões teóricas como suporte, desenvolver uma reflexão acerca do caráter ético e político do seu fazer literário: percorrer as páginas de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** como se percorrendo etapas de uma vida; olhar a obra como objeto em disponibilidade e como potência; o leitor como o vir-a-ser da obra; e a literatura como um campo de forças capaz de aglutinar todos esses elementos.

3.1. A experiência da leitura e a ética do fazer literário: ecos e vozes

Em *A literatura em perigo*, Todorov (2016) deixa claro já no prólogo o que o levou aos estudos de base formalistas/estruturalistas e que, somente quando deixou seu país para estudar em Paris, pode de fato dedicar-se aos estudos literários para além das questões estruturais ou gramaticais do texto literário: era perigoso dedicar-se a questões de ordem ideológica numa Bulgária comunista. O referido prólogo é um relato em primeira pessoa em que o estudioso fala da sua relação com o texto literário, primeiro sob o jugo do regime comunista e depois, na França, com a liberdade que lhe permitiu ir mais a fundo e perceber outras possibilidades além da superfície do texto, fora das amarras da língua e da técnica

narrativa tradicional. Sobre a análise de correspondências de alguns escritores, em *Les Aventuriers de l'absolu*³², Todorov amplia a ideia de “texto literário” para “escrita narrativa”, que abarcaria também relatos, memórias, cartas, testemunho, entre outros, e admite que estas correspondências, enquanto escritas narrativas, permitiram-lhe “descobrir dimensões incógnitas do humano”. E assim o teórico se refere à literatura, a partir de sua experiência pessoal:

[...] ela me ajuda a viver [...] ela me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor compreendê-las. [...] Mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. [...] a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor a sua vocação de ser humano (TODOROV, 2016, p. 23-24).

O teórico vê na literatura uma possibilidade de interação capaz de evocar em cada um a “sua vocação de ser humano”. Mais que entretenimento, a obra literária tem o poder de proporcionar uma experiência que tem a ver com um olhar-para-si. É nesse “poder” do texto literário que reside o seu caráter ético: fazer o leitor atingir uma consciência que o leve a alguma reflexão, seja ela de que ordem for. Borba Filho insiste nisto em vários momentos da tetralogia, defende veementemente a força da arte porque sabe do seu poder de transformação. Em meios às aflições experimentadas na cidade de São Paulo, cenário de **O cavalo da noite**, o narrador dispara:

[...] tanta coisa importante precisava ser pensada e feita: a sorte dos homens, a existência de Deus, a quebra de preconceitos, a igualdade sempre perseguida e sempre bombardeada, *um romance que espelhasse, ao mesmo tempo, o particular e o geral, se possível cósmico, religioso no sentido mais vasto do termo, um romance de anjos e demônios que, sendo uma catarse, teria de aspirar à redenção, se redenção houvesse*, mas não: meus atos, forçosamente, eram cingidos ao que mais elementar havia e nessa comodidade eu via, com pavor, os dias se arrastarem [...] (CN, p. 107, destaque nosso).

³² Traduzido para o Português como *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva, os aventureiros do absoluto*, Diffeel, 2011.

Borba tem um projeto de escritura, mas as amarras do lugar estranho – o lugar do exílio – o impossibilitam. A evocação por forças para agir contra problemas sociais são entremeadas pela preocupação de escrever um romance que desse conta do que poderíamos chamar, de acordo com sua perspectiva, de uma “totalidade universal”. A busca de Borba Filho era, de fato, produzir um romance que desse conta dos anseios do ser humano, que para este se dirigisse e por ele fosse compreendido. A preocupação está nas páginas de **Um Cavalheiro da Segunda Decadência** e soa como um apelo ao leitor, sobre quem falaremos mais adiante, solicitando deste disponibilidade e compreensão.

De Sade a Conceição Evaristo, muitas vezes encontram na narrativa literária uma maneira de expor realidades e suscitar debates acerca de valores, comportamentos e costumes colocados como pilares das sociedades através dos tempos. Sade rompe com uma ética antiga sustentada pela religião e pelos costumes. Para o libertino, o fundamento das ações não deve ser mais a religião e, sim, a natureza. A personagem sadiana subverte a lógica imposta e age conforme sua vontade para mostrar não um anarquismo gratuito, mas o que considera a verdadeira face da sociedade iluminista na qual, sob a ótica do libertino, o discurso ortodoxo cristão apenas servia de cortina para esconder as faces da subversão constituinte do âmago do ser humano. Transpondo para uma realidade mais próxima, as narrativas das brasileiras Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus exibem um panorama contemporâneo sobre o qual os governantes fazem vista grossa, além de garantir à mulher negra e pobre que são um lugar de fala potente. Em ambos os casos, a escrita literária surge como um fazer humano que nos leva a pensar que, se a Ética trata de ações e assim também a literatura, nesta se tem um lugar autêntico para se pensar questões éticas.

Obviamente, a questão é mais complexa do que parece. Enquanto resultado de um fazer artístico, a Literatura não pode ficar relegada apenas à tarefa de fornecer elementos para o debate ético, mas fato é que, considerando esta como produto do humano, parece haver espaço para que também isto se faça em toda obra literária. Desde a tragédia grega temos o exemplo da obra literária como espaço de embate em que a atitude ética é trazida à superfície justamente por fazer pensar. A escolha de Medeia (que decide matar os filhos para vingar-se do marido traidor) ou destino de Édipo (que se torna o rei de Tebas ao preço de, sem saber,

matar seu próprio pai) mostram campos de forças em que se desenham impasses morais a partir dos quais a atitude ética emerge como um imperativo inevitável. Fazer uma escolha ou tomar uma decisão e levá-la a cabo, mesmo que esta decisão resulte em danos irreparáveis: eis a sùmula da atitude ética.

Reconhecendo que o debate sobre as relações entre ética e estética está necessariamente atravessado pela ação humana, parece inevitável olhar para a obra literária pelo viés da mimese ou da verossimilhança: enredos e personagens em ação, situados em espaços/tempos identificáveis ou não, envolvidos em conflitos que reclamam posicionamentos e tomadas de decisões que suscitem alguma reflexão por parte do leitor. Da tomada de decisão que resulta em questionamentos até a necessidade de um debate sobre escolhas feitas, entra o pensamento filosófico com a tarefa de ponderar o comportamento do homem diante da sociedade. Durante muito tempo, disse-se que o tema central de Dom Casmurro era a traição conjugal, mais precisamente o adultério feminino. No entanto, Silviano Santiago faz uma crítica à crítica e propõe uma outra chave de leitura em que se considere “a consciência pensante do narrador Dom Casmurro” (SANTIAGO, 2000, p. 29). Se há algo a ser estudado no romance, que seja o ciúme e não a traição, defende o autor. De fato, Machado de Assis deixa a questão em aberto e o leitor seguirá a linha de raciocínio que lhe for mais cômoda, mas é bem provável que a leitura reprovada por Santiago – a que defende o adultério feminino como principal eixo da obra machadiana – tenha bem menos validade nos tempos atuais, em que os estudos feministas e o movimento feminista como um todo alcançaram espaço e força inéditos e jamais imaginados no fim do século XIX, quando a obra do brasileiro foi publicada, o que significa dizer que o leitor atual muito provavelmente se debruçará sobre a obra com um olhar inevitavelmente afetado por tais transformações sócio-históricas-culturais.

No caso de Borba Filho, temos um homem preocupado com as dores do mundo, visando um bem-estar coletivo talvez inalcançável, mas disposto a jamais deixar de acreditar que uma simples atitude pode ser um gatilho para o início de uma transformação. A grande luta do pernambucano era a de transformar a realidade miserável do Nordeste através da arte, especialmente o teatro que, para ele, estava naturalmente entranhado na vida do povo e era desse lugar que deveria emergir. Na tetralogia, vemos a defesa desse projeto e, ao mesmo tempo, a realização do que Borba Filho diz ter sido o seu projeto maior: fazer literatura,

escrever – peças, contos, novelas, romances. Sentia-se “Um homem de verde atravessado na garganta do mundo [...] com todas as marcas”, como diz o narrador nas páginas iniciais de **Margem das lembranças** (p.13-15). A sua literatura fora a sua grande arma e, através dela, bradou o grito de mulheres e homens nordestinos, incluindo-se aí personagens lendários do folclore e da história desse povo.

Lembremos algo dito aqui, inicialmente: temos na tetralogia hermiliana um narrador, Borba, que tem a morte como certa e que decide contar tudo o que viu e viveu. Mas rapidamente esse homem diz que vai contar também “coisas imaginadas” na esperança de, com essa manobra, confundir Deus e ganhar d’Ele alguma concessão. Mais que confundir Deus, com esta decisão este homem irá usufruir da liberdade discursiva necessária a sua empreitada de narrar. É interessante pensar como o autor se beneficia do resultado desse embaralhamento, resultante da liberdade discursiva autoproclamada pelo narrador, e em que medida isso vai influenciar seu ofício de escritor, mais especificamente como este fenômeno vai aparecer no resultado final da tetralogia.

Assim, partimos da premissa de que o ofício do escritor literário, por sua origem e finalidade, é uma atividade inserida na esfera da ética. A sua função “é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p. 21). A partir do momento em que dá nomes ao que ainda não foi nomeado, o escritor oferece ao leitor a possibilidade de tornar-se conhecedor de algo e sair de alguma condição de ignorância.

Em “Literatura e ética”, Klinger (2014) fala de uma “virada ética”, para se referir ao momento em que “pesquisa e vida se misturam”. O exemplo está em seu próprio livro, em que a autora entremeia discussões teóricas com cartas para uma amiga falando de sua experiência como pesquisadora e como leitora. Num certo momento, Klinger relata uma experiência de leitura quando, na estante dos pais, se depara com o livro *Deshoras*, de Cortázar, especificamente ao ler o relato final, em que o escritor questiona-se sobre o sentido de escrever ficção. Considerando que Cortázar “jamais renunciou a um ideal de liberdade estética e de experimentação formal”, mesmo assumindo um sólido compromisso frente às questões políticas, Klinger afirma:

Cortázar se recusa a transpor a distância, a traduzir o vivido em pura literatura, em objeto estético, e por outro lado ele não iria renunciar

completamente à autonomia e escrever em continuidade direta com a vida. Fica nessa tensão entre os dois registros: vida e literatura entram em conflito (KLINGER, 2014, p. 29).

A passagem nos interessa como oposto do que defendemos na obra hermiliana em que vida e literatura constituem partes de um todo, que consideramos a natureza mesma do escritor. Na tetralogia, fragmentos do real dividem espaço com trechos de nítida invenção criativa. O posicionamento do autor é de que não se pode fazer literatura sendo indiferente aos acontecimentos reais. Mesmo quando não emprestou seu nome à personagem de um livro, não se deixa de ver nele o posicionamento do escritor. Um olhar sobre as dezenas de entrevistas concedidas por Borba Filho será suficiente para se identificar nelas falas que foram concedidas ao narrador de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. São reflexões que versam sobre o fazer literário e sobre o avanço do fascismo no Brasil e no mundo; que mesclam posicionamentos acerca da recepção de uma obra publicada e preocupações com o poder de domínio do capitalismo; há espaço para o enaltecimento da grandiosidade da cultura nordestina e para uma reflexão acerca da importância de uma escrita pautada nas problemáticas humanas. Essa confluência das vozes do autor/escritor e do narrador, no entanto, não afastam da narrativa hermiliana o seu caráter ficcional. Borba Filho faz material da sua tetralogia exatamente esta justaposição do que Cortázar considera impossível – literatura e política. Questionado sobre como coexistem nele a atividade política e a literária, o argentino responde:

Nunca consegui e nem conseguirei jamais chegar à síntese ideal defendida por muitos revolucionários, segundo à qual o escritor e o político devem ser praticamente a mesma coisa. Para eles, a literatura e a política devem ser de fato uma coisa só, devem ser feitas ao mesmo tempo. Talvez isso funcione em uma determinada estrutura humana, mas eu não funciono assim. Quando faço política, faço política, e quando faço literatura, faço literatura. Mesmo quando faço literatura de conteúdo político [...] faço literatura. O que eu simplesmente faço é colocar o veículo literário, não direi a serviço, mas em uma direção que possa parecer politicamente útil (CORTÁZAR *apud* BERMEZO, 2002, p.106).

Será mesmo possível fazer esta separação tão nitidamente como pressupõe Cortázar? Talvez seja mesmo impossível atingir uma “síntese ideal”, talvez até mesmo a literatura se recuse a isto e se baste como meio possível de

reflexão sobre questões diversas, inclusive as políticas; do contrário, correria o risco de perder seu quinhão. De qualquer forma, não parece prudente negar o poder da arte diante do político; seria negar uma das nuances de sua natureza. A literatura não precisa negar o que é para se colocar a serviço do leitor. Dependendo da disponibilidade deste, “A flor e a náusea”³³ pode ser tido como apenas mais um poema modernista, mas pode também ser abstraído como um forte manifesto de rejeição aos despautérios de um tempo de guerra. A flor que rasga o asfalto, feia mas ainda assim flor, pode se fazer resistência, força e obstinação num cenário de tédio e impotência. Neste caso, a vinculação entre literatura, política e ética parece inevitável, embora esteja condicionada à capacidade de abstração do leitor. É preciso olhar para a literatura como possibilidade, não como um espaço delimitado e estanque.

Borba Filho faz uma incursão no seu íntimo, da juventude à velhice, mas se apresenta situado num tempo-espaço verossímil com a realidade do Brasil em quatro décadas, de 1930 a 1970. A necessidade de escrever atribuída ao narrador é contígua aos anseios do autor. E se aquele pontuou situações que de alguma maneira fazem lembrar acontecimentos da história do nosso país, este não se fez de rogado quando teve que se posicionar como intelectual e como escritor.

Do primeiro ao último volume da tetralogia, o longo caminho percorrido apresenta ao leitor um sujeito diante de uma busca. Talvez quisesse transcender a si mesmo, talvez apenas procurasse cúmplices para dividir a experiência do acontecimento. Seja como for, a atividade de escrever aparece como pilar fundamental para o que pretende realizar; a narrativa surge como portal libertário para fazer uma incursão sobre si mesmo enquanto almeja um mundo mais justo para todos. O narrador hermiliano tem muito a dizer, encontra-se “vomitando palavras” e decidido a escrever “até secar os dedos”. As palavras tagarelas pululam em seu interior e pedem urgência, precisam de um pai (RANCIÈRE, 1995). Borba Filho transforma a experiência e o acontecimento em material da sua escrita em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. O que importa é materializar o vivido em palavras.

A literatura assume um nítido protagonismo na vida de Borba Filho porque ele a coloca como algo essencialmente humano:

³³ Poema de Carlos Drummond de Andrade publicado no livro *A rosa do povo*, escrito entre 1943 e 1945, quando se deram os anos finais da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Quando menos esperava surgia um fato que me agitava todo e eu o decompunha com intuições e perícia de laboratorista, dissecador, cirurgião, armazenando carga, no momento sem ideias preconcebidas, mas formando um mundo onde os homens entravam, como sempre, com suas cotas, eu não conscientizava mas, um dia eles se imporiam e voltariam a viver numa obra que fosse tudo ao mesmo tempo: placentária, cósmica, religiosa, sexual, ateuista, mística, terrena, não dum escritor, mas dum autor, pretendendo transpor os limites da literatura para ser um painel da vida arrancada à morte do passado, novamente todos convivendo comigo como seres de carne e osso e não como sombras (CN, p. 174).

O trecho de **O Cavalo da Noite** mostra que a inspiração para fazer literatura surge do cotidiano e das vidas de pessoas comuns. A preocupação em escrever uma obra “global”, no sentido de abarcar todas as problemáticas humanas sugere o mote maior da atuação de Borba Filho como autor literário. O leitor que se debruçar sobre seus escritos poderá identificar nele esse “painel da vida” em que as personagens surgem quase sempre desprovidas de heroísmos: são homens e mulheres revestidos de fraquezas naturais do ser humano, embora sempre predispostos a um ato de bondade.

Se observado em sua totalidade, o caminho percorrido por Borba Filho em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** deixa entrever uma forte relação entre literatura e ética. Não só pela nítida preocupação em fazer uma literatura que estivesse voltada para o próprio homem, mas também pelo comprometimento em abordar temáticas de caráter universal. Longe de uma imersão introspectiva característica dos personagens claricianos, por exemplo, o que se vê na tetralogia hermiliana é um homem situado num espaço em que questões de ordem política dividem espaço com buscas e anseios pessoais. Poderíamos dizer que a chave para uma compreensão mais ampla da obra deste pernambucano estaria em identificar nela um viés de triplo enraizamento em que o histórico, o político e o humano se entrecruzam dando forma a um todo.

Ao pedir para não ser julgado, Borba Filho demonstra estar certo da parceria do leitor. A partir daí, ao comprometer-se com o leitor, compromete-se também com uma totalidade que envolve não só o fazer estético, mas também tudo o que circunda a criação artística, a começar pelo respeito ao momento de sua produção. Ao ser evocado, o leitor é chamado a uma responsabilidade, precisa cumprir o seu papel que também exige um engajamento.

Ao lançar mão de uma primeira pessoa e deixar claro que terá trânsito livre entre o real e o “inventado”, o escritor encontra a fórmula que lhe garante o direito a uma abordagem dos acontecimentos históricos de um Brasil que viu de perto. O narrador hermiliano viveu a decadência do engenho de cana-de-açúcar ainda em sua infância. Em **Margem das lembranças**, Borba Filho situa o leitor no contexto da derrocada da aristocracia açucareira da qual o seu próprio pai é figura icônica:

Gosto de imaginá-lo novamente montado um cavalo alazão, de novo com uma amante, outras vezes as botas de couro da Rússia para novas surras, novos amores, nova fartura. Mas tanto se falou na fase cruel que atravessou quando chegou até a ser carreiro que me ponho a pensar se foi lá que ele desceu no mais baixo da sua humilhação (ML, p. 35).

A imagem decadente do pai é uma memória recorrente de um tempo de instabilidades em que o Capitão, como o chamava, submetia o arrocho financeiro submetendo-se a empregos públicos que mal lhes garantiam roupa e comida. Num último suspiro, o Capitão adquire uma usina que permite que todos experimentem alguns poucos anos de fartura, talvez as últimas tentativas de inserção do açúcar nos moldes de produção que prenunciavam o processo de industrialização e o avanço capitalista no Brasil. Aqui é sensato assinalar que há alguma aproximação entre a imagem do pai do narrador e figura de muitos dos personagens de José Lins do Rego inseridas em contexto semelhante.

Borba Filho não ignora os acontecimentos históricos e políticos e os toma como eixo orientador da sua escrita. Mas não como quem faz o puro relato cronológico, se assim o fosse estaria fazendo história. O seu narrador fala do ponto de vista de uma primeira pessoa que viveu tais acontecimentos. No primeiro e no último livro, é possível perceber, respectivamente, o olhar inquieto do jovem e a descrença do homem maduro diante da vida. Entre um momento e outro, percebe-se que o autor esteve situado política e historicamente, observando e criticando os desdobramentos de um mundo perdido em guerras e ambições. Em **Margem das lembranças**, o leitor hermiliano é levado a lançar um olhar sobre a queda da República velha e o estabelecimento da Revolução de 1930. O deslocamento do campo para a cidade aproxima a família do narrador das questões políticas:

Na Revolução de 30, o Capitão sentiu renascerem as suas veleidades políticas, meteu-se de corpo e alma no movimento, queria libertar-se da escravidão do açúcar, acenaram-lhe com uma coletoria, descuidou-se dos negócios, brigou com os sócios, abandonou tudo, voltou à cidade para, com o passar dos anos, ver o dinheiro minguado desaparecer, chegarem novamente os tempos de fome (ML, p. 40).

É chegado o fim das oligarquias rurais, que precisa dar passagem para a ascensão da produção industrial. A situação pede um posicionamento do Capitão e Borba passa de jovem a adulto neste cenário que é ilustrado com greves, mortes e prisões, inclusive a prisão dele mesmo. A narrativa traz elementos contíguos aos acontecimentos históricos, como o embate entre Integralistas e a Aliança Nacional Libertadora, e a atuação da *Great Western*, empresa responsável por construir as ferrovias que iriam permitir o escoamento da produção agrícola do interior de Pernambuco e do Nordeste e também fazer o transporte de passageiros.

Não é o caso de afirmar que Borba Filho faz uma literatura de historicidade, mas é fato que, como escritor situado numa realidade, não pode deixar de fora de sua narrativa eventos que mudariam o curso da História mundial: a expansão do nazismo, a guerra civil espanhola, o avanço do capitalismo, o fortalecimento da indústria aparecem se não como mote, mas como parte da experiência vivida. A abordagem de tais fatos não é uma escolha para Borba Filho, mas uma condição. Ele que pretendia fazer um romance diferente daqueles que se prendiam ao individual e ao local, coloca nitidamente os acontecimentos coletivos em sua narrativa. Lembremos, com Bosi, que o trabalho do romancista, mesmo aquele do romance realista ou do romance histórico, resulta numa atividade pautada pela subjetividade:

Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar [...], nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados numa corrente subjetiva, filtrados, transformados. Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o *modo de trabalhar*, que é essencial, é *ficcional* (BOSI, 2013, p. 224, grifo do autor).

De fato, se se pretendesse provar, a literatura sairia do seu lugar. Ao deixar claro que irá narrar o vivido e o inventado, Borba Filho garante um veio ficcional para sua tetralogia. Além disso, é importante salientar que, embora se possa fazer uma nítida relação entre eventos da narrativa e acontecimentos

históricos, não se pode esquecer que o narrador apresenta um ponto de vista inserido no regime da ficção. Vejamos o que diz Bosi a este respeito:

[...] embora estes acontecimentos sejam absolutamente reais ou históricos, como os acontecimentos contados por Stendhal sobre Napoleão, e mesmo que a gente possa dizer, “bem, isto tem até sintaticamente a forma de um relato histórico”, os eventos estão afetados, encantados por aqueles sentimentos e aqueles devaneios. A realidade histórica está lá presa, mas está subordinada, ao possível, ao imaginário, está em outro regime (BOSI, 2013, p. 225).

Uma das preocupações de Borba Filho era se desprender das marcas do exterior no momento da escritura do romance, no sentido de não fazer um registro cru dos acontecimentos experimentados. Mas ele sabia da impossibilidade de uma separação absoluta: “Mas como chegar a isto com todas as marcas de um herói decadente, com a melancolia de um mundo perdido, com a sujeira burguesa?” O questionamento surge no terceiro volume da tetralogia e a solução parece mesmo estar na junção do real e do inventado ou na “imbricação de devaneio com relato”, na perspectiva de Bosi (2013, p. 225). A decisão do autor pernambucano resulta na liberdade que permite ao narrador ser muitos: um homem comum torturado numa cela de prisão, na capital pernambucana, ou um ser alado a sobrevoar esta mesma cidade, rindo da mesquinha humana.

Acolher a obra literária como uma ficção não significa afastá-la, a ela e ao seu autor, da realidade que a inspirou. Embora entremeada por vários trechos de pura ficção, **Um Cavalheiro da Segunda Decadência** traz uma visão consideravelmente nítida de acontecimentos da história do nosso país. E mesmo que não haja possibilidade nem intenção de comprovação é impossível não relacionar a trajetória do narrador à história de muitos brasileiros, especialmente quando o acontecimento narrado aparece também, em outros meios, registrado como um dado da vida real do escritor. Exemplo disso é a menção ao Teatro de Estudante, feita por um delegado no momento em que, depois de preso, Borba é interrogado:

- Vamos ver. Duas prisões, expulsão do estado, considerado elemento perigoso por causa dos livros que escreve. Livros pornográficos que atentam contra a moral cristã. E ainda diz que é católico, hein? Comunga?
- Quando mereço!

- E quando se dá esse merecimento, seu nojento? – Gritou dando um soco na mesa.
- O escrivão afastou um pouco a máquina. A porta se abriu e um dos tiras pôs a cabeça para dentro. O delegado afastou-o com um gesto de mão e, batendo com a ficha na pasta, recompôs-se aos poucos. Continuou a ler e a transmitir o que lia:
- Em 1951, quando dirigiu o Teatro do Estudante, pertencia à linha atuante de Mao-Tsé-Tung (DP, p. 243).

Borba Filho fundou o Teatro do Estudante em 1946, quando ainda era estudante do curso de Direito, em Recife, juntamente com Gastão de Holanda, Joel Pontes, Aloísio Magalhães, Lula Cardoso Ayres, Aristóteles Soares e Ariano Suassuna. O grupo encerrou suas atividades em 1952, com a ida de Borba Filho para São Paulo. Talvez a escolha do autor em optar por tratar de problemáticas da sua realidade tenha sido responsável por tirar a sua obra do alheamento, inserindo-a numa vertente em que a inventividade própria do texto literário não afasta a possibilidade de uma abordagem pautada no real.

A discussão de Perrone-Moisés (2016) sobre o termo autoficção parece-nos pertinente para situarmos a prosa hermiliana aqui estudada – embora entre os apontamentos da autora haja espaço para a constatação de que se trata de uma literatura apontada pelos críticos como representativa de uma época marcada por um individualismo de tendência umbilical. Distanciando-se deste possível “rótulo”, na literatura hermiliana, as experiências individuais se dão em meio a acontecimentos coletivos facilmente identificáveis nos acontecimentos históricos do nosso país. Há na tetralogia um indivíduo cuja voz enunciativa em primeira pessoa não impede o reconhecimento da existência de um homem que constrói seus valores e crenças sempre a partir das relações com o outro e que, se este homem dá ênfase a experimentações individuais relativas ao seu íntimo, nem por isso ele deixa de se mostrar afetado pelo que observa em seu entorno – convenhamos que “Nenhum homem é uma ilha, isolado em si mesmo”, como já dizia o poeta inglês *John Donne*. A autora ressalta, ainda, o caráter ético próprio das autoficções:

A autoficção envolve questões éticas. É impossível narrar a própria vida sem incluir outras pessoas. E se o autor não se importa com a autoexposição, outras pessoas retratadas por ele podem sentir-se mal representadas ou mesmo ofendidas. Em casos extremos, os ofendidos podem recorrer à justiça (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 209).

Não precisamos recorrer aos exemplos dados na sequência do excerto acima, que se referem a processos judiciais levados a cabo por pessoas notáveis que se reconheceram em obras francesas, porque certamente os temos também em outros países. O que interessa é que, ao expor faces e individualidades, a escrita autoficcional se coloca na esfera da ética no sentido humano que lhe dá a filosofia. Exercer a autoficção é falar de si e do outro, logo, trata-se de abordar o agir humano dentro de espaços perpassados por atitudes que não poderiam ficar relegadas à esfera do narcisismo, especialmente se a experiência vivida pelo “eu autoficcional” tem a capacidade de fazer com que outros sujeitos se reconheçam naquele lugar.

A autoficção, portanto, é uma experiência literária análoga à própria ética do fazer literário. Uma vez que o escritor da autoficção está alinhado ao real de onde ele emerge, talvez seja mesmo uma tarefa difícil dar corpo a uma narrativa isenta de posicionamentos. Neste viés, **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** é um bom exemplar para se ter uma noção dos acontecimentos políticos do século XX. Borba Filho empresta ao seu narrador uma voz contundente que critica com bastante força o avanço do capitalismo, o fascismo, a invasão americana na capital pernambucana, entre outras mazelas que marcaram este período histórico. De dentro de um navio-cargueiro, preso, o narrador expressa sua revolta contra os fascistas³⁴:

Fui assaltado por todas as lembranças, mas também por uma raiva crua e assassina, a raiva da impotência, contra os fascistas que pareciam dominar o mundo, limitando-o àquele porão que cheirava aos piores odores do homem [...] (PM, p. 126).

Em seguida, a reflexão de Borba se volta para aqueles que estariam alheios aos acontecimentos políticos e ao sofrimento dos perseguidos:

Então a manhã já se aproximava e de cima chegaram ruídos, os criminosos na sua tarefa cotidiana, tudo muito normal, o cargueiro seria visto pelos da cidade como uma prisão necessária à tranquilidade dos que frequentavam festas carnavalescas em preto e branco, dos que repousavam as nádegas gordas nas cadeiras estofadas dos estabelecimentos bancários, dos que acordavam tarde e eram servidos na cama, de todos os que não se inquietavam com

³⁴ Os navios-prisão nunca foram admitidos pelas instituições repressoras do Regime Militar, mas a Comissão da Verdade, instaurada no Governo Dilma Roussef com o intuito de abrir os arquivos da Ditadura Militar no Brasil, identificaram documentos que comprovam a existência deste tipo de prática. A informação está no capítulo 15, que se inicia na página 825 do Relatório da Comissão Nacional da Verdade e traz depoimentos de presos políticos que sobreviveram à experiência. Para mais informações, ver: cnv.memoriasreveladas.org.br

um sofrimento maior que uma unha quebrada ou de um corte de gilete no rosto escanhoado (PM, p. 127).

Fascistas e burgueses aparecem na ótica do narrador como dois lados de uma mesma moeda responsável pela instalação de uma cultura de repressão pautada na intolerância e no desrespeito aos direitos humanos básicos, entre eles o de liberdade de posicionamento contra medidas políticas e de expressar tais posicionamentos. Borba Filho expressa por toda a tetralogia sua indignação com relação aos rumos da política no Brasil e no mundo, inclusive com inscrições temporais análogas ao contexto político, como no final do sétimo capítulo de **A porteira do mundo**, quando diz que “Hitler e Mussolini já estavam engolindo o mundo naquele primeiro ano de guerra” (PM, p. 162). Quanto à situação política do Brasil, são inúmeras as referências que mostram a indignação do autor. No trecho a seguir, o narrador reflete o posicionamento do governo brasileiro no contexto da Segunda Guerra Mundial:

O Pequenino que nos governava, depois de namorar o fascismo e quase ser vítima dele no ridículo ataque integralista ao Palácio do Catete, finalmente declarara guerra à Alemanha. Havia mobilização, todos se assanhavam, as famosas senhoras cristãs entravam em mais uma cruzada democrática e arrebanhavam cobertores, travesseiros, alimentos enlatados [...] tudo em benefício, eu não sabia como, daqueles que iriam morrer nos campos da Itália, sendo eu, apenas, um espectador, com minha carteira de reservista de terceira categoria cagando para todo aquele patriotismo de opereta (PM, p. 163-164).

O trecho evidencia uma crítica à ingenuidade do povo que se envolvia numa guerra sustentada no discurso do patriotismo sem ter noção de que era ele a principal vítima. As senhoras cristãs com seus patriotismos “de opereta” se empenhavam numa tarefa vã. Não que o narrador se coloque indiferente à Guerra, Borba Filho deixou que este expressasse com nitidez o seu posicionamento:

O que me doía eram os massacres aos judeus, as crianças abandonadas, as populações civis dizimadas pelas bombas, os soldados enganados, de um lado pelos ideais nazistas e, do outro, pela caricatura de uma democracia que permitia o massacre do povo espanhol (PM, p. 164).

A crítica se refere à cegueira resultante de um patriotismo ridículo que não deixava que os cidadãos comuns percebessem que eram apenas usados para dar corpo a uma guerra cujos resultados nefastos o mundo inteiro pôde assistir. Neste mesmo capítulo há uma forte crítica à chegada do exército americano à capital pernambucana, com suas atitudes truculentas e seus dólares que compravam mulheres e alimentavam uma zona de prostituição sem precedentes, resultando no nascimento de uma leva de crianças brancas, de olhos azuis e bastardas. Aos oficiais eram dadas homenagens e lugar de honra em festividades, além de se saciarem com “as senhoras cristãs da alta roda”, sobre o que o narrador dispara: “Era justo: o mundo estava em perigo e eles representavam os anjos salvadores. Tínhamos de nos contentar com a alta do custo de vida e com os desmandos de qualquer natureza” (PM, p. 166). O tom irônico representa a indignação de Borba frente à ingenuidade daquela gente. Como reação, ele logo passa a fazer parte de um grupo de resistência para enfrentar os soldados.

Embora não haja uma inscrição temporal específica, desdobramentos políticos são bastante presentes em toda a tetralogia. Borba Filho tem o cuidado de trazer para dentro de sua narrativa questões que encontram paralelos na realidade que o circunda. Não era um escritor alheio, ao contrário, defendia uma literatura fincada na realidade de sua produção. Na verdade ele tinha bastante consciência do papel de uma arte engajada e defendeu isso incansavelmente. Quando não o fez, soube reconhecer a falha. **Um Cavalheiro da Segunda Decadência**, sem deixar de ser uma ficção, apresenta trechos de forte teor de denúncia. Basta considerarmos o fato de ter sido escrito nos anos de apogeu da Ditadura Militar no Brasil. Imagine-se uma obra abordando questões como prisões arbitrárias, torturas, censura, quando tudo isto está acontecendo de fato. Borba Filho traçou um panorama muito nítido do cenário político brasileiro em sua tetralogia. O seu posicionamento pode ser visto através do narrador de forma muito clara, o que reforça o caráter ético do seu projeto literário.

Para fechar este tópico, não seria sensato deixar de fora desta discussão o viés humano do qual toda a tetralogia está revestida. A identidade do narrador é construída sempre a partir da relação com o outro e suas decisões nunca são tomadas sem levar em conta um “ao redor” no qual ele mesmo apresenta diversas faces: vê-se em Borba um pai, um esposo, um professor, um boêmio, um crítico, um dramaturgo, um escritor, um homem em constante aprendizado e consciente da

necessidade das relações para o seu crescimento e amadurecimento. Talvez por isso, a advertência inicial em que Borba parece dizer, em outras palavras: “não me julgue, sou tão humano e falho quanto você”.

A volta do narrador à capital pernambucana, depois de sua saída forçada do estado, relata um momento importante da vida de Borba Filho. Neste momento, além de professor universitário, ele assume outros cargos públicos junto à Prefeitura do Recife. Sua preocupação com uma população miserável, carente de qualquer direito básico, e seu sofrimento diante da impotência de realizar alguma transformação positiva estão registrados no último volume da tetralogia:

Eu me perguntava com inquietação que diabo estava fazendo à frente daquela Divisão Cultural, com verbas minguadas, gerenciando bibliotecas, teatro e publicações quando os mendigos enchiam as ruas, os desocupados postavam-se à frente dos mocambos, as mulheres se metiam nos alagados caçando a comida podre, do interior chegavam as piores notícias dos usineiros no trato com os camponeses. Que significação poderia ter uma sinfonia de Beethoven, uma peça de Graham Greene, um livro onde se contava a história mofada dum Barão de Lucena se a doença, a fome, o analfabetismo eram a nota mais alta naquele burgo? Quando eu desembarcara no avião, com a família, naquela segunda-feira de carnaval, só me dera conta de como o povo era feio, mal vestido, a maioria descalça, a fome estampada na cara. Foi um carnaval triste para quem estava ausente há tantos anos, naquela contrafação de euforia, e por mais cerveja que bebesse só conseguia mesmo ver a cidade desolada, a inutilidade do intervalo, a brincadeira macabra (DP, p. 15).

O narrador expressa uma forte frustração por enxergar as mesmas misérias na cidade em que esteve num passado recente. Sua preocupação com as questões humanas o leva a uma crise existencial e até a questionar a validade de sua atividade como professor de artes numa realidade em que a degradação humana saltava aos olhos. Sentia-se “um bosta dum intelectual castrado em suas forças primitivas, vegetando numa cidade agonizante à beira-mar” (DP, p. 23). Ao entrar na Escola Analítica e Geométrica de Artes, Borba narra sua primeira impressão: “vi um longo corredor guarnecido de bancos de ambos os lados das paredes, frio, sem caráter, pintando de branco, a minha catacumba...” (DP, p. 59). Preocupado com o entorno, Borba questiona qual seria a validade de ensinar artes a um pequeno grupo quando a miséria ecoava por todos os lados. Um senso de altruísmo se sobrepõe às questões individuais, especialmente no último volume da

tetralogia, em que Borba Filho expõe nitidamente suas preocupações com o resultado da sua narrativa, especialmente porque pretendia que esta não deixasse de fora os males que observava em sua volta – e não esqueçamos que estamos falando do século XX, que registrou guerras e ditaduras mundo afora. O mal-estar do mundo aparece na narrativa como mote constante dos acontecimentos. O narrador hermiliano está constantemente inserido em espaços e problemáticas verossímeis ao que ocorre no mundo real – um caminho através do qual Borba Filho coloca a sua obra num lugar de possível reflexão das misérias observadas ou vividas por ele e por muitos leitores.

O protagonismo do corpo em toda a tetralogia, tema abordado no capítulo anterior, é outro fator a ser considerado dentro do aspecto humano da obra hermiliana. A imagem do corpo no limite do sofrimento e a denúncia da cela da prisão como um não-lugar, no sentido de que ali o homem não é visto como homem, já que todo caráter de humanidade lhe é negado, desenham para o leitor o espaço onde toda e qualquer ética é ignorada. Os relatos da tortura experimentada pelo narrador, ou por seus companheiros de cela, eliminam a ideia da existência de um herói – elemento indispensável da narrativa clássica – e mostram a figura de um homem vulnerável às forças de um Estado autoritário. Borba Filho apresenta ao leitor apenas um sujeito que, embora se revista de uma força descomunal para sobreviver ao sofrimento físico e psicológico, surge na narrativa com a face do homem comum que pagou com o corpo uma dívida que não era sua, mas que os governos ditatoriais lhe cobraram, transformando o corpo numa máquina experimental de sofrimentos e castigos.

A Comissão Nacional da Verdade apresenta relatos de prisioneiros que, durante a Ditadura Militar no Brasil, tiveram seus corpos usados como cobaias em aulas de tortura para grupos de militares. Uma plateia atenta observava a capacidade de resistência dos corpos dos presos políticos. Um trecho do depoimento da historiadora Dulce Chaves Pandolfi, presa em 1970, atesta: “No dia 20 de outubro, dois meses depois da minha prisão e já dividindo a cela com outras presas, servi de cobaia para uma aula de tortura. O professor, diante dos seus alunos, fazia demonstrações com o meu corpo”³⁵. As aulas tinham o objetivo de

³⁵ Arquivo CNV, 00092.001463/2013-30. Depoimento de Dulce Pandolfi à Comissão Nacional da Verdade e à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, em 28/5/2013 (trecho).

mostrar aos torturadores até onde eles poderiam seguir em suas técnicas que incluíam, segundo os relatos, de socos e pontapés a choques elétricos e empalamento, entre outros já sabidos. Diante desses registros, percebe-se que o protagonismo do corpo na tetralogia pode ser uma resposta a essa negação. A tentativa de aniquilação do sujeito, nas prisões da Ditadura, começa pela destruição dos sentidos que culmina com a destruição dos corpos dos presos.

Poderíamos recorrer aqui, brevemente, aos acontecimentos de Auschwitz, para falar de uma ética pensada ou surgida a partir de um dos mais extremos registros de destruição de corpos – amontoados de corpos de judeus nas fossas dos campos de concentração nazistas, reduzidos hoje a imagens que talvez nem provoquem tanto espanto a alguns. O holocausto é colocado por Agamben (2008) – a partir de considerações sobre a obra de Primo Levi – como o momento em que se começou a pensar uma “nova matéria ética” precisamente a partir da negação absoluta de qualquer caráter de humanidade com relação aos homens e mulheres que se encontravam nos campos.

A nova matéria ética, que Auschwitz lhe permitia descobrir, realmente não lhe consentia juízos sumários nem distinções e, agradando-lhe ou não, a falta de dignidade lhe devia interessar tanto quanto a dignidade. A ética em Auschwitz, aliás, e isto está ironicamente contido no título retórico *É isto um homem?* – precisamente no ponto em que o muçulmano, a “testemunha integral”, havia eliminado para sempre qualquer possibilidade de distinguir entre o homem e o não-homem (AGAMBEN, 2008, p. 55).

Corroborando Levi, Agamben defende que a verdadeira testemunha é aquela que nada pode dizer porque não voltou do campo de concentração. Nesse sentido, o testemunho do sobrevivente só poderia narrar parte dos acontecimentos. Trazendo a questão para as prisões da Ditadura, é sensato dizer que a “testemunha integral” também não pode voltar para narrar a experiência total – afinal, a morte é inenarrável. Mas é inegável que os depoimentos dos sobreviventes de ambas as situações tornam visíveis os modelos de negação da dignidade humana, seja no campo de concentração, num navio-prisão ou numa cela. O que fica evidente, também em ambos os casos, é que a aplicação do poder incide precisamente sobre o corpo, castigando-o, transformando-o em material de experimentos perversos validados pelas instituições de poder.

As narrativas dos sobreviventes, as chamadas literaturas de testemunho, de fato jamais darão conta de uma escritura totalizante, no sentido defendido por Agamben. No caso da experiência da ditadura, os sobreviventes são testemunhas de parte de um processo de repressão que começava com o castigo físico e tinha a morte como ponto de conclusão. Assim, o sobrevivente jamais poderá falar pelos mortos. Mas ele poderá, indiscutivelmente, usar as marcas de seus corpos para comprovar os modos de repressão empregados pelos militares e reclamar a aplicação de uma ética pautada no direito de não ter seu corpo colocado a serviço de qualquer regime de poder. Como sobrevivente, o narrador de Borba Filho denuncia práticas de tortura aplicadas não só sobre o seu próprio corpo, como de tantos outros homens e mulheres. E, embora ele tenha sobrevivido, o relato de mortes que viu acontecer dá uma dimensão da proximidade em que esteve da morte – o ponto final das ações repressivas do Estado Totalitário – (veja-se o relato que o narrador faz da morte de Macaco Simão, no segundo tópico do capítulo anterior).

Nos relatos dos campos de concentração salta aos olhos a imagem do corpo curvado, sem forças e sem carnes, situado no chamado “terceiro reino” – um lugar entre a vida e a morte – seres sem rostos e sem dignidade alguma, “uma improvável máquina biológica” que, para Agamben, chega até nós pelos olhos do sobrevivente:

O princípio segundo o qual “ninguém quer ver o muçulmano” envolve aqui também o sobrevivente: ele não só falsifica o próprio testemunho [...] mas nem se dá conta de ter transformado seres humanos em um paradigma irreal, em uma máquina vegetativa cujo único objetivo consiste em permitir que se distinga a qualquer preço o que, no *Larger*, se tornou indiscernível: o humano em relação ao inumano (AGAMBEN, 2008, p. 64).

A grande questão presente na narrativa do sobrevivente parece ser, de fato, a negação de qualquer humanidade. Se o seu testemunho falseia a realidade de fato, fato é que não nos resta um outro meio de acesso ao que aconteceu no campo ou nas celas da Ditadura – o opressor jamais confessaria o seu crime com a nitidez dos acontecimentos reais, seja porque ele não vai expor o seu crime, seja por não conseguir mensurar o estar-do-outro-lado; o opressor jamais conseguiria se colocar no lugar do oprimido. Em todo caso, é preciso admitir que o sobrevivente é aquele que esteve mais próximo da experiência total e, embora o seu

relato/testemunho esteja condicionado aos limites da sua percepção, ele é o que mais tem a dizer sobre o que ocorreu nos campos de concentração ou nas prisões das ditaduras

Mas o que nos interessa por hora é a relação humano x inumano que sobressai nos testemunhos. Ao que parece, o sobrevivente tem urgência em recuperar a humanidade que lhe foi negada no campo ou na prisão. O narrador hermiliano coloca o corpo no centro da sua narrativa porque nele as marcas – dos choques elétricos, das queimaduras, das correntes que prendiam o corpo ao pau-de-arara – estão visíveis e são uma prova necessária para validar a reivindicação dessa humanidade perdida. Recorrendo a R. Antelme, em *La especie humana*, Agamben arremata:

Para Antelme, o que estava em jogo nos campos era uma reivindicação “quase biológica” de pertença à espécie humana, o sentimento último de pertencer a uma espécie. “A negação da qualidade de homem provoca uma reivindicação quase biológica de pertença à espécie humana” (AGAMBEN, 2008, p. 64-65).

Borba Filho registra na tetralogia diversos momentos em que o corpo aparece como objeto sucumbido à violência e, com isso, denuncia diversas formas de tortura: fome, jatos de água, choques, queimaduras, esmurramento, além da tortura psicológica. Em **Deus no Pasto**, já maduro e desiludido, coloca-se no lugar do outro em letras garrafais: “EU SOU TODOS OS TORTURADOS” (DP, p.105). E é a partir desse mote que surge a tônica de toda a tetralogia. O narrador não está só e representa muitos, inclusive o seu criador – Borba Filho – para quem, certamente, vida e obra se misturam no longo projeto que é **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. O escritor pernambucano dá vida a um narrador farto de experiências e é dessas experiências que se mune Borba para dar corpo ao seu projeto de “contar tudo”.

Olhando para a personagem Belmiro, de *Cyro dos Anjos*, Santiago (2006) observa que em sua narrativa a escrita ocorre em paralelo à vida. Silvano refere-se à obra “O amanuense Belmiro”, cujo último capítulo intitula-se “Última página” e que traz em sua última página a emblemática sentença: “A vida parou e nada há mais para escrever” (ANJOS *apud* SANTIAGO, 2006, p. 19). Para Belmiro, se não há mais vida, nada mais há a ser dito. O seu livro chega ao fim juntamente com o fim simbólico da sua vida – ele que se apresenta tendo apenas trinta e oito anos de

idade, um provinciano metódico que registra seu cotidiano monótono através de uma escrita à qual a realidade parece estar condicionada. Para Santiago (2006), trata-se, na verdade, de uma “manobra tática”: “Belmiro escreve um livro porque está grávido de experiências e de vida” (SANTIAGO, 2006, p. 13), teria sido “estuprado” pela realidade. A desconfortável metáfora pretende defender que a escrita de Belmiro tem o objetivo de *estruturar a realidade simbolicamente numa folha de papel* a partir de um ponto de vista guiado por uma espécie de *enviesamento* ao molde de *Água Viva*, de Clarice Lispector – a vida vista por uma visão outra em que o paralelo cede lugar ao oblíquo.

Em *Borba Filho*, a vida surge também como vetor da narrativa, mas não está presa a ela. A impressão que se tem é a de que o narrador se esforça para traduzir a imensidão da experiência em palavras, mas sem o compromisso ou a intenção de dar ao leitor a total compreensão do que é estar no centro da experiência. A vida do narrador não chega ao fim na última página, tampouco há, no final da tetralogia, uma conclusão ou um ponto final nos acontecimentos narrados. A grande preocupação de Borba é fazer com que a sua escrita dê conta do que pretende com ela: refletir questões próprias do humano. **O Cavalo da Noite** é o volume que mais expõe essa questão e mostra um sujeito com o olhar voltado para o exterior: “Se eu pretendia tornar-me um romancista devia conhecer de tudo: o bom e o mau, o rico e o pobre, o trágico e o cômico, e cheiroso e o fedorento, o grã-fino e o operário, as feridas do mundo” (CN, p. 65). A ideia é arrematada adiante, quando Borba afirma que a ele, como escritor, tudo importa:

[...] para mim tanto era importante um puto como uma donzela que fazia votos de castidade, um político corrompido como um frade virtuoso, um mineteiro como um bom pai de família, um louco como um bispo, todos estávamos implicados no grande coral terráqueo, todas as vozes eram necessárias, cada instrumento tinha seu próprio uso, cada queda sua ascensão, cada ascensão sua queda, caminhávamos sem consciência das trilhas, impulsionados pelo meio [...] seríamos marionetes ou donos da vontade, ninguém sabia [...] melhor nadar com a corrente ou se deixar levar pelo acaso, desde que jamais conseguiríamos alcançar a compreensão do mundo absurdo, pressentindo apenas as leis que o regiam, no fundo impotentes diante do amor, da calúnia, da maldade, da crença, dos mais corriqueiros atos do comer, do defecar, do mijar, do vomitar, do cortar as unhas, do matar uma mosca, do dormir, do sonhar, do morrer, talvez, estático Príncipe da Dinamarca que não se saberá jamais ter fodido, cagado, mijado (CN, p. 175).

Borba filho busca no que há de mais humano o mote da sua escrita. Por vezes, coloca-se estupefato diante da vida, em outros momentos expressa certa impotência revestida de conformismo, mas adentra as minúcias do ser humano com a profundidade de quem consegue se ver no outro e tem a sensibilidade de expor as mais vis fraquezas, porque também delas se constitui o homem. **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** reúne, reiteramos, não as aventuras de um herói, mas a caminhada de um homem em busca de compreensão de si e do mundo. O narrador Borba olha retrospectivamente para o seu passado e neste está presente o que poderia ser um panorama da vida de muitos dos seus leitores. A inspiração de Borba Filho, como dito pelo narrador em diversos momentos da tetralogia, estava no cotidiano das pessoas comuns, no cais do porto do Recife, nas ruas frias e cinzentas de São Paulo ou nos bordéis do Alto do Lenhador, em Palmares.

Concordamos com Todorov quando este olha para a literatura como instância capaz de levar o leitor a uma melhor compreensão do mundo porque o coloca em continuidade com as experiências que a arte tem o poder de recriar. A literatura evoca em cada leitor “a vocação de ser humano” simplesmente porque trata de questões humanas e está diretamente relacionada a uma ética porque aborda questões em cujo centro está o agir humano. Borba filho tinha consciência desse papel na literatura e buscou fazer com que a sua arte alcançasse o leitor de forma a provocar-lhe alguma transformação. Para isso, buscou inspiração no cotidiano das pessoas comuns, observando a vida acontecendo naturalmente, inclusive a sua.

A força da obra hermiliana em sua relação com uma ética do fazer literário está no fato de que, através do narrador, Borba Filho traz para a superfície do seu texto problemáticas talvez jamais esgotadas ou superadas, sejam os relatos pontuais de tortura, sejam os conflitos interiores relacionados às questões amorosas ou religiosas; seja a importância da arte para a vida das pessoas ou a necessidade de se relacionar com todos em sua volta. Em suas várias faces – pai, professor, esposo, dramaturgo, etc. – o que se observa na prosa hermiliana é um sujeito analisando retrospectivamente a caminhada de um homem comum que não esteve indiferente aos acontecimentos e cuja trajetória está atrelada aos acontecimentos históricos. Por isso, estará sendo coerente o leitor que identificar na tetralogia uma forte ligação com a ética literária. A obra hermiliana, como diz o próprio Borba Filho,

é uma obra de compromisso com o homem e, quanto mais embebido dessa percepção, melhor o leitor compreenderá o seu propósito maior.

3.2 Literatura e resistência: contexto histórico e engajamento na obra hermiliana

Trabalhar com a narrativa que compõe a tetralogia hermiliana é tarefa que exige um olhar para a noção de “resistência”. Como já registramos, Nóbrega (2015) parte da perspectiva da linguagem para vincular a contística de Borba Filho a esta noção teórica. Aqui, pretendemos, em parceria com Bosi (2002), lançar mão do conceito de resistência considerando o seu viés ético, o que quer dizer que corroboramos a ideia de que “O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito” (BOSI, 2002. p. 118). Assim, consideramos indispensável olhar para o lugar de onde fala não só o narrador de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, mas principalmente o lugar assumido pelo autor, **Hermilo Borba Filho**, no momento da escritura de sua tetralogia. Portanto, é imprescindível novamente ressaltar que os quatro livros foram escritos nos anos de 1960 e 1970, período em que o Brasil viveu a Ditadura Militar e que assinala um momento de grave cerceamento de direitos e negação de liberdades individuais.

Rebatendo Benedetto Croce, Bosi defende que a arte vai além da intuição:

[...] fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica (BOSI, 2002, p. 119).

Assim, arte e resistência, pela natureza daquela, estariam estreitamente ligadas. Para além da superfície do texto há um algo mais que, inevitavelmente, irá vincular a obra literária a um fora que lhe é intrínseco. O caráter de resistência pode aparecer nítida e concretamente na superfície da obra, no caso da linguagem empregada, por exemplo, ou pode estar escancarado em seu modo de composição – veja-se a obra *Agá*, último romance de Borba Filho, publicado em 1974, em que a estrutura fragmentada dos capítulos pode facilmente ser associada ao

esfacelamento do sujeito do pós-guerra, senão à negação da identidade e das individualidades no cenário ditatorial em que se encontra boa parte da América Latina no momento de sua escritura e publicação. O que pretendemos dizer com isso: se Borba Filho se utiliza abundantemente da linguagem em sua obra como forma de valorizar a identidade linguística do povo nordestino, ou se ele trata de temas relacionados às violências praticadas por um regime ditatorial, inserindo no enredo de suas narrativas uma analogia aos acontecimentos da história do Brasil, nos dois casos é possível identificar o caráter de resistência do qual toda a obra hermiliana se reveste. Reiteramos que tomamos a noção de resistência como atitude de combate a uma força opressora, que vem de fora e pretende, de alguma maneira, agir sobre o indivíduo, negando ou tolhendo sua liberdade e seus direitos.

Pensem um pouco mais sobre o conceito de resistência. Para Bonnici e Gonçalves, a ideia está atrelada à teoria pós-colonial e remete à necessidade de fala do sujeito colonizado para que este possa dar conta do seu processo de subjetivação e, assim, assumir a autonomia ignorada pelo colonizador. Para os autores:

[...] o tema da resistência [...] se encontra, aberta ou veladamente, na maioria dos textos pós-coloniais e revela não somente o revide do sujeito colonizado, mas também a ambiguidade e a fragmentação do colonizador (BONNICI; GONÇALVES, 2005, p. 151).

Dos exemplos utilizados pelos autores para ilustrar a questão, interessam-nos *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Basílio, preso por acusação de compactuar com os jesuítas, ganha a proteção do Marquês de Pombal depois de escrever um epitalâmio dedicado à sua filha. A partir daí, assume o discurso do colonizador e pretende ignorar a força com que os nativos enfrentaram as expedições portuguesas, deixando saltar em seu texto uma nítida exaltação à política pombalina e pretendendo fazer uma crítica aos jesuítas. No entanto, na perspectiva dos autores, o texto acaba por revelar a resistência dos índios:

A resistência do índio é fortalecida quando Cacambo vê mortos os seus amigos e lidera a retirada dos poucos sobreviventes. Embora quisesse mostrar a dominação portuguesa e o poderio colonial,

Basílio da Gama deixou transparecer a ambivalência e a fragmentação do colonizador quando, descrevendo a resistência, revelou a agência do nativo como herói e guerreiro, solapando, assim, a fixação do colonizador construída pela ideologia europeia (BONNICI; GONÇALVES, 2005, p.155).

O Uruguai, portanto, é colocado como um exemplo em que a resistência dos nativos brasileiros foi negligenciada, já que o autor ignora a força desse povo no combate às forças do colonizador:

Embora o texto seja repleto de temas culturais brasileiros, o autor não podia ou não queria perceber a potencialidade da subversão inerente ao tema (a rebelião dos índios brasileiros) do texto, preferindo a alternativa da manutenção da ordem imperial e das restrições impostas a qualquer manifestação contra a política colonial (BONNICI; GONÇALVES, 2005, p. 152).

A questão é que Basílio da Gama, por posicionamento político, prefere assumir o discurso do colonizador mesmo sendo ele parte do grupo colonizado. Assim, O Uruguai apresenta uma apologia ao discurso do colonizador e ignora a força dos indígenas que lutaram contra as expedições portuguesas. A intenção dos autores é mostrar que a atuação do colonizado foi de resistência. Embora quase totalmente dizimada, a comunidade nativa resistiu bravamente às investidas das tropas portuguesas, mesmo que Basílio da Gama tente mostrar o contrário em seu texto. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de ofuscar a força do colonizado em nome de benefícios individuais.

Outro exemplo de resistência é buscado pelos autores em um momento à frente: Bertoleza, personagem de O cortiço, de Aluísio Azevedo, ganha em sua quitanda o suficiente para pagar sua alforria, mas mesmo assim prefere ficar sob o poder do seu atual proprietário, João Romão, com quem mantém também uma relação pessoal de confiança. Mas, apesar de sua condição subalterna³⁶, recusa-se a permitir uma relação de completa dominação. Quando se vê covardemente entregue por João Romão ao seu antigo dono, Bertoleza opta pela morte, rasgando seu ventre com o auxílio da faca que estava usando para tratar peixes no momento da sua prisão. Apesar do fim trágico, a atitude da escrava representa uma recusa à

³⁶ Os autores trabalham com o conceito de subalternidade de Gramsci (1891-1937) – sujeito sem autonomia, submetido à influência de outro grupo social, e também de Spivak (1988) – sujeito sem voz e espaço para falar, submetido à supremacia de um discurso dominante.

obediência, uma atitude de resistência do sujeito oprimido que não aceita passivamente as imposições do seu opressor.

A resistência, portanto, está no enfrentamento das forças predominantes. Dominado x dominador preenchem um cenário de embates em que o subalterno reage de alguma maneira diante da negação da sua identidade. “A resistência, em todas as suas formas, dá ao sujeito pós-colonial a percepção crítica da sua condição e o meio para preservar a sua subjetividade” (BONNICI; GONÇALVES, 2005, p. 158).

Se estamos tratando da questão da resistência no âmbito da literatura e numa perspectiva do ponto de vista da ética, faz-se necessário pensar as formas de resistência e como estas podem se tornar perceptíveis na trama do texto. No caso, mais especificamente na trama da narrativa hermiliana. Para Bosi (2002, p. 121), “o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio”. Bonnici e Gonçalves apontam uma gama de obras literárias em que a resistência aparece sob a forma de artifícios que vão, desde a apologia à violência, passando pela paródia, ironia, dissimulação, hibridismo, entre outros.

Borba Filho tem uma proposta muito clara de valorização da cultura popular nordestina e coloca sua luta como um nítido componente da sua teia narrativa. Mas, para além dessa ligação com o aspecto social e humanizador da arte, há na tetralogia uma vasta abordagem de temas relacionados a questões políticas e sociais, além de haver espaço também para temas como o sexo, a prostituição, o vício. O narrador de Borba Filho surge inserido em situações que exigem atitudes e posicionamentos e o discurso narrativo vai dando conta de questões que são caras ao projeto literário do pernambucano. Aqui, cabe reiterar a estreita ligação entre ética e resistência na literatura. Para Bosi,

A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere uma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética. Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação (BOSI, 2002, p. 122).

Borba Filho deixa claro que sua literatura se propõe a um fim voltado para o coletivo: transformar espaços e vidas, valorizar a cultura e a identidade do povo nordestino, resgatar elementos da cultura popular. Nesse sentido, a sua estética se faz envolta por “uma genuína face ética”. Lembremos que sua grande preocupação era escrever um romance que fosse compreendido pelo leitor mais comum, porque era o povo que pretendia alcançar. Para isso, buscou um modo de escrever aproximado da linguagem do leitor e explorou ao máximo o modo de falar das pessoas comuns. A escolha do nome dado ao narrador (embora pouco mencionado, o nome do narrador aparece quando este transcreve o que seria um bilhete, enviado a parentes, comunicando o dia do seu nascimento – “Hermilo nasceu hoje” – e, em outro momento alguém chama pelo nome Borba) ressalta o compromisso ético do autor diante de sua atividade de escritor literário.

Quando propomos falar de resistência considerando narrador e autor, não pretendemos estabelecer uma distância entre uma instância e outra, mas apenas sugerir que determinados modos de agir e pensar do narrador refletem ou ilustram os caminhos percorridos por **Hermilo Borba Filho** enquanto escritor literário, seja nos romances, contos, crônicas ou textos dramáticos.

A jornada do protagonista, Borba, é iniciada com um primeiro ato de resistência: tornar-se oco para poder enfrentar a dureza da vida e a crueldade do homem. Mas, para além da sua operação metafísica interior, o jovem vai amadurecendo e tomando partido, literalmente, diante das questões políticas. Na luta por um ideal, junta-se à Aliança Nacional Libertadora para enfrentar os Integralistas, no contexto do Governo de Getúlio Vargas, trazendo à tona temas como, repressão e abuso de poder, subversão e enfrentamento do poder estabelecido. Tudo isso mesclando momentos de tensão com eventos de puro sarcasmo e ironia propositais.

O narrador hermiliano dá conta de problemáticas sérias, relacionadas à história mundial, e também de pormenores aparentemente irrelevantes para a progressão do enredo narrativo. Em **Um Cavalheiro da Segunda Decadência**, uma crítica ao avanço nazifascista no mundo divide espaço com uma reflexão sobre um “cagalhão” que Borba encontra boiando no vaso sanitário do banheiro da casa do chefe gringo, quando é convidado para uma festa – em **A Porteira do Mundo**. A princípio, o leitor pode questionar a relevância daquele episódio. No entanto, o acontecimento se dá logo depois que Borba descobre que, na verdade, se trata do

batizado de uma cachorra, chamada ridiculamente por Du Barry Segunda. Assim, o trecho ganha outro sentido: contrapor aquela festa cheia de pompas, organizada para o batismo de um animal cujo nome é vinculado a uma linhagem de realeza, à miséria existente em seu entorno. Mostrar que eles – os americanos – ignoravam a miséria existente na cidade do Recife e que Borba conhecia de perto. Ao substituir o relato do batizado pela reflexão sobre o cagalhão, Borba Filho deixa transparecer em seu narrador uma atitude de recusa absoluta de compactuar com aquelas futilidades. A intenção parece ser a de denunciar o comportamento do explorador. Veja-se o título do capítulo em que se encontra o relato: “A sorte de um homem, da pessoa, importa mais que a sorte do mundo inteiro e do bem-estar do imperador da china”. O título é emprestado de Belinsk e mostra o posicionamento de Borba Filho diante do domínio estadunidense no Brasil. Ao voltar do banheiro para o salão de festas, o narrador resume:

Mister Bruce [o chefe] estava sentado numa roda, falando fluentemente, todos o ouviam com bastante atenção. Ele fez um sinal e eu me aproximei para compreender de sua algaravia que se tratava da história do petróleo, das glórias dos Estados Unidos, do sacrifício dos pioneiros. Aquilo me enjouou mais que o tolete [...] (PM, p. 51).

Borba é funcionário da *Glory Oil Company of Brazil* e critica a exploração da mão-de-obra e os baixos salários pagos pela empresa americana. Ele viveu a decadência dos engenhos e comprara a escravidão do açúcar com a escravidão do óleo, numa crítica às formas de exploração das forças capitalistas.

Bosi (2002, p. 125) fala de “resistência como tema da narrativa e resistência como processo constitutivo de uma determinada escrita”. Enquanto tema, a resistência teria surgido no período pós-guerras, entre 1930 e 1950, “quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo” (BOSI, 2002, p. 125). Estas três décadas marcam o período de inserção e amadurecimento de Borba Filho no campo das artes, especialmente o teatro, por onde tudo se inicia.

Bosi coloca as obras de Primo Levi e Graciliano Ramos como dois bons exemplos de obras politizadas, que trazem a narrativa como tema. E nos cadernos do cárcere, de Gramsci, descobertos após sua morte, em 1937, o autor vê o ponto de partida para a crítica de esquerda construir

[...] o tipo ideal do “intelectual orgânico” da classe média operária, isto é, o escritor que se despe dos preconceitos e do imaginário burguês para plasmar uma linguagem aderente ao real e aos valores de progresso, justiça e liberdade (BOSI, 2002, p. 126).

O intelectual orgânico, presente nas discussões do próprio Gramsci, é aquele que se coloca como porta-voz da ideologia e do interesse de uma classe e, para falar para em nome dessa classe, ignora a sua própria – a burguesia – e passa a lutar pelos direitos daqueles. **Hermilo Borba Filho**, remanescente da economia açucareira de Pernambuco, preferiu aliar-se a todos injustiçados e tratou de temas voltados para as questões sociais, valorização da cultura popular, direitos, liberdades. Quando isso não foi possível, foi sarcástico, irônico, propositalmente anarquista. O protagonista de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** foi capaz de algumas “picaretagens”, como ele mesmo diz, para sobreviver à selvageria da cidade grande – alterou cupons na *Glory Oil Company* para ganhar um dinheiro extra, o que lhe rendeu a demissão; travestido de Madame Sarides, torna-se uma falsa vidente e passa a enganar pessoas, traçando-lhes um destino ou prometendo-lhes realizações pessoais por elas idealizadas. Mas Borba também soube levar a sério as questões políticas e sociais – quando os americanos chegaram ao Recife, ele decidiu fazer parte de um grupo de resistência que enfrenta os gringos; logo que é liberto da prisão em um navio cargueiro, envolve-se com o teatro e dá uma palestra defendendo a sua popularização. Em certo momento, dispara:

Quando eu estava só, olhava o céu sempre o mesmo, abrindo o peito contra as rajadas de metralhadoras aéreas dos nazistas e fascistas, tomando uma das incandescentes balas na mão e oferecendo-a como uma hóstia de aço à vergonha do mundo (PM, p. 121).

Borba Filho trata de temas de interesse coletivo através de problemáticas comuns experimentadas pelo leitor. O escritor dá vida e forma a uma personagem cujos caminhos percorridos e aprendizados experimentados são inspirados na trajetória de vida de qualquer sujeito comum, mas com o diferencial de que o narrador hermiliano apresenta um anseio constante no tocante ao desejo de ver a realidade transformada – incomodam-lhe a fome, a miséria, a ignorância, a falta de acesso à arte e a indiferença das autoridades diante de tudo isso. Portanto, trazendo todas estas questões para a composição da sua narrativa, o pernambucano dá um passo adiante e coloca a resistência “como forma imanente da escrita”, na

perspectiva de Bosi (2002), para quem é possível “detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente enquanto tema (BOSI, 2002, p. 29). Uma visão panorâmica sobre a tetralogia poderá enxergar, para além dos dramas internos vividos pelo narrador, uma constante preocupação com o coletivo. O posicionamento político e humano de Borba Filho resultou numa escrita cujo tema principal é o poder de transformação da arte e a necessidade de fazer com que todos tenham acesso a todas as suas formas, especialmente o teatro e a literatura. São longos e recorrentes os trechos da tetralogia em que o narrador menciona esta necessidade e coloca a arte como um potente caminho para despertar a consciência crítica da população, levando-a compreender a urgência de lutar por seus direitos.

Para Bosi (2002, p. 130), “A escrita resistente [...] decorre de um a priori ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso”. Neste sentido, a escrita resistente, ou a literatura de resistência é, antes de tudo, a resultante de uma postura do escritor diante da sociedade, de si próprio e dos seus leitores. O próprio Borba Filho classifica como inútil uma literatura que não se faça compreender pelo leitor, o que quer dizer que ele reconhece o seu papel enquanto escritor e, assim, dá-se a responsabilidade de escrever uma narrativa que cumpra um papel de vetor de transformação social. Declarando-se covarde, em certo momento, por ter-se afastado da militância política, o narrador hermiliano chega a uma autocrítica pesada que lhe rende um profundo conflito interno, mas que só dura o tempo suficiente para que, no auge da sua maturidade, compreenda a força da sua escrita.

Um episódio interessante do terceiro livro da tetralogia pode ser uma válida ilustração da força da escrita quando esta parte de um posicionamento ético: quando, em São Paulo, chega ao cargo de diretor substituto de uma revista filiada aos Estados Unidos, Borba tira proveito de sua posição dentro da empresa para escrever uma reportagem de capa sobre o antiamericanismo na América Latina:

O assunto era excelente, embora delicado, e nele tínhamos material para, pelo menos uma vez, sermos sinceros e leais. Telegrafei ao vice-presidente em Nova York [...] lançamos mãos à obra, escrevendo a todos os correspondentes das repúblicas sul-americanas, enquanto três dos nossos repórteres cobriam o Brasil, investigando seriamente as causas da antipatia que se nutria pelos

ianques, apesar de sua ajuda, dos seus planos de cooperação, da tão propalada política da boa vizinhança. Passou-se mais de um mês para que tivéssemos, em mãos, todo o material [...] obtendo os índices de infiltração comunista, arrogância, exploração, evasão de capitais, tirar mais do que dar, empréstimos humilhantes, açambarcamento de empresas de utilidade pública, e por aí vai. O fenômeno era comum a todos os países da América do Sul, onde se clamava contra a política mentirosa dos Estados Unidos em relação ao nosso subdesenvolvimento, aplicada sob mil disfarces e ardis (DP, p. 227).

Num posicionamento claramente político, Borba Assume os riscos de afrontar seus superiores e denunciar o que estava por trás da “política da boa vizinhança” dos Estados Unidos e mostrar o alto preço pago por toda a América do Sul ao aceitar as negociatas mascaradas de solução para todos os problemas. A reportagem é embasada em dados e pesquisas e provoca conflitos delicados. O senhor cônsul esteve pessoalmente na redação da revista acusando-os de “uma manobra comunista para desmoralizar os altos propósitos democráticos da América do Norte na luta por um mundo livre”, diz o narrador na sequência do excerto acima. O texto fere os princípios da Revista e resulta numa demissão velada, mas não sem antes ser providenciada às pressas uma edição em que Borba foi obrigado a mostrar, enojado, pontos positivos do avanço capitalista estadunidense no Brasil. Há que se reconhecer ainda hoje a atualidade da mediocridade contida na expressão do senhor cônsul. Neste trecho, tem-se uma noção de como Borba Filho soube trazer ao plano narrativo a abordagem de questões relativas ao mundo lançando mão de um posicionamento afinado com a ética própria da escrita literária.

Cornelsen (2014) relaciona a noção de resistência às de “engajamento” e de “escritor operativo”, respectivamente balizadas em Bosi, Sartre/Lyotard/Blanchot e Walter Benjamin. O autor corrobora Bosi, no sentido de que o termo resistência “tornou-se legítimo para abordar toda e qualquer manifestação ou ato de resistir a políticas autoritárias e regimes ditatoriais” (CORNELSEN, 2014, p. 96). Assim, o uso do termo estaria atrelado ao contexto dos anos de 1950 e 1960 e, na literatura, assume o papel de dar voz ao que foi calado por alguma razão. Se a literatura é colocada nessa posição de dar voz àquele que foi calado, isso significa que o escritor literário é chamado a assumir um lugar que, muitas vezes, está atrelado a um posicionamento político. Considerando esta possibilidade é que Cornelsen vê a necessidade de evocar o conceito de engajamento em complementação à noção de resistência.

A ideia de engajamento surge, de acordo com Cornelsen (2014), no contexto pós-auschwitz. Reconhecida a existência das infaustas fábricas da morte, o contexto exige do escritor um posicionamento diante dos acontecimentos. É aí que se torna ainda mais pertinente a discussão de Sartre ao colocar engajamento e arte como instâncias indissociáveis. Seja por razões exteriores ou pela natureza mesma da arte, se o escritor tem algo a dizer, isso supõe engajamento. Neste ponto, Cornelsen recorre a Blanchot com a crítica de que, ao ter que assumir uma postura política, o escritor deixa de ser o que era e é levado a falar por outrem, no sentido de que, supomos, a linguagem artística dá lugar ao discurso objetivo que contempla o outro³⁷. Já em Lyotard, o autor busca o aspecto ético imanente à postura do escritor engajado, uma vez que este, falando em nome de uma coletividade busca o bem comum. Além do que, vale ressaltar que, quando o escritor acredita no que diz, ele não fala apenas pelo outro, ele fala em nome de uma ética que tem a ver com os valores nos quais acredita – o espaço da obra literária lhe dá essa possibilidade.

Para fechar a discussão, Cornelsen coloca “engajamento” e “resistência” como ações do “escritor operativo”, de Benjamin. No referido ensaio, Benjamin (2012) usa as categorias de “escritor burguês” e “escritor operante³⁸” para pensar as relações entre o escritor e a sociedade, mas também e principalmente para apontar o tipo de obra produzida por cada um. O primeiro teria como objetivo a mera diversão, enquanto a missão do segundo “não é relatar, mas combater; não ser espectador, mas participante ativo” (BENJAMIN, 2012, p. 132). Assim, o “escritor operante” estaria necessariamente aliado a uma causa e posicionado ao lado do proletariado. Sua obra estaria voltada para a luta de uma classe e seria porta-voz da sua luta por transformações, mesmo que, com isso, sua autonomia seja colocada em risco. Trata-se, na verdade, de, mesmo reconhecendo a redundância do termo “escritor burguês” – especialmente na história da literatura que aqui nos interessa, a brasileira – admitir que, por uma questão de empatia e posicionamento ético e político, alguns deles optaram dar voz aos que sempre estiveram à margem da sociedade capitalista. Preferimos defender a ideia de que o risco maior que o

³⁷ Neste caso, está em discussão a noção de “intelectual”, que não pretendemos expandir aqui, e que remete àquele que se utiliza do seu prestígio para dar voz a outros sujeitos e, por isso, é obrigado a assumir uma postura tal que o distancia do que deveria ser o escritor, considerando o seu papel de, através da sua obra, prender-se à tarefa de promover transformações sociais.

³⁸ As denominações “operativo” e “operante” tem a ver com edição e tradução da obra *Magia e técnica Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Cornelsen (2005) recorre à publicação de 2005; nós recorremos à de 2012, com tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

“escritor operante” corre é o de afrontar as forças dominantes por despertar a consciência crítica do leitor ao tratar de temas relativos ao seu cotidiano.

A partir destas reflexões, podemos pensar algumas questões presentes na obra hermiliana e que refletem o posicionamento do autor, Borba Filho, acerca da sua concepção de escritor e de literatura. Começamos reafirmando sua descrença numa literatura distanciada da realidade. Como dramaturgo, Borba Filho levou o teatro para as ruas do Recife e recebeu prêmios por peças apresentadas para grupos de operários recifenses. À frente do seu trabalho, sempre defendeu um legado balizado no princípio do poder politizador da arte – seria necessário levá-la a todo espaço carente de direitos básicos como maneira de proporcionar uma conscientização coletiva, levando o espectador a uma criticidade e reconhecimento dos seus direitos.

Colocando-se como espectador, Borba Filho defendia e pretendia uma literatura fincada na realidade:

[...] eu, a cada dia que passava, atormentava-me com a impossibilidade de fazer do meu romance aquilo que eu imaginava a princípio, quando as letras não estavam no papel, meus fantasmas não eram uma força viva, as palavras não me obedeciam, as situações me escapavam, tudo porque estava cheio de livros, construindo um romance com os mesmos termos de Dumas, Hamsun, Tolstói, Faulkner, intoxicado de influências com os olhos fitos na crítica e não na vida (CN, p. 191).

Colocando em termos claros, Borba Filho faz, na tetralogia, uma severa crítica ao seu romance **Os caminhos da Solidão**, por considerá-lo alheio à realidade. Como já mencionado, a narrativa gira em torno da construção de uma estrada férrea que gera disputas entre o conservador proprietário das terras e um padre entusiasta dos ares de modernidade trazidos pela chegada do trem que, para ele, resultaria no crescimento econômico local (questão já mencionada anteriormente). Mas se, para além do viés histórico, o leitor se der conta de que a narrativa trata de questões humanas mais profundas, como a solidão coletiva a que estiveram condenados todos os personagens da trama e que esta condição é uma resultante dos espaços ocupados por cada um na sociedade da divisão e classes do século XIX, será possível relativizar a autocrítica feita por Borba Filho. Talvez o tenha incomodado a inscrição temporal do enredo – século XIX, quando estava vendo acontecer as guerras e arbitrariedades do século XX. Era preciso tirar

histórias das experiências concretas atuais e falar para o leitor de agora, tratando de temas contemporâneos – fascismo, guerras, avanço capitalista, autoritarismo, censura. Faltou levar em conta, talvez, a atemporalidade e universalidade do tema “solidão”, especialmente considerando sua força nos tempos atuais.

Mas do que Borba Filho fala, talvez, é de que somente estaria satisfeito como autor quando sua obra lhe trouxesse a satisfação de nela enxergar não a técnica perfeita observada nas suas leituras dos grandes clássicos da literatura mundial, mas a abordagem de problemáticas reais que fizessem refletir e levassem às transformações que sempre acreditou imanentes ao texto literário e às artes em geral. A uma narrativa ideal, Borba Filho creditava pessoas, coisas e acontecimentos como “mais importantes que a imaginação” (CN, p. 191). Não via sentido em apenas “inventar” quando a vida pulsava aos seus olhos. Daí a decisão de colocar-se, ele mesmo, no centro da narrativa. André Monte, protagonista de “Os caminhos da solidão”, era uma invenção e sua história fazia alusão a um acontecimento histórico importante, mas passado. A vida pulsante, digna de ser narrada, era a que viveu ou viu sendo vivida porque liberta das amarras impostas pela técnica narrativa a que submeteu a trajetória do narrador do seu primeiro romance.

Trata-se, na verdade, de um posicionamento político de Borba Filho. A história de Borba acontece junto com o decorrer da história do Brasil e por diversos momentos ele deixa que outros falem na tetralogia. Além do que, como já afirmamos antes, na prosa hermiliana o herói das narrativas tradicionais dá lugar a um homem falho, cheio de fraquezas e afeito a picaretagens para sobreviver em meio à selvageria do convívio humano num contexto em que as instâncias superiores suprimiam direitos básicos em vez de fortalecê-los ou ao menos respeitá-los.

A ideia de resistência subjaz à obra hermiliana em diversos níveis: desde ignorar a crítica, recusar a supervalorização da técnica, passando pela valorização da cultura popular, segundo o seu ponto de vista muitas vezes abordada como algo pitoresco em obras literárias, até o posicionamento político de dar voz a torturados e criticar a atuação autoritária da polícia política dos regimes ditatoriais vividos no Brasil, no século XX.

Ao lado da ideia de uma narrativa ideal, Borba Filho perseguia a busca por uma vida digna de ser narrada. Inspirava-lhe a vida real com todas as suas maravilhas e mazelas e que ele capturava das experiências mais cotidianas aos acontecimentos mais importantes – do frequentador de um boteco ao presidente da

República – a vida em curso, do ato sexual à tortura. A vida do homem do seu tempo – o homem moderno – em suas formas diversas; não a vida “zoé”, mas a vida “bios”, no sentido proposto por Agamben (2010), em *Homo Sacer*. Na referida obra, o estudioso difere entre a vida enquanto fato de estar vivo e a vida submetida a formas de vida. Nesse segundo caso, entra em questão o contemporâneo e suas forças politizadoras. Sem ignorar os riscos de uma possível digressão, supomos pertinente recorrer brevemente às considerações do autor, que se sustentam no conceito foucaultiano de “biopolítica” e nas relações apontadas por Hannah Arendt entre os campos de concentração e as ações do totalitarismo. Primeiro por acreditarmos nas aproximações entre “vida digna de ser narrada” e “vida digna de ser vivida” – o acontecimento já é uma narrativa, como defende Ricoeur; segundo porque estas discussões teóricas têm como tema principal não apenas o homem, mas principalmente a vida que lhe é possível desfrutar, levando-se em conta as influências externas inerentes às formas de vida a que é imposta; por último, porque vemos na obra hermiana um acontecimento que aglutina narrativa, vida e política numa intensidade que parece impossibilitar qualquer tentativa de distanciamento entre uma e outra destas instâncias.

Para Agamben (2010), há um conceito que faz convergir os pontos de vista de Foucault e Arendt acerca das relações entre vida e política – o de “vida sacra” ou “vida nua”. Segundo ele, nesse conceito:

[...] o entrelaçamento de política e vida tornou-se tão íntimo que não se deixa analisar com facilidade. À vida nua e aos seus *avatar* no moderno (a vida biológica, a sexualidade etc.) é inerente uma opacidade que é impossível esclarecer sem que se tome consciência do seu caráter político; inversamente, a política moderna, uma vez que entrou em íntima simbiose com a vida nua, perde a inteligibilidade que nos parece ainda caracterizar o edifício jurídico-político da política clássica (AGAMBEN, 2010, p. 17).

Diante da impossibilidade de dissociação entre vida e política, Agamben segue reafirmando, com Foucault, que o que está em questão é a vida do homem dos tempos modernos, condicionado a ações políticas distanciadas da inteligibilidade das “políticas clássicas”. Esse ponto nos interessa especificamente para pensarmos os contextos em que a vida é colocada a serviço de regimes diversos – guerras, ditaduras, holocausto – nos quais sobre o homem incidem forças alheias a sua subjetividade e, em detrimento das liberdades individuais sobressaem

as decisões soberanas e unilaterais. O narrador hermiliano apresenta um inconformismo gritante diante do domínio nazifascista pelo mundo. O autor começa o décimo capítulo de **Deus no pasto** com indagações que parecem creditar o homem em que se transformou às “forças externas” que o levaram por caminhos que nem sempre foram uma escolha sua:

Fui eu mesmo que escolhi este caminho de cardos, pedras e facões?
 Eu, com minha suposta liberdade, jungido ao odor de mal e nem sempre fazendo o bem?
 Ou terão sido os outros que, invejosos da minha plenitude, semearam urtigas vermelhas e abelhas carnívoras em tudo quanto era campo e árvore? (DP, p. 196).

Borba Filho tem consciência de que o homem é o resultado do que fazem dele e admite ser um bom exemplo disso. E não hesita em conclamar seus leitores a rachar a “gaiola de vidro” em que se encontra o povo latino nos idos dos anos de 1960 e 1970, contexto das ditaduras vividas nos países da América Latina: “Peçolhes que procurem, com seus bicos, rachar esta matéria que é mais frágil do que se possa imaginar” (DP, p. 198). Vale registrar que **Deus no pasto** começa a ser escrito em 1968, ano em que a Ditadura Militar torna-se ainda mais sangrenta com a aprovação do Ato Institucional nº5, que perdurou por dez anos marcados por torturas, mortes e desaparecimentos. Este fato histórico pode explicar o tom de desilusão na fala do narrador hermiliano, ao finalizar o capítulo: “Camaradas: já disse, este é o meu discurso de despedida, pois agora vão entrar as trevas, talvez haja uma luz no fim, não sei, não sei de nada. Quem sabe?” (DP, p. 198). Ele não veria a luz, deixou-nos em 1976, dois anos antes do fim do AI-5 e do início de uma lenta abertura política. Mas registrou em sua narrativa episódios análogos aos absurdos legitimados pela Ditadura e aos quais já nos reportamos em linhas anteriores.

Borba Filho ilustra os resultados das ações soberanas sobre a vida do indivíduo. Observador crítico dos acontecimentos políticos, lutou por uma vida digna e falou em nome de tantos que foram oprimidos pelos regimes totalitários. Em sua obra, a política incide diretamente sobre a vida do homem, interferindo em seu curso e determinando ações, por um lado, mas também resultando em tomadas de atitudes e posicionamentos nem sempre em acordo com as normas do poder estabelecido. Na trama de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** há espaço

para a resistência revolucionária: greves, explosões de pontes, panfletagem, palestras, boicotes a comícios e até indiferença diante da polícia que prende e tortura meramente seguindo um ritual imposto pelas autoridades. As ações das personagens de Borba Filho têm a ver com a atitude ética. A busca desenfreada pelo prazer, após cada prisão, mostra que o narrador tem uma urgente necessidade de buscar alívio para a dor moral que sente tendo sido preso e torturado apenas por divergir do que apregoa o sistema político vigente.

Há resistência e ética na obra hermiliana quando, por exemplo, o autor dá vida a uma personagem, mulher, que decide matar os soldados que exibiram a cabeça de seu pai, Manoel Isidoro, em praça pública. O narrador relata o fato no primeiro volume da tetralogia, quando ainda vivia em Palmares, no contexto da Revolução de 1930. Desaparecem Miguel Pescador e Manoel Isidoro, amigos de Borba. Certo dia, surge um grupo de soldados alagoanos arrastando o primeiro, amordaçado, e exibindo como troféu a cabeça do segundo. A comunidade fica estarecida e, com o apoio do Major Dedé, um militar aposentado, um grupo de homens decide fazer as honras ao estado de Pernambuco. Depois de algumas horas de planejamento, Borba liberta Miguel Pescador enquanto os outros entram em combate com os soldados e recuperam a cabeça de Manoel Isidoro. O conflito parece resolvido, mas o final do capítulo surpreende o leitor:

Dois dias depois, o Major Dedé estava no alpendre de sua casa, preguiçosamente deitado numa rede, quando ouviu palmas no portão. Era uma moça vestida de homem, acompanhada por um mulato, pediu licença para entrar, depois do que se apresentou. Era a filha de Manoel Isidoro.

- Major, disse – vim lhe agradecer de joelhos o que fez por meu pai depois de morto. E quero lhe pedir garantias.

- Garantias? – Estranhou o velho.

- Garantias, sim senhor – retrucou.

- A gente entrou na fazenda do Padre Teles – esclareceu o mulato que a acompanhava – e matou até os santos nas paredes.

- E o padre? – indagou o Major.

- A cabeça dele está especada no mourão da porteira – disse a moça.

O velho olhou-a, mandou que sentassem, foi ao interior da casa, voltando depois com uma carta na mão.

- Olhe aqui, moça. Esta carta é para o meu amigo Estevão Borba, do Engenho Bela Vista. Pode ir pra lá que é garantido.

A moça e o mulato voltaram a montar e saíram em disparada. O Major Dedé ficou à porta da casa até que desapareceram no fim da rua. Passou a tramela no portãozinho, subiu os poucos degraus que o levavam ao alpendre e fez uma coisa curiosa: bateu palmas nas

próprias coxas, ensaiou uns passinhos de polca, soltou uma gargalhada clara, pura, de vinte anos, e gritou para os fundos da vivenda:

- Menina, traz aí uma cachaça de cabeça!

Embora nomeada apenas “filha de Manoel Isidoro”, a moça enfrenta o poder estabelecido e faz justiça à morte do pai. Em nenhum outro momento ela surge na narrativa, mas sua “aparição” é muito importante por representar a resistência feminina diante dos acontecimentos. O foco é transferido para as ações dos representantes da Aliança Nacional Libertadora que faz frente aos Integralistas e suas políticas de intolerância e violência.

As questões políticas ocupam vasto espaço na narrativa hermiliana e o tom de denúncia é constante. O autor dá vida a personagens inseridos em situações verossímeis com o passado e o presente da história política do Brasil. E o “presente” da sua narrativa parece transcender as duas últimas décadas do século XIX, quando foi escrita e publicada. Não seria de todo ilusório afirmar que nos encontramos em uma “gaiola de vidro” neste final da segunda década do século XXI, o que atualiza o caráter ético e político da obra hermiliana, além de reforçar a necessidade de resistência e enfrentamento também no momento atual. Borba Filho assume o risco de colocar-se em sua narrativa como homem, como sujeito político. Ele traz o contexto histórico e político do Brasil para compor uma narrativa em que cabem, para além de registros factuais e ficcionais, temas que transcendem inscrições temporais, porque imanentes ao humano.

3.3 Desdobramentos do modo hermiliano de fazer literatura

O que Lima (1989) nomeia “transtextualidade” pode ser tomado por “um discurso atravessado por outros, um texto formado por outros textos”. Em Borba Filho, trata-se de um método mesmo de escrita. Na tetralogia, temos diversas referências a textos de diversos autores das mais variadas vertentes e, ao que parece, estas referências são resultado de experiências de Borba Filho como leitor, como pesquisador, como dramaturgo, como homem. O título da tetralogia – **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** –, por exemplo, foi inspirado no inglês Lawrence Durrell, o que evidencia experiências do autor com a própria literatura e

com outras artes. O leitor conhecedor da pintura de Gustave Coubert, *A origem do mundo*³⁹, de 1866, de pronto a identificará no título de **A porteira do mundo**, segundo volume da tetralogia, não só pela semelhança do texto, mas também pela intensidade com que a temática do erotismo é aí abordada⁴⁰. No sexto capítulo da obra, o autor faz uma referência direta ao título escolhido e deixa clara sua relação com a genitália feminina. São duas páginas compostas por três parágrafos carregados de um lirismo/erotismo que justificam a sua transcrição:

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 e vi, vi que para aqueles que iam nascendo era *a porteira do mundo*. O orifício dilatava-se, com espasmos, e jorrava um pouco de sangue que por breves instantes tingia o verde de vermelho e no ar saíam andando, nuns, os heróis e os santos, aqueles que iriam ser queimados na fogueira ou ter o peito cravejado com balas de fuzil, os puros de qualquer ideologia, os predestinados, os pederastas de alma limpa e as prostitutas de corpo são, nenhuma crianças era o que eu estranhava, mas velhos macerados por pensamentos que talvez se realizassem e mulheres que ofereciam os seios aos raios que partiam de sóis distantes, adolescentes marcados para grandes empresas, eu não enxergava políticos, traidores, guerreiros mercenários, comerciantes e banqueiros; por fim, numa maior abertura a vulva pariu uma flor vermelha de grande haste, e depois dela, eu, maduro para o mundo, na coberta do cargueiro acenando para o cortejo que se perdia para os lados do horizonte, enquanto a Coisa se fechava como uma sensitiva, encaramujava-se, dobrava-se toda em si mesma, transformava-se num canudo coroadado pela flor vermelha, o talo penetrando em seu orifício, tudo se fundindo, despencando-se e caindo no mar de onde brotaram evanescentes, luminosas, quentes. 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 deixara marcas, lembranças, imagens de gestos, nada porém realizado, dali em diante é que começaria a caminhar, não importavam por que caminhos, como não importavam também os golpes e as derrotas, que estaria imune, podendo estrebuchar como toda pessoa ferida, como ser humano, mas revestido do sangue, do suco e da flor, podendo suportar o mundo e misturar-me com ele em todas as convivências de amigos e inimigos, pessoas amadas e

³⁹ A pintura mostra o corpo nu de uma mulher cujo rosto não aparece. O ângulo mostra as coxas, a genitália, o ventre e os seios em pintura realista, atualmente exposta no Museu d'Orsay, em Paris.

⁴⁰ Luiz Augusto Reis faz uma análise entre a obra de Coubert e um trecho de **Margem das lembranças** em que a personagem, Hermilo, é convidado a acompanhar um exame de desfloração. Sob o título "A origem do mundo em uma delegacia de Palmares: o desejo e uma certa brutalidade nas lembranças de **Hermilo Borba Filho**, o texto está acessível em: http://www.soniavandijck.com/hermilo_coubert.htm

odiadas, traições, mentiras, bondade, Amor, de corpo fechado e alma aberta respirando para tudo que nele estivesse contido, que tudo era ele e eu tinha de aceitá-lo como tal, embora desconhecido na maioria das vezes, não importava, desde que me manteria, eu mesmo, com o meu universo e as minhas influências, no papel de um Mago, manejando luas ou ventres, mas cada gesto meu jamais se repetiria nos atos cotidianos do comer, do falar, do amar, do tomar banho ou do defecar, a cada um eu me dando e de cada um tirando o alimento para a minha eternidade, não seria um cometa, mas um sol em torno do qual girariam planetas e satélites, a mim cabendo decidir qual o mais importante e em qual deles eu lançaria, de maneira definitiva, minha semente verde de grandes ramos futuros, com frutos maduros e sem vermes, eternamente balançando-me no enorme trapézio de mim somente visível, embora a que me amasse tivesse, por momentos, a intuição fugidia de que eu era metade homem e metade deus, mesmo não me poupando em atos cotidianos, mas respeitando minha condição adivinhada de ser transcendente, capaz de num olhar ou num gesto exprimir segredos que deixariam aterrados aqueles que não pertencessem ao meu círculo de ouro ardente e garras de maracajá (PM, p. 128-129, grifo nosso).

O trecho ilustra a visão do narrador no momento em que está sendo levado para o alto mar preso em um navio cargueiro, é a percepção dele naquele momento. Prevendo o que aconteceria em seguida, Borba procura forças no fato sabido de que todos os homens rumam numa mesma direção e decide que, dali, renascerá mais forte. A referência direta ao título da obra em meio a metáforas que sugerem a genitália feminina reforça a intencional relação entre a obra hermiliana e a pintura de Coubert. Por toda a tetralogia há discursos que se atravessam e vozes que dialogam. Em alguns momentos isso acontece de forma nítida e pontual, como é o caso de exemplo ora citado; mas, no geral, percebe-se que a obra hermiliana é toda ela um espaço de entrecruzamento de linguagens diversas.

A fragmentação discursiva presente na obra hermiliana parece resultado da fragmentação do sujeito por trás da narrativa e o resultado é um mosaico de vozes. No entanto, em vez da ideia de despedaçamento, fica evidente a capacidade do autor em abarcar as experiências vividas e transformá-las em material de escrita. Nesse sentido, dois relevantes aspectos serão aqui observados: primeiro, a estrutura dos dois últimos volumes, cujos capítulos são finalizados com uma quadrinha popular que mantém uma nítida relação de sentido entre si; segundo, a composição do quarto volume, no qual o narrador pausa o seu relato e cede espaço para transcrições diretas, em itálico, de textos que foram escritos por outras personagens – não se trata de discursos diretos, mas de trechos de textos escritos

por estas personagens. As duas situações mostram como Borba Filho ousou em sua técnica narrativa e nos dão suporte para a discussão que segue.

Considerando a noção de “transtextualidade”, apontada por Sônia Lima (1989) e já mencionada, como elemento basilar da obra hermiliana, parece-nos útil lançar mão das noções de “literatura-experimento” (PELBART, 2011) e de “Literatura fora de si” (GARAMUÑO, 2014) para direcionarmos alguma luz sobre o fazer literário de **Hermilo Borba Filho**, no sentido de ilustrar os efeitos concretos do recurso da transtextualidade na composição narrativa de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** e como esta escolha evidencia o propósito do autor de fugir da narrativa tradicional.

3.3.1 Literatura-experimento: o livro-palco de Borba Filho

Um corpo sentado num dos pratos de uma balança exposto e disposto, decidido a contar tudo; no outro prato, todos os seus atos. Esta é a imagem inicial de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. Não fosse a ressalva que vem em seguida, quando o narrador diz que, além de um passado real, vai narrar também um passado imaginado, muito do que ele diz poderia lhe render algum tipo de condenação. Sabendo disso, Borba pede ao leitor: Não me julgue! “Esta é uma tábua rasa de lembranças” (ML, p. 12). E assim o narrador segue sua empreitada, acobertado pelas fragilidades com que as lembranças devem ser vistas e pela liberdade de usufruir da sua imaginação. Cabe ao leitor jogar ou não o seu jogo. Dessa imagem, supomos outra, resultante da atuação de Borba Filho como dramaturgo: um corpo em cena, num prato-palco, cuja plateia – o leitor – teria um longo monólogo a assistir, não falasse o narrador em nome de tantos; não desse ele espaço para muitas outras vozes. Assim, nossa hipótese é a de que o pernambucano utilizou-se de sua vasta atuação no teatro e na literatura para compor uma narrativa em que as duas vertentes surgem propositalmente entrelaçadas, assim como na vida do autor.

Agamben propõe que o conceito de “experimento sem verdade”, de Walter Lüssi – “uma experiência caracterizada por falhar em toda sua relação com a verdade” – seja alargado e tomado como “paradigma da experiência literária” (AGAMBEN, 2015, p. 35). A defesa do estudioso é a de que a literatura pode

também fazer experimento, embora não o experimento que se pretende provar, pois isto seria de incumbência do experimento científico:

Estes não dizem respeito simplesmente, como os experimentos científicos, à verdade ou à falsidade de uma hipótese, ao verificar-se ou não-verificar-se de algo, mas colocam em questão o próprio ser, antes ou para além do seu verdadeiro ou falso. Esses experimentos são sem verdade, pois neles a verdade está em jogo (AGAMBEN, 2015, p. 35-36).

Entre outros exemplos para se pensar os “experimentos sem verdade”, Agamben cita: Avicena e o corpo despedaçado do homem voador que, mesmo desmembrado e suspenso no ar, ainda conserva sua identidade; Cavalcanti e a descrição da “experiência poética como a transformação do corpo vivente em um corpo autônomo mecânico”; Rimbaud, ao dizer “eu é um outro”; Heidegger ao substituir o “eu psicossomático por um ser vazio e inessencial”, etc. E, diante desses exemplos, reafirma:

[...] é preciso, a cada vez levar a sério os “experimentos sem verdade” em que eles nos convidam a aprofundar. Aquele que aí se aventura, com efeito, arrisca não tanto a verdade dos próprios enunciados quanto o próprio modo do seu existir e cumpre, no âmbito da sua história subjetiva, uma mutação antropológica a seu modo tão decisiva quanto foi, para o primata, a liberação da mão na posição ereta ou, para o réptil, a transformação das extremidades anteriores que o converteu em pássaro (AGAMBEN, 2015, p. 36-37).

Pois bem, trazendo a metáfora para a literatura, Agamben cita o texto de Melville – Bartleby, o escrevente – sobre o qual nos reportamos para falar do “corpo rebelado” no segundo tópico do capítulo 2. Bartleby é o escrevente que se recusa a escrever, mas a sua recusa ocorre de uma forma que deixa o chefe sem reação. Na medida em que vai cessando suas atividades, o homem franzino vai impondo uma presença inafrentável sustentada pela fórmula “Eu preferiria não”. Bartleby não afirma que vai parar de escrever, sua recusa não fica clara e, ao se negar a desocupar o biombo onde trabalha, ele mesmo torna-se o Não com o qual o chefe não sabe lidar; torna-se ele mesmo a tabuleta de escrever. A história do escrevente, na perspectiva de Agamben, é um bom exemplo de experimento literário, no sentido de que, para além das questões de verdadeiro ou falso, o que aflora na leitura do texto de Melville é da ordem da subjetividade do ser por trás da figura do

homenzinho que se alimentava corriqueiramente de biscoitos de gengibre e, mesmo na sua aparente insignificância, protagoniza o enredo da narrativa. O leitor atento, em vez de questionar a impotência do chefe diante do seu inútil funcionário, poderá direcionar seus questionamentos para a potência deste último; e a potência, para Agamben, está além das condições de verdade e acobertada pelo princípio da contradição. Bartleby é e ao mesmo tempo não é; e a sua força está na impossibilidade de comprovação de ele ser uma coisa ou outra.

Seguindo a proposta de Agamben, pensamos em olhar para o texto hermiliano por esta perspectiva da experimentação, seja pelo ponto de vista do questionamento da contradição natural do ser que se afirma sem se pretender provar; seja pela organização estrutural do texto hermiliano; como também pela possibilidade de identificar a sua veia de dramaturgo no resultado final da tetralogia. Portanto, assinalamos, primeiro: a complexidade da personagem protagonista, Hermilo, portador de um senso de justiça que o faz almejar o bem-estar do mundo inteiro, mas que se apresenta bastante familiarizado com a prostituição e o com os vícios e sempre convictamente predisposto a executar uma falcatura qualquer em benefício próprio; segundo: a estrutura dos capítulos dos dois últimos livros da tetralogia – O cavalo da noite e **Deus no Pasto** – que apresentam, diferentemente dos dois primeiros – **Margem das lembranças** e **A porteira do mundo** – uma quadrinha de encerramento que parece denotar, para além da questão da valorização da cultura popular já ressaltada, um quê de impotência ou, talvez, ironia, deboche, anarquia, protesto em que fica nítido o propósito do autor de, desta maneira, reafirmar, ironizar, criticar ou mesmo negar alguma temática abordada no decorrer do capítulo no tocante ao comportamento da sociedade do século XX; terceiro: conhecendo o Borba Filho dramaturgo e tendo uma visão minimamente global sobre o seu projeto artístico, vê-se nele um viés humano que resulta num atravessamento que perpassa e une o dramaturgo, o contista, o romancista e tantos outros que o compõem. Nesse sentido, defendemos uma nítida presença do teatro hermiliano em **Um Cavalheiro da Segunda Decadência**, seja nas discussões desenvolvidas pelo narrador sobre sua importância no desenvolvimento do senso crítico dos espectadores, o que justificaria a necessidade da sua popularização; seja na forma como Borba Filho consegue colocar o corpo em cena por toda a narrativa.

Mas antes de seguir este percurso, voltemos à questão da “literatura experimento”. Ao lado da discussão de Agamben sobre a vitalidade pungente na

imobilidade de Bartleby, Pelbart recorre ainda à figura esquelética do jejuador, de Kafka, para reforçar que:

Nesses seres, somos confrontados com uma surdez que é uma audição, uma cegueira que é uma vidência, um torpor que é um sensibilidade exacerbada, uma apatia que é puro *pathos*, uma fragilidade que é indício de uma vitalidade superior (PELBART, 2011, p. 44).

Nestes seres vê-se a representação do contraditório do qual a literatura-experimento se nutre e que nos interessa no sentido de pensar e defender a inexistência de um herói na narrativa hermiana. Se em alguns momentos Borba se coloca como um ser alado, isso deve ser visto menos como uma busca por alguma forma de superioridade que como uma forma de se sobressair de alguma situação-limite. A força das personagens hermianas é buscada em suas fragilidades. Lembremos a força de Donzela, uma mendiga desdentada, malcheirosa e maltrapilha que exerce um estranho domínio sobre Pirangi, um homem sóbrio, controlador do tempo como exigia sua tarefa de tocar o sino na hora exata, em sua função de vigia noturno. Magicamente, Donzela lhe cheirava a jasmim e meses depois aparece grávida, para o espanto de todos. Pirangi jamais conseguiu assimilar os instantes em que esteve com a mendiga, apenas admite sua impotência diante do cheiro que ela exalava e que o deixava sem capacidade de reação a não ser a de embeber-se naquele aroma atordoante. Donzela é o ser invisibilizado pela sociedade, mas que, no conto de Borba Filho⁴¹, ocupa o espaço que deveria ser ocupado pelo protagonista – possivelmente o homem sóbrio. Ela é o paradoxo; é o oxímoro que sustenta a narrativa, na contramão do que rege a tradicional literatura e a sociedade com seu histórico conservadorismo.

No conto de Kafka, Um artista da fome, na jaula de onde o jejuador é retirado enquanto se confunde com o próprio lixo ali acumulado, é colocada uma pantera gorda e saudável cuja imagem é tomada por Deleuze (2011) como o oposto do que seria o escritor, ou o que o escritor rejeita: uma gorda saúde dominante. Assim como o que sobressai do jejuador kafkiano e do escriturário de Melville é o definhamento e a debilidade, porque nestes aspectos estão a sua potência e força, também o escritor “goza de uma frágil saúde irresistível [...] dando-lhe contudo

⁴¹O conto intitula-se “O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morgedo da meia noite” e pode ser encontrado no livro Contos, lançado pela CEPE Editora, em 2017, p.179-186.

devires que uma ‘gorda saúde dominante’ tornaria impossíveis” (DELEUZE, 2011, p. 14). Para Pelbart, Deleuze fala de uma “deformidade” de onde emana a força do escritor e que seria “uma condição mesma da literatura, pois é ali onde a vida se encontra em estado mais embrionário” (PELBART, 2011, p. 44). Ousamos dizer que a jaula está para o jejuador kafkiano assim como a balança está para o narrador hermiliano: é o lugar de exposição em que e o definhamento e a exposição soam como os elementos necessários para os respectivos autores darem corpo a uma literatura em que fragilidade e força se sobrepõem e fazem pensar a potência do ser, fornecendo o material do qual o escritor se nutre em sua tarefa de conservar o caráter humanístico da arte. Obviamente não pretendemos, aqui, fazer um comparativo entre os autores, mas somente reafirmar a força da literatura e pensar o modo como Borba Filho deu forma a sua narrativa. Em **O cavalo da noite**, o narrador afirma o seu interesse, como romancista: “Se eu pretendia tornar-me um romancista devia conhecer de tudo: o bom e o mal, o rico e o pobre, o trágico e o cômico, o cheiroso e o fedorento, o grã-fino e o operário, as feridas do mundo” (CN, p. 65). Dando prosseguimento, em **Deus no pasto** arremata:

[...] tudo em mim era intuição, nascendo misteriosamente, umas coisas boas e outras ruins, se me fosse analisar com um psicanalista talvez descobrisse o núcleo de todo aquele mundo, mas perderia a minha qualidade de receptor do mistério, única coisa que me interessava como romancista: andar em trevas, de repente um impulso, uma luz, alegria intransferível da descoberta (DP, p. 34).

Borba Filho insiste em falar da sua tarefa de escritor em diversos momentos da tetralogia. No excerto, ao afirmar seu interesse pelas trevas, deixa claro que importa mais a debilidade que o heroísmo. Em outros momentos, afirma que buscava inspiração no cotidiano da gente simples que observava nas ruas, nos prostíbulos, no cais, nos becos, nos bares. No trecho a seguir, fica claro como o autor admite a aproximação entre a literatura e a dramaturgia em seu trabalho:

A palavra escrita ou falada de um palco causa tal horror aos moralistas que logo se mobilizam todas as forças legais para impedir o livre curso do pensamento, havendo até mesmo uma Sociedade Protetora da Moral Brasileira. Para essa corrente de coação nunca existiram a estatuária erótica hindu e o infernos das bibliotecas de Londres e Paris, o mais importante sendo o Vaticano. O medo da palavra leva, inevitavelmente, à quebra da liberdade e, por consequência, da liberdade de escrever (DP, p. 64).

O material de trabalho do romancista e do dramaturgo é o mesmo: a palavra. E Borba Filho sabia da sua força, independentemente se proferida de um palco ou registrada em um livro. Considerando o momento de escritura e publicação de **Deus no Pasto**, 1972, observa-se na fala acima uma crítica à hipocrisia de uma sociedade que mobiliza “forças legais” por “medo” da palavra e também uma menção indireta à censura, neste momento firmemente sustentada pelo AI-5, a que nos reportamos anteriormente.

Tanto se nutria da “debilidade e exaustão” do homem para compor sua literatura, que Borba Filho enfatiza uma condição de pequenez e fragilidade necessárias ao seu desempenho como escritor:

Muito simples: querendo desesperadamente tornar-me escritor, me tornei escritor. Para o conseguir, pequei. Tornei-me tão íntimo do Espírito Santo que traí minha mulher, meus filhos, meus amigos, meu pai (de um dos santos deste século: Henry Miller) (DP, p. 224-225).

Parafraseando o escritor norte-americano, Borba reafirma o que se vê por toda a tetralogia: o narrador é um homem falho que desperta sensações adversas no leitor. A personagem é boa e má, frágil e perversa; ri das coisas sagradas, mas se compadece com a miséria humana; promete tornar-se oca, mas procura e encontra na religião um sentido para a sua existência. A blindagem que evoca para si é mais um desejo de encontrar forças para sobreviver à maldade do homem que uma realização concreta. Borba tem seu corpo colocado sobre a mesa nas celas das prisões do Recife e, ficando à mercê dos seus algozes, expõe toda a sua fragilidade.

A literatura hermiliana apresenta o registro de experimentações diversas vividas pelo narrador. Tendo o seu corpo colocado no centro de toda a sua experiência, Borba inicia sua narrativa expondo este corpo, deixando claro que o que vai registrar no livro já está marcado em sua carne. Se o leitor hermiliano questionar-se, na esteira de Agamben, de que verdades os experimentos literários tratam, há a possibilidade de este leitor chegar à conclusão de que a narrativa de Borba Filho tem o propósito maior de estreitar os laços entre literatura e vida.

Seguindo este viés de que literatura e vida se entrecruzam na narrativa hermiliana, insistimos na ideia de protagonismo do corpo em todo o texto hermiliano. Recorreremos, então, a David Lapoujade (2002), para quem, embora a questão “que

pode o corpo” referira-se à sua potência, do ponto de vista aristotélico não há como separá-la do ato: “É depois do ato, ou melhor, do agente, que a potência é revelada como tal”, afirma. Mas é preciso lidar com o fato de que “o corpo não aguenta mais” (LAPOUJADE, 2002, p. 81-82) toda sorte de exploração a que tem sido submetido na modernidade, especialmente no campo das artes, a exemplo das personagens de Becket; do corpo dissecado, em Foucault; mesmo do corpo adestrado, em Nietzsche; do corpo supliciado do masoquista, em Deleuze.

Mas é possível e preciso, de acordo com a defesa de Lapoujade, reconhecer uma potência outra nesse corpo levado ao seu limite, mesmo que, para isso, deixe-se de lado a concepção aristotélica:

Mesmo em suas funções mais elementares, parece que, de agora em diante, o corpo só pode aparecer diminuído, deformado, no limite da impotência. Tudo se passa *como se o corpo não tivesse mais agente* para fazê-lo ficar direito, organizado ou ativo. Não se pode falar aqui da potência do corpo justamente porque o corpo não aguenta mais. A menos que se trate de outra coisa: será preciso, talvez, aceder a outra definição de potência? Pois é evidente que todos esses corpos são dotados de uma estranha potência, mesmo no esmagamento, uma potência sem dúvida superior àquela da atividade do agente. Talvez, então, seja preciso conceber uma potência que não se define mais em função do ato final que a exprime, uma concepção não-aristotélica da potência. E isto significa encontrar uma potência própria ao corpo, uma potência liberada do ato (LAPOUJADE, 2002, p. 83).

Nesse sentido, entendemos que o fato de não aguentar mais a pressão a que é submetido, não quer dizer que o corpo perdeu sua potência de ser e resistir às forças que o oprimem: “se Nietzsche mostra como se cria uma alma para o corpo, Deleuze e Guattari mostram, inversamente, como se cria um corpo para essa alma”, defende Lapoujade (2002, p. 84).

Voltando ao corpo em Borba Filho, diante da fragilidade da matéria, o narrador se dá o direito e a liberdade de ter um corpo oco, por vezes alado. É aí que está a força que separa o ato da potência. Borba Filho faz experimento ao transcender a barreira da condição física e dar ao narrador um corpo que estaria imune às “forças exteriores” de que fala Lapoujade. Indo mais além, por que não dizer que o pernambucano faz experimentação quando, após tomar a consciência do fim da sua vida, dá-se um corpo narrado? Este corpo que aparece exposto no prato de uma balança, ao alcance dos olhos de todos os leitores, não se curvará a

qualquer tipo de depreciação. Ali, ele somente é e representa a verdadeira potência de ser. Na narrativa hermiliana o corpo na balança sugere o corpo em cena, no palco, numa nítida junção das versões dramaturgo-escritor que compõem a identidade do autor.

Para encerrar, pontuemos a questão da estruturação da narrativa de Borba Filho. Como dito, toda a obra hermiliana é composta por um entrelaçamento de vários discursos – a transtextualidade apontada por Sônia Lima (1993). Mas este aspecto aparece menos como um recurso linguístico que como um método mesmo de escrita. O autor traz para o seu texto fragmentos diretos da sua experiência como leitor, além de se utilizar de diversas outras fontes, como ditos populares, frases de para-choques de caminhão, falas de pessoas com quem conviveu e que lhe trouxeram alguma reflexão, etc. **O cavalo da noite e Deus no pasto** são um exemplo muito nítido desse mix discursivo que compõe a obra hermiliana. No capítulo doze de **Deus no pasto**, o narrador relata:

Olhando para meu caderno de anotações ia verificando que tudo que transcrevia se relacionava perfeitamente ao que estava acontecendo em todos os meus planos: sentimental, artístico, político, e o que mais se possa imaginar. Todas as frases adquiriam uma sonoridade ora trágica, ora cômica (DP, p. 224).

Em seguida, por quase três páginas, Borba exemplifica com trechos atribuídos a anônimos e famosos como Henry Miller e James Joyce, passando pela Bíblia e por Anais Nin, do que se constitui sua literatura. No seu trabalho sobre o processo de composição de *Agá*, o último romance escrito por Borba Filho, Lima conclui:

O estudo dos documentos mostra que o diálogo com outras linguagens (a pictórica, por exemplo) e com outros discursos obedece a uma proposta poética. Materiais como recortes de jornais, recolhidos numa fase preparatória, integram o prototexto, uma vez que o autor os incluiu no texto literário, mesmo numa fase de primeira composição. O que fica evidente é a existência de uma relação dialética entre os materiais manipulados pelo autor, relação essa sempre ditada pela dinâmica do processo de produção artística. Por isso, documentos da fase preparatória, como o *Caderno de anotações*, têm ampliadas suas funções e penetram na fase de composição propriamente dita do texto poético, testemunhando o percurso do trabalho de criação literária. Em eu atelier, o autor não conhece limites entre plano e escritura (LIMA, 1993, p. 334).

Como se vê, a obra hermiliana é toda ela uma experimentação. O autor consegue reunir fragmentos de todas as experiências acumuladas, inclusive a de leitor, e mostrar em seu texto como essas experiências foram determinantes em sua atividade de escritor. Olhando pelo viés apontado por Lima – o da transtextualidade – vê-se na obra hermiliana um diálogo constante com uma infinidade de outros discursos. E é possível perceber que, de fato, se trata de um método de trabalho. Propositamente, Borba Filho, consegue reunir em sua narrativa uma compilação de discursos que são o resultado da sua constituição enquanto sujeito. Sua literatura reflete sua experiência e sua trajetória. Por toda a tetralogia aparecem nítidas as influências externas trazidas para a composição da obra hermiliana.

A seguir, optamos por expor dois quadros ilustrativos, compostos pelos títulos de cada capítulo dos dois últimos volumes de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, com o intuito de reforçar e mostrar o constante diálogo do qual se constitui a obra de Borba Filho. Os títulos estão seguidos de suas respectivas autorias e da estrofe que finaliza cada capítulo:

O cavalo da noite:

Título dos capítulos	Autoria ou origem	Quadrinha
1. Chove solidão dentro de mim	De uma canção popular	Um homem e um gato Se encontram. O gato engole o homem e lambe os bigodes.
2. Com esse dinheiro eu faço o pelo-sinal	Um mendigo	xxxxxxxxxxxxxxxxxx
3. Eu estava de 45 na cabeça	Ladislau Porto	A pata da vaca Descobriu um verme, coçou barriga: nasceu um girassol.
4. Quem quer o meu traz o seu	Dirceu Nery	O burro velho, cansado, capenga, enfiava seu pau no oco do mundo.
5. Viste, Manoel da Hora, o passo que eu dei agora?	Dito do Capitão	O besouro mordeu o céu da boca e abriu as asas como uma túnica.
6. Se não existisse o diabo, não haveria salvação	Um súcubo	O cavalo cagou no pé do cruzeiro, levantou o rabo e espancou o céu.
7. Foi uma mulher que deu o seu recado	De uma carta	A coruja azul, de cabeça branca, dançou e cantou no olho do sol.
8. Cada pessoa é responsável pelo mundo	Féodorov	Eu comi cação,

inteiro e por todos os homens		arrotei xaréu, no meio do mundo olhando pro céu.
9. Somente aqueles que estão ligados às coisas perecíveis podem ser atingidos pela ideia de perda	Alfred Perlès	São dez horas: dorme o porco. Daqui em diante eu estou morto.
10. Atenção, atenção! Esta é a última lágrima da borboleta.	Um vendedor de loteria	O mundo me comeu, a noite me apagou, meu cavalo correu, um anjo me levou. (1967)

Deus no pasto:

1. Só existe um caminho, meu senhor. O resto são veredas	Um cego pedinte	Ando de noite subindo escadas, pelas paredes às cabeçadas.
2. Se Deus quisesse se esconder, escolhia o homem como esconderijo.	Provérbio Hindu	Lá vai a gente tomar assento no livro velho do Sacramento
3. Ainda se encontrava num mundo onde não se ousa peidar	Jean Genet	Enterro pedra cavando o chão, olhos abertos na solidão.
4. Compare este permanente luto com seus esforços imediatos para criar alguma coisa que substitua aquilo que você perdeu	Otto Rank	Tece que tece tecedor em fios de sangue amor e dor.
5. A direita arrependida se confunde com a esquerda festiva	Renato Carneiro Campos	A besta relincha e se aproxima: aço nos cascos, dragonas na crina.
6. Peca corajosamente	Lutero	Arma ciladas nos esconderijos. Arma ciladas: Arrebata os míseros.
7. A liberdade só pode ser um estado diferente e acima	Guimarães Rosa	Estão nos vasos ódios sagrados colhidos nos campos nas ruas também.
8. Nem muita crueldade nem muita indulgência: uma desespera e a outra aborrece	Serafino	Aparta rosto dos sete touros, derrama o sangue dos bodes pretos
9. Sempre pensamos que aqueles que nos admiram ou nos amam fazem isto somente por causa das nossas qualidades. Mas na maior parte das vezes o outro está consciente de nossas fraquezas e mais preparado que nós mesmos para nossos próprios erros.	(?)	Os cães se reúnem em volta da presa que só faz abrir os braços em cruz.

10. Eu não consigo nunca ser completamente leal para com os vivos e desejo pelo menos ser honesto com ele agora que está morto	Kawabata	Batem os sinos, batem campas, bate o sangue na escuridão.
11. Pôs um guardanapo e comeu o meu cu de faca e garfo.	Um torturado	Zomba do homem - espada na mão - zomba dos mortos, dos que se vão.
12. Constitui nosso privilégio sermos crucificados em nome da liberdade	Henry Miller	E na salmora já estou azedo. Luto com força pra não ter medo. (1971)

Um olhar sobre esses quadros dão ideia da amplitude discursiva que Borba Filho abarca em seu trabalho. E antes da ideia de fragmentação, talvez seja mais coerente pensar numa enorme capacidade de transformar recortes do cotidiano em material de escrita, de retirar de cada experiência um aprendizado, de colocar, enfim, literatura e vida num mesmo espaço. Só mesmo a experiência e junto com ela um “caderno de anotações” para dar conta do que se vê nos quadros acima em que se podem encontrar nomes como os dos escritores austríacos Otto Rank e Alfred Perlés, do músico e compositor francês Féodorov, ao lado de um “dito do Capitão”, de um provérbio hindu, de um trecho de uma canção popular, entre tantas outras referências.

É possível perceber que o trabalho de Borba Filho na tetralogia vai além da inspiração artística. Há um modo de fazer que mostra o cuidado e o propósito do autor em dar corpo a uma literatura que é o resultado mesmo da experiência vivida e de todo aprendizado acumulado ao longo de sua vida.

Para exemplificar o que pretendemos defender, veja-se o primeiro capítulo de **Margem das lembranças**, cujo título é atribuído ao sambista Cartola: “Semente de amor sei que sou desde nascença”. Nas páginas que compõem este capítulo, o narrador se apresenta ao leitor e fala longamente de como se reconhece na imagem dos pais, talvez como uma forma de conservar a integridade da sua identidade depois de dizer-se oco, ao presenciar o espancamento de um ladrão, na delegacia. Já o capítulo que encerra o livro resume a volta do narrador a Palmares depois de meses na prisão, em Recife, e o seu retorno à capital pernambucana, depois de ver seu amigo morto no momento em que os dois foram tentar explodir uma ponte, na Revolução de 1930. Este capítulo é intitulado de *Servus diabolicus dei*, denominação que o personagem Zorba, de Níkos Kazantzákis em Zorba o

Grego⁴², se dá em umas das cartas que troca com o narrador. O livro, publicado em 1946, mostra como Zorba, um trabalhador de uma mina localizada na ilha de Creta, consegue driblar os sofrimentos provocados pela crueldade da existência aproveitando ao máximo os pequenos prazeres da vida – sempre que se sente coagido pela maldade que o ronda, Zorba dança e o seu comportamento torna-se uma grande lição para o narrador, um escritor angustiado. O narrador hermiliano assume uma postura parecida com a do personagem de Kazantzákis, o que deixa claro que a escolha do título é resultado de leituras e planejamento do autor e tem o objetivo de resumir o seu olhar sobre a vida – lembrando que ele decide tornar-se oco e viver toda sorte de experiências que a vida lhe trouxer.

Nos dois últimos volumes, além da relação de sentido entre o título e o relato em cada capítulo, o autor inova encerrando cada um com uma quadrinha cujo sentido é reconhecido nas linhas que a antecedem. **O cavalo da noite** registra o período em que Borba esteve em São Paulo, exilado, tendo viajado às pressas obedecendo à ordem recebida. Vejamos uma ilustração do que pretendemos elucidar:

O primeiro capítulo – Chove solidão dentro de mim – resume o sentimento do narrador, ao viajar para São Paulo deixando a família em Recife. O capítulo final – “Atenção, atenção! Esta é a última lágrima da borboleta – registra um período de arrocho financeiro, quando Borba recebe e, após certa resistência, aceita um convite para voltar a Recife como professor universitário. Observando os versos que encerram, respectivamente, os dois referidos capítulos – “Um homem e um gato/se encontram./O gato engole o homem/e lambe os bigodes.” e “O mundo me comeu,/a noite me apagou,/meu cavalo correu,/um anjo me levou.” – é possível vislumbrar as páginas narradas dentro dos quatro versos que compõem cada uma das estrofes. Na imagem do homem sendo devorado pelo gato, o leitor identificará um sujeito perdido num lugar estranho, impotente diante da dinâmica de uma cidade grande e pouco acolhedora; no segundo caso, o “anjo” proporciona a saída da situação angustiante em que Borba se encontrava. A estada na capital paulista é resumida em “foi um tempo nojento” (p. 38) e registra momentos de perturbações resultantes da perambulação de Borba em sua busca por emprego e dignidade.

⁴² O livro apresenta uma profunda reflexão sobre a existência humana e faz uma forte crítica à sociedade do início do século XX. O título original é *Vida e Proezas de Aléxis Zorbás*, adaptado para o cinema como Zorba o grego, em 1964.

Aqui, é inevitável lembrar Barthes e a força do Haikai em A preparação do romance 1. Disposto a estudar a composição do romance, o estudioso abre mão do caderno de anotação do escritor e começa pelo haikai, apontando-o como a

[...] forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo da frase que anota (marca, cinge, glorifica: dota de uma fama) um elemento tênue da vida “real”, presente, concomitante (BARTHES, 2005, p. 47-48).

Ocorre que a forma breve do haikai está sempre atrelada a um campo gigantesco de significações. O haikai é o signo representativo da anotação necessária ao romancista e a Barthes interessa não sua interpretação “mas a sua *Ressonância*” (BARTHES, 2005, p. 49). O Haikai é um mundo em três versos, é o simulacro de toda expansividade de significações. Borba Filho consegue inserir um capítulo de dez, quinze, vinte páginas em apenas quatro versos curtos, a maioria deles com quatro ou cinco sílabas poéticas. As quadrinhas que encerram cada capítulo dos dois últimos volumes de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** têm a força do haikai, no sentido de abarcar o campo de significações do que foi escrito antes em várias páginas de texto em prosa. Talvez possamos olhar para elas como a anotação *post scriptum*, na qual Borba Filho captura não o instante presente, ponto de origem de toda “notatio” na qual o romancista se apoia, segundo Barthes (2005). Num movimento inverso, o pernambucano captura o já narrado, que já é a expansão das suas anotações primeiras, e o devolve ao campo de significações que cabe em uma estrofe de versos curtos.

Borba Filho poderia ter criado ele mesmo um título autoral para sua obra e para os capítulos que a compõem, mas preferiu experimentar. As estrofes finais poderiam ser dispensadas sem prejuízo para o leitor, no sentido de compreensão do que foi narrado no capítulo que a antecede. Mas aquele que olhar para o todo da composição romanesca hermiliana há de se curvar à constatação de que está diante de um vasto experimento literário em que se vê a maturidade de um intelectual em uma atuação consciente do seu trabalho de escritor.

Mas no quesito experimentação, Borba Filho vai além da transtextualidade. Em diversos momentos, percebe-se uma troca de turno, tomando emprestada a expressão da Linguística, embora não se trate de um diálogo entre personagens. Por vezes, a impressão que se tem é a da que o narrador cala e

sutilmente passa a vez para o autor. Além disso, um movimento curioso ocorre no último volume, no qual o eixo narrativo é pausado e o autor insere longos trechos do diário de uma personagem com quem mantém uma relação profissional e de amizade, Lúcio Ginarte. Para pensar estas questões, tomaremos como ponto de partida a noção de “literatura fora de si”, Brizuela (2014), e a ideia de “inespecificidade da estética contemporânea”, em Garramuño (2014), conforme o que segue.

3.3.2 A literatura fora de si: o discurso do outro na obra hermiliana

Em “Depois da fotografia: uma literatura fora de si”, a argentina Natalia Brizuela cita a Escola Dinâmica de Escritores, de Mario Bellatin, sediada no México, como um projeto que se propõe a pensar e analisar a inexistência de fronteiras entre a literatura e outras artes. A escola é fundada nos anos 2000 e seu olhar se volta para a literatura que vem depois da chamada literatura contemporânea, embora reconheça que o fenômeno do estreitamento das fronteiras entre todas as formas artísticas tenha-se iniciado séculos antes. O intento de Brizuela (2014, p. 15) é “explorar as lógicas e mecanismos dessas transformações, desses cruzamentos, e assinalar em particular alguns deslocamentos e metamorfoses nessa atividade da arte que chamamos literatura”.

O primeiro exemplo de “literatura fora de si” dado pela autora vem da obra do próprio Bellatin, em que “a fotografia é o veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si” (BRIZUELA, 2014, p. 16). Através da inclusão da fotografia em sua obra, Bellatin estaria buscando um “outro modo de escrita”, “Um modo alternativo à palavra escrita: uma fotografia escrita” (BRIZUELA, 2014, p. 16-17). As fotografias ineridas por Bellatin no livro de ficção que este escreveu com o intuito de inventar uma biografia para o seu escritor favorito – Shiki Nagaoka – são, ali, no espaço da narrativa, apenas arte:

O livro, pseudobiográfico, inclui um dossiê fotográfico com imagens de objetos que supostamente oferecem uma janela para o mundo de Shiki Nagaoka e dois retratos onde não se vê claramente o escritor japonês. O corpo que se vê nas fotografias poderia ser o de qualquer

pessoa. Na obra de Bellatin, o dossiê fotográfico como parte da biografia de uma personagem de ficção funciona como desestabilizador, e não como prova ou documentação de uma verdade exterior à arte. As fotografias operam ali como um desafio à singularidade, como visualização da fratura de qualquer projeto de identidade, impulsionando uma decomposição de uma unidade. Não representa nada, mas estabelece um regime em que o livro – com seu dossiê fotográfico – é arte (BRIZUELA, 2014, p. 18).

O segundo exemplo vem de “Nove noites”⁴³, de Bernardo Carvalho, uma narrativa que congloera ficção e realidade, mas que traz nos agradecimentos a ressalva de que o leitor tem em mãos um livro de ficção. Ocorre que, na primeira parte, há referências diretas a documentos reais aos quais o escritor recorreu para falar da morte do personagem de que trata o livro – o antropólogo americano Buel Quain.

O que se vê nas narrativas dos dois autores, segundo Brizuela, é uma tendência da literatura contemporânea de se expandir para outras zonas, retirando o livro do seu lugar tradicional habitado pela palavra e colocando-os num “regime artístico das artes distinto de um século atrás” (BRIZUELA, 2014, p. 30). A autora cita uma vasta lista de obras da literatura latino-americana em que a fotografia aparece como meio para colocar a literatura num “fora de si” e também outras em que esse movimento acontece simplesmente através do uso da palavra, como é o caso do registro do presente em narrativas como as de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Para dar alguns exemplos:

[...] no campo literário, a interferência com outros meios não se deu somente entre fotografia e literatura, mas também entre muitas outras práticas – **literatura e performance** (dos Nuyoricana a Arnaldo Antunes), **literatura e artes plásticas** (de Severo Sarduy a Nuno Ramos e Laura Erber), **literatura e vida** (de Rodolfo Walsh a César Aira, passando por José Maria Árguedas, Héctor Libertella, Julio Cortázar, Waly Salomão e Ana Cristina César), **literatura e novos meios** (dos poetas concretos a Heriberto Yépes), para mencionar só algumas (BRIZUELA, 2014, p. 33, destaques nossos).

⁴³ Publicada em 2002, a obra é composta por duas partes: na primeira o autor-narrador levanta dados sobre um personagem verídico – o antropólogo americano Buel Quain – que teria se suicidado aos 27 anos, quando voltava de uma aldeia indígena no Brasil. Os documentos, fotos, cartas e relatos tentam elucidar a sua morte. Na segunda parte, um narrador fictício, Manoel Perna, narra as nove noites em que conviveu com o antropólogo, quando este esteve no Brasil. A obra embaralha as fronteiras do real e do ficcional e foge da linearidade convencional da narrativa tradicional. Ao final, o autor ressalta que se trata de uma obra de ficção.

Eis o mote que aqui nos interessa: a ideia de uma literatura fora de si, mas não necessariamente atrelada à outra forma artística. A literatura fora de si, mas sem sair do estatuto que lhe é mais característico – o texto. No caso de **Hermilo Borba Filho**, temos alguns indícios que sustentam a ideia de que sua narrativa, em alguns momentos, sai do eixo tradicional e cede lugar a outras formas discursivas que nos permitem falar de um fora. Um primeiro exemplo pode ser visto em **A Porteira do mundo**, quando o narrador insere na narrativa um panfleto de divulgação do seu trabalho como Madame Sarides, sobre o que falamos no tópico em que abordamos o corpo como “lugar-absoluto”. O texto aparece no formato clássico de um panfleto, inserido numa caixa de texto, ocupando quase uma página inteira. Sua dispensa não provocaria nenhum prejuízo ao andamento do relato do narrador que, neste momento, está registando apenas mais uma das falcatruas que cometeu em nome da sua sobrevivência na capital pernambucana. Mas Borba Filho decide inserir o panfleto na íntegra, provocando uma pausa no andamento da leitura. Temos aí, antes de uma “quebra”, uma ilustração da liberdade com que o autor se move no enredo da narrativa. Talvez um deslocamento proposital para um fora, possivelmente com o intuito de agregar um tom de veracidade ao relato do narrador.

Passando para questões mais amplas, vale pontuar a forma como Borba Filho insere em sua narrativa questões relacionadas a um exterior que não está contido no espaço de vivências do narrador apenas. Nas páginas 62 a 64 de **Deus no pasto**, o leitor se depara com uma discussão quase teórica sobre aproximações e distanciamentos entre os conceitos de erotismo e pornografia. Ali, embora o turno discursivo seja atribuído ao narrador, sua fala é nitidamente atravessada pela voz de Borba Filho, o autor. E ainda que se preserve a autonomia do texto literário, leve-se também em conta que diversos trechos da tetralogia podem ser encontrados nas entrevistas dadas pelo autor, compiladas no livro *A palavra de Hermilo*, ao qual já nos referimos. Falas sobre a importância do teatro e a análise da conjuntura política são mais exemplos de entrecruzamentos dos discursos do autor e do narrador. Há um fora recorrente na obra hermiliana, são deslocamentos que apontam para afetamentos do contexto histórico, social e político em sua atividade de escritor.

Em um diálogo com o Conde, personagem emblemática que aparece no quarto volume da tetralogia, o narrador ouve atentamente o velho barão falar do seu primeiro amor através dos versos do romance de Lizarda, registrado no rol do romanceiro popular português-brasileiro. “Naquele tempo se falava em versos?”,

questiona o narrador (DP, p. 21). O Conde é uma personagem deslocada no tempo. Denomina-se barão e se diz um grande latifúndio. No trecho citado, Borba Filho entremeia sua narrativa com um trecho da literatura oral e aproveita o ensejo para elencar alguns outros exemplos, através da fala do Conde:

Ergueu o copo sonhadoramente, um sorriso na boca, atingido por um raio de sol, parecia realmente um fidalgo à antiga, logo começou a declamar mais coisas, incorporava todo o romanceiro, tomava-o como seu e mais curioso era que os versos adquiriam, por ele ditos, uma naturalidade espantosa. Aos poucos foi, novamente, se esquentando e em largas passadas desfiou as histórias de Dona Ana dos Cabelos de ouro, Rico Franco, Dom Carlos de Montevalbar, Dona Branca, Delgadinha, de Dama Guerreira, de Flor do Dia, do Conde de Flores, a chácara de Cristão Cativo, de Juliana, terminando com Bernar Francês adaptado ao seu modo e gosto, como se com ele houvesse acontecido (DP, p. 22).

O trecho pode parecer desprezioso e passar despercebido. No entanto, sabendo-se do propósito de Borba Filho em valorizar a cultura popular, vê-se aí uma maneira de contribuir para a execução do seu projeto maior. Uma simples conversa entre o narrador e uma personagem, na verdade, evidencia um método de escrita. Borba Filho capta fragmentos da realidade que o cerca para compor sua teia narrativa. A conversa com o Conde – possivelmente uma imaginação do narrador – é seguida de uma profunda crise de identidade em que Borba compara seus ancestrais portugueses ao Conde e imagina o trajeto de ascensão e queda dos clãs dos engenhos da zona da mata, colocando-se como representante legítimo da falência da economia açucareira. Nesse momento, a narrativa é pausada e o narrador surge já em sua casa, contando a história de Dom Ratinho e Dona Carochinha para a filha, adaptando-a ao seu jeito, novamente buscando material num fora que está registrado no imaginário popular. O narrador poderia apenas registrar que, ao final do dia, chegando em casa, colocou a filha no colo e contou-lhe a história. Mas Borba Filho reserva espaço para que, em discurso direto, o narrador possa contar a história com começo, meio e um fim oportuno: “Até fui convidado para a festa e enchi os bolsos de coisas gostosas pra trazer pra você, mas na volta, na ladeira do quiabo, escorreguei e perdi tudo” (DP, p. 25). O final é metafórico e reafirma a decadência em que se encontra ele, o pai, tendo perdido tudo, assim como os senhores de engenhos de quem se origina sua descendência, e vendo-se estupefato diante da desigualdade que observava na cidade do Recife. Na

sequência, o leitor se depara com uma longa conversa entre Borba e um personagem identificado como Lucas, um antigo colega de trabalho, sobre a profissionalização das prostitutas, uma novidade que soa ao amigo como absurda e inaceitável.

Insistimos em retomar a questão do modo hermiliano de fazer literatura: Borba Filho traz ficções pra dentro da sua ficção, por um lado, mas, por outro, não se exime de fazer em suas narrativas referências a acontecimentos registrados na história do Brasil e do mundo; cria personagens cujos trajetos registram o vivido e o inventado. Admite que sua tetralogia é um obra confessional e catártica, mas não abre mão da liberdade criadora própria do romancista. Seria mesmo uma tarefa de difícil execução situar a sua obra num ou noutro enquadramento porque o que se vê nela é um cruzamento de discursos que desembocam num modo de fazer que está fora das denominações elaboradas pela tradicional crítica literária.

Garramuño (2014) parte da denominação “arte inespecífica” para falar do lugar em que se encontra a arte contemporânea, na qual as fronteiras parecem ter perdido toda a sua solidez e apontam inevitavelmente para a ideia de um “não pertencimento” ilustrado em diversas obras, como as exposições de Nuno Ramos⁴⁴. A questão gira em torno da “crise da especificidade do meio”, um fenômeno que tem mostrado a porosidade das fronteiras e que representa “o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p. 87). Tomando a obra de Nuno Ramos – uma complexa performance que envolve artes plásticas, cinema, música e literatura – como ilustração exemplar deste fenômeno, a autora aponta para um caminho que vem sendo percorrido por artistas contemporâneos e tem evidenciado de forma enérgica

⁴⁴ Nuno Ramos é um multiartista nascido em São Paulo em 1960 e que desenvolve trabalhos nas áreas de artes visuais, cinema, literatura e música. Sobre Fruto estranho, instalação exposta no MAM, criação do artista cujo nome foi tomado emprestado para o título do seu livro, Garramuño explica: “A obra é composta por dois imensos *flamboyants* de seis metros de altura, que oferecem como frutos estranhos dois aviões monomotor. Árvores e aviões são recobertos por uma camada branca de sabão, o que lhes dá uma grande luminosidade e certa homogeneidade material. Soda cáustica goteja das árvores sobre dois contrabaixos colocados debaixo deles (segundo o próprio Ramos, inspirado num conto de Pushkin sobre uma árvore que goteja veneno). De um lado se encontra um monitor onde se mostra um *loop* de uma cena de A fonte da donzela, o filme de Ingmar Bergman de 1960. Complicando a heterogênea combinação de natureza, tecnologia, literatura e cinema, através de dois pequenos alto-falantes situados estrategicamente soa a dilacerada voz de Billie Holiday em sua famosa gravação, de 1939, de “Strange Fruit”, a canção sobre o linchamento dos afro-americanos no sul dos Estados Unidos que se tornaria umas das primeiras canções de protesto norte-americanas (GARRAMUÑO, 2014, p. 95-96)

a forma como as artes em geral estão entranhadas umas nas outras e como as fronteiras estabelecidas entre elas têm se mostrado maleáveis.

Quanto à literatura, especificamente, a autora pontua que também em seu interior há essa busca por um rompimento ou mesmo por um embaralhamento das fronteiras. O monumento montado e exposto por Nuno Ramos representa o ápice concreto das quebras das fronteiras entre as artes. Mas o questionamento do pertencimento e da especificidade pode ocorrer dentro de uma mesma linguagem ou de um mesmo suporte:

Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior do seu discurso – com a incorporação de fotografias, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. Além disso, mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior – o esvaziamento da categoria personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade ente poesia e prosa como discursos indiferenciados – fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros de modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão (GARRAMUÑO, 2014, p. 88).

A discussão lança uma luz sobre nosso posicionamento quando, anteriormente, expomos certa dificuldade em colocar a obra hermiliana no enquadramento de um ou de outro gênero – memórias, autobiografia, romance, confissões. A nosso ver, o pernambucano quis colocar em prática o que seria o seu projeto de maior fôlego seguindo justamente esse caminho de embaralhamento de fronteiras. E isso já é nítido quando, lá no início, o narrador adverte o leitor sobre sua intenção de narrar o vivido e o imaginado. Ao se dar essa liberdade, o narrador abre caminhos que resultam na construção de uma narrativa que, mesmo fazendo uso de diversos discursos próprios do universo literário, quando convém o autor também abre mão de uma técnica narrativa idealizada como modelo a ser seguido. O que importa é dizer, narrar. Um olhar sobre *Os caminhos da Solidão e Sol das almas* pode elucidar como a técnica ideal fica em segundo plano em **Um Cavalheiro da Segunda Decadência**. Enquanto nos dois primeiros o enredo tradicional ordenado

em começo, meio e fim aparece de forma muito nítida, o que se vê na tetralogia é apenas o homem em sua jornada, e, junto com ele, o Bem e o Mal como vetores de toda ação.

Um indício de que Borba Filho abre mão de uma técnica tradicional pode ser mostrado em de **Deus no Pasto**, onde o autor insere outras vozes na narrativa. Talvez a palavra que melhor traduza o trabalho de composição da narrativa, nesse sentido, seja a “digressão” – mas não se leia aqui, fuga, desvio ou subterfúgio, conforme denotam registros encontrados em dicionários. Em Borba Filho, as digressões são meios que inserem na narrativa um deslocamento necessário ao propósito do escritor. **Deus no pasto** tem uma estruturação singular em relação aos volumes: os capítulos um e três mostram a chegada do narrador a Recife, o início do trabalho como professor e funcionário público, uma crise existencial, e algumas reflexões sobre o trabalho do escritor e a forma que pretendia dar a um novo romance. A narrativa é interrompida por um *flashback* em que Borba rememora o tempo em que esteve com *Karl Eiden* – um amigo a quem ajudou a abrir um restaurante quando trabalhava para a prefeitura do Recife, antes de ir para São Paulo. A retomada deste evento anterior ocupa metade do segundo capítulo e, quando Borba apresenta o amigo, ganha um tom que vai além das lembranças acumuladas registradas na memória:

Tanto ele como a esposa eram judeus-poloneses, andarilhos por conta do regime hitlerista, seu filho mais velho casara num campo de concentração, lá nascera um menino, ainda andavam pela Europa sem conseguir autorização para entrar no Brasil (DP, p. 39).

Mais tarde, quando conhece a família do filho de Karl, o narrador registra: “A mulher dele, marcada no pulso com o número do campo de concentração” (DP, p. 42). São trechos que, inevitavelmente, levam o leitor a pensar a realidade histórica do holocausto e o absurdo dos campos de concentração nazistas. Portanto, mais que um *flashback*, as recordações dos tempos em que esteve com Karl Eiden apresentam um tom de denúncia, no sentido de fazer da ficção um território de reflexão acerca de acontecimentos reais, o que, ressalte-se, Borba Filho fez muito nitidamente em toda a extensão de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**.

Quando falamos anteriormente numa espécie de bivocalidade discursiva, em referência aos relatos do narrador sobre experiências que viveu durante a

Revolução de 1930, mas que se repetiam no momento em que Borba Filho escrevia a tetralogia, durante a Ditadura Militar – tais como tortura, prisões arbitrárias e abuso de poder –, estávamos falando desses deslocamentos que desembocam em janelas abertas pelo texto literário e que levam o leitor a refletir sobre a realidade que o circunda. As digressões presentes na obra hermiliana saem do estatuto do puro desvio ou subterfúgio e ganham um significado maior. Nesse caso, funcionam como denúncia e alertam para o caráter cíclico dos acontecimentos.

No texto intitulado “Os limites do livro”, Brizuela (2014) recorre a uma entrevista dada pela escritora chilena Diamela Eltit na qual esta se refere ao espaço do livro como “insuficiente”. O contexto é o momento em que Eltit começou a escrever, no final dos anos 1970. Para que o livro desse conta do que se propõe a literatura, era preciso haver uma “extensão das possibilidades”. Para Brizuela, Eltit refere-se às possibilidades de a literatura ir para fora de si e buscar meios alternativos que deem conta do que o livro por si só, e junto com ele os moldes tradicionais de narrativas, não daria:

Eltit se refere a essas mesmas expansões e mutações que vimos observando, refere-se ao regime estético das artes de Rancière, ao campo expandido de Krauss (que escrevia seus primeiros ensaios e livro sobre o tema precisamente na mesma época a que se refere Eltit, à negatividade essencial da arte segundo adorno, que decidiu materializar essa dialética interna (BRIZUELA, 2014, p. 143-144).

A época a que se refere a autora são os anos de 1970 e 1980. O país de Eltit – o Chile – estava sob a ditadura de Augusto Pinochet, instalada depois do golpe que destituiu Salvador Allende do poder. “Nesse momento [...] o livro como única modalidade de expressão parecia estar esgotado”, afirma Brizuela (2014, p.144). A década de 1970 é também a mesma época em que Borba Filho terminou de escrever e publicar a tetralogia. É o período de apogeu da Ditadura Militar no Brasil e em outros países da América Latina. Considere-se o espaço ocupado pelo livro, pela narrativa literária, num momento em que todas as formas de linguagem – especialmente a linguagem artística – eram rigorosamente controladas pela censura. Talvez a literatura tenha encontrado nesses meios – “extensões”, janelas, embaralhamento, dissolução de fronteiras – uma forma de garantir o seu espaço e cumprir o seu papel.

Estamos falando de um contexto em que o sujeito e a narrativa estão em crise. Daí a ideia de fragmentação e de esfacelamento do sujeito ao que já nos referimos com relação à obra de Borba Filho, mas que se expande para muitas das produções literárias dos anos 1960 a 1980 no Brasil e, como aponta Brizuela (2014) e Garranunho (2014), também no Chile, na Argentina. A crise da narrativa moderna coincide ou é resultante, no caso da América Latina, do ter de lidar com a arbitrariedade dos regimes ditatoriais, em que a concepção de indivíduo é absolutamente subjugada e o sujeito é obrigado a obedecer a um regime pautado pelo autoritarismo e que se impõe cerceando as liberdades individuais. A necessidade do livro, logo, da literatura, de sair para fora de si em busca de fortalecimento é resultante da condição em que a narrativa moderna se encontra: um terreno movediço que coloca em risco o seu estatuto.

Parece razoavelmente óbvio, portanto, não esperar o surgimento de um narrador autocentrado num contexto em que o sujeito perdeu a sua unidade e encontra-se deslocado. O que apontamos na obra hermiliana, quanto ao esfacelamento do sujeito, aparente em sua narrativa através da construção de um narrador cheio de máscaras e sem as marcas de heroicidades do narrador tradicional, a argentina também observa na produção literária de Eltit:

[...] é um trabalho que parte por um lado de uma noção de sujeito já fraturado, de um sujeito sem unidade, que emerge do terreno da crise da unidade do sujeito, e por outro lado é um trabalho de narração com um narrador fragilizado [...] um narrador que já perdeu a capacidade de oferecer um mundo de que ele é o soberano (BRIZUELA, 2014, p. 144).

O narrador hermiliano mais parece um condenado em busca da redenção. É preciso uma força descomunal para suportar as mazelas que acometem o seu derredor e que o levam, muitas vezes, a seguir caminhos tortuosos. O todo da narrativa hermiliana, na tetralogia, apresenta ao leitor um sujeito resultante de uma crise que tem sua origem no espaço social em que está inserido. Sua condição, portanto, faz com que ele traga para a trama narrativa os resquícios desse terreno movediço sobre o qual se construiu a sua trajetória. A grande questão apontada por Brizuela (2014, p. 145) é: “Sem um sujeito forte que pudesse viver dentro do livro, e sem um narrador que pudesse dar conta de todo o universo diegético, como escrever?”.

Aquele que olhar para a obra de Borba Filho em busca de respostas para esta questão poderá perceber alguns artifícios do qual o autor lançou mão para compor sua narrativa, especialmente se esse olhar abranger todas as suas produções nas diversas formas narrativas – conto, romance, crônica, novela, textos dramáticos. A transtextualidade é o recurso através do qual o autor consegue embaralhar formas discursivas diversas abarcando narrativas e poemas, confissões e memórias numa mesma obra – um exemplo do que Garramuño aponta como “descontinuidade entre poesia e prosa”, ou desestruturação de fronteiras. A história de Lúcio Ginarte, um professor argentino que veio ao Brasil atendendo a um convite de Borba, ocupa um longo espaço em **Deus no Pasto**. Depois de refletir sobre questões como sua conversão religiosa e a situação política do momento; fazer uma crítica ao domínio dos Estados Unidos e lamentar o fato de o Partido Comunista não ter recursos para investir numa campanha forte, Borba apresenta “o gigante argentino professor na EAGA” (DP, p. 129). A partir daí os dois conversam sobre questões existenciais ao mesmo tempo em que o argentino procura entender os costumes e comportamentos do brasileiro. Questionado por Borba o que “fazer para manter o equilíbrio” diante de tanta desordem, o professor expande em mais de uma página uma reflexão a sua resposta imediata: “Perder o amor à responsabilidade assumida” (DP, p. 132). Terminada a fala de Ginarte, há um corte na conversa entre os dois e o narrador informa, com o auxílio de um parêntese, que o que vem em seguida foi retirado do diário do professor:

(Fragmentos do diário de Lúcio Ginarte chegados a mim muito tempo depois de sua prisão como suposto contrabandista de armas de Cuba para o Nordeste, da sua tortura, as sua expulsão do país:
 ... *King Kong* procede com cautela: pouco a pouco desliza para minhas costas até encontrar uma saliência convexa onde se instala...
 (DP, p. 133).

O uso do parêntese enfatiza o corte na narrativa e o uso do itálico destaca a autoria de Lúcio Ginarte nas seis páginas que encerram o capítulo cujo título, “Peca corajosamente”, é atribuído a Lutero. Nesta primeira parte da fala de Ginarte, há relatos de relações hétero e homoafetivas carregadas de um erotismo não tão distanciado da pornografia. O final apresenta um conflito interno voltado para a questão religiosa. Sentindo-se um pecador, Ginarte vai à missa e comunga depois de se confessar e receber a penitência: “*Necessito precisamente disto. Uma onda de*

amor me inunda e as lágrimas começam a correr do meu rosto. Choro ao receber o corpo do senhor e, depois, choro de agradecimento...). Fechado o parêntese após as reticências que indicam a suspensão do texto que o argentino escreveu, o capítulo é encerrado com uma quadrinha: “Arma ciladas/ nos esconderijos/Arma ciladas:/arrebata os míseros” (DP, p. 138). Observe-se a relação de sentido entre o título e a quadrinha e, no meio deles, o assunto tratado por Borba e por Ginarte.

O procedimento de ceder espaço para os textos do amigo se repete também nos dois capítulos seguintes e com a mesma estrutura. No capítulo sete, o narrador interrompe uma reflexão sobre sua atuação como escritor literário: “(Do diário de Lucio Ginarte: páginas que sobraram da busca à procura de documentos que comprovassem uma conspiração na América Latina: ...*a campanha da porta...*)” (DP, p. 151). O uso das reticências indica a continuidade do trecho inserido no capítulo anterior. No capítulo oito, o narrador esclarece que a polícia admite o engano quanto à prisão do professor argentino, mas o proíbe de tornar isso público, ameaçando-o com a desmoralização de ter o seu diário publicado. A ideia é acolhida também pelo reitor da universidade, que o demite acusando-o de pederastia e reprovando-o por gostar de “tipos asquerosos”, em referência ao gosto do professor por homens negros do Brasil, conforme consta nas anotações do seu diário. No final do capítulo, Borba conversa longamente com Ginarte, que agora é personagem, está em seu apartamento revirado pela polícia e, enquanto faz as malas para deixar o Brasil, mostra para Borba as marcas da tortura e conta tudo o que aconteceu. Fora raptado no momento em que ia à embaixada validar seu visto de permanência em terras brasileiras. Sem saber, estava sendo preso, confundido com um contrabandista, e seria torturado até que a polícia admitisse o engano. Após o relato, Ginarte fala ao amigo: “- Eu lhe mandarei algumas páginas do diário – disse ele, de repente, erguendo a cabeça. – O diário de um contrabandista cubano – acrescentou com um sorriso amargo”. Borba considera esta fala como uma despedida e se vai: “Obedeci sem olhar para trás” (DP, p. 179). Na sequência, apenas o parêntese e o itálico indicam o corte na narrativa. Não há mais a necessidade de comunicar ao leitor que a voz que fala em seguida é a do argentino. Neste último trecho, Ginarte reflete sobre as fraquezas do homem e a vulnerabilidade do corpo; sobre as origens da necessidade do gozo, sobre sua atração pelo pluralismo étnico característico do Brasil e, finalmente, sobre a superioridade dos corpos do homem negro e da atração que sentia por eles.

Além dos trechos do diário de Lucio Ginarte, usando o mesmo procedimento o narrador anuncia os “fragmentos das Anotações de Leonarda” em que esta, sua grande paixão e aluna na EAGA, defende a criação de um programa de alfabetização das comunidades camponesas. Por fim, todo o capítulo onze é uma conversa entre o delegado Menandro Dantas e o governador do estado, Árias. A fala do narrador aparece apenas na introdução, em letras normais, sem o destaque em itálico: “Dos apontamentos de Menandro Dantas, homem de confiança de Árias nos domínios policiais” (p. 200), e na quadrinha de encerramento: “Zomba do homem/ - espada na mão - / zomba dos mortos, / dos que se vão (p. 220). No capítulo, o delegado e o governador planejam destruir uma organização que pretende derrotar o governo. O narrador não aparece e todo o texto está grafado em itálico.

Este procedimento de ceder espaço para vozes outras, ao preço de pausar a narrativa e inserir um texto de outra autoria ocupa um considerável espaço em **Deus no pasto**. Borba Filho poderia ter transposto estes textos para dentro da narrativa através do discurso direto, colocando seus respectivos autores em diálogo com o narrador. Ao optar por não fazer isso, além de estar dando corpo a uma narrativa experimental, o autor parece querer, por alguma razão, mostrar um outro ponto de vista que não o do narrador. Os fragmentos do diário de Lúcio Ginarte abordam questões importantes naquele momento e ainda hoje em voga. A homossexualidade e a atuação equivocada da polícia se destacam, já que ele é preso por engano e tem seu diário usado como arma para garantir o seu silêncio quanto ao equívoco dos policiais. Recorrer a outros discursos situados fora do discurso literário tradicional pode ser uma tática para dar credibilidade ao que está sendo dito. Talvez até uma forma de isenção diante da censura, ou uma forma de angariar vozes que ressoassem o mesmo tom de indignação diante da situação vivida pelo Brasil nos anos de ditadura civil-militar em que a injustiça vivida por Lúcio Ginarte era lugar comum; o sonho de Leonarda em alfabetizar comunidades camponesas parece ser uma referência ao trabalho de Paulo Freire, preso e exilado pelo regime ditatorial instalado no início dos anos de 1960, depois de ter sido convidado pelo presidente João Goulart para, através do seu projeto, desenvolver um plano de alfabetização de adultos numa escala nacional. Quanto à temática da corrupção tratada na conversa entre o delegado e o governador, os últimos acontecimentos da história política brasileira dão o veredito final no tocante à atualidade da obra hermiliiana. Menandro e Árias são muitos ainda hoje,

multiplicaram-se e, certamente, eles e seus opositores têm muitos pares no sistema político brasileiro atual, historicamente sustentado em pilares construídos à base de conluios e conchavos.

Considerar a ideia de livro como espaço insuficiente (BRIZUELA, 2014), logo, a necessidade de a literatura sair para fora de si, transpondo-se numa arte inespecífica (GARRAMUÑO, 2014) para poder dar conta do seu propósito no contexto de uma ditadura, requer mesmo alguns entrelaçamentos ou transposições. No caso de Borba Filho, o primeiro deles é o embaralhamento entre ficção e realidade, o que lhe garante a concessão da fala livre e a indefinição da voz de quem está falando numa narrativa que é confessional e ao mesmo tempo ficcional, que traz memórias e imaginação num mesmo plano. A necessidade de Eltit é a mesma de Borba Filho e tantos outros escritores que quiseram gritar quando a ordem era manter o silêncio. Quando sai do eixo narrativo tradicional, o pernambucano está anunciando que há uma desordem lá fora impedindo a lógica do texto bem comportado; quando fala de torturas e da atuação arbitrária da polícia, está alertando que o momento pede gritos em vez de palavras; ao recorrer a discursos alheios, mostra que os problemas tratados no plano narrativo têm seu correspondente na realidade em que se inserem o autor e leitores e que sua literatura pretende ser um caminho para se pensar essa realidade;

O tom de denúncia que permeia todo o discurso da tetralogia, leva ao leitor um narrador em constante conflito com as instituições sociais – Estado, Igreja, Polícia, Família – porque inconformado com alienação de um povo que estava sendo engolido pelo capitalismo, perplexo com a hipocrisia que rondava as autoproclamadas famílias de bem e revoltado com a negação dos direitos individuais num Estado totalitário. Toda esta inquietação ressurgirá de forma devastadora no seu romance seguinte, *Agá*, material para discussões futuras. O livro é considerado sua mais experimental narrativa e foi relançado setembro de 2019, pela CEPE, um momento tão oportuno quanto o de sua publicação original, em meados de 1970. As temáticas tratadas não são antigas. Cerca de quatro décadas depois, o leitor de *Agá* terá em mãos muito dos acontecimentos atuais em nosso país e a confirmação do caráter cíclico da história. *Agá* apresenta um narrador de muitas faces e muito possivelmente o leitor atual se reconhecerá ou reconhecerá alguém em uma delas.

Algumas considerações

Dada a extensão e grandeza do projeto literário de **Hermilo Borba Filho**, diríamos que o trabalho que aqui empreendemos configura-se em apenas um ponto de partida para a compreensão do espaço que ocupa a tetralogia no todo da obra hermiliana. Longe de querer esgotar as discussões sobre um ou outro aspecto, esperamos contribuir para uma visão mais ampla deste projeto e despertar leitores e estudiosos para outros debates.

É nítida a influência do teatro em toda a obra hermiliana. Há muitos detalhes na narrativa de **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** que remetem ao Borba Filho dramaturgo. Isso pode ser compreendido facilmente se levado em consideração o fato de que este pernambucano carregava uma preocupação constante com as questões sociais e acreditava na possibilidade de transformar pessoas e espaços através da força da arte. Ao mesmo tempo, Borba Filho acreditava também na força do povo, mas não através de uma crença mística e, sim, por uma confiança que se sustentava na observação concreta. Para o autor, o povo, carente de acesso às artes, porque estas ficavam restritas aos centros burgueses, era a fonte primeira de todos os motes dos quais a verdadeira arte deveria se alimentar. Levou o teatro às ruas e às fábricas, dialogando com aqueles que o inspiravam e em quem desejava despertar um olhar crítico que possibilitasse uma mudança de postura. Na visão de Borba Filho, o povo deveria saber da sua importância na engrenagem social e lutar por respeito e direitos.

Buscando uma renovação da literatura nordestina, inovou na técnica narrativa e deu amplo espaço para a cultura popular, valorizando a linguagem e os costumes do povo. **Um Cavaleiro da Segunda decadência** traz um apanhado de traços e comportamentos característicos do homem nordestino, mas sem o reducionismo da estereotipização, porque os dilemas vividos por seus personagens são próprios do humano e extrapolam barreiras geográficas. Até mesmo porque toda a obra hermiliana é construída sob um olhar absolutamente atravessado pelo veio político de seu autor.

Trazer aspectos do real para o espaço da teia narrativa, portanto, reforça o tom de denúncia pretendido pelo autor, ao mesmo tempo em que retira sua narrativa do lugar de uma ficção distanciada da realidade. O processo de

transgressão de uma simples escrita de si para uma escrita autoficcional traz consigo um desdobramento do “eu-narrador” necessário para garantir a possibilidade de entremear ficção e realidade sem deixar de lado a essência da teia narrativa romanesca. Aliás, em tempos de censura, fazer isso soa como uma tática para dar ao narrador a liberdade de tratar de temas proibidos pelas instituições repressoras de um Estado totalitário e que, somente através das máscaras das quais se utiliza, poderia, ao mesmo tempo, proporcionar ao leitor uma reflexão sobre os problemas que o rodeiam.

Não parece ter sido intenção de Borba Filho fortalecer qualquer fronteira entre o real e o ficcional. As máscaras das quais faz uso em sua narrativa funcionam como passaporte para adentrar um e outro e dar corpo à teatralização que emana da própria vida. O lado ficcional da narrativa hermiliana isenta a figura do autor e garante que o narrador faça emergir questões que o autor não poderia abordar num contexto de censura e cerceamento de liberdades.

Para além do teor de denúncia presente na tetralogia, o autor demonstra constante preocupação em compor uma literatura que seja compreendida pelo leitor. Na execução de **Um Cavalheiro da Segunda Decadência**, o autor discute reiteradamente a necessidade de realizar o que seria uma literatura ideal e acredita ter alcançado seu objetivo com a própria tetralogia, segundo as palavras do narrador, o que faz jus à defesa de que a referida obra pode ser tida como uma metaliteratura.

A noção de espaço autobiográfico agrega muito do que se vê em **Hermilo Borba Filho** no tocante aos espaços ocupados por autor e narrador e pela fusão entre ficção e realidade em sua narrativa. Como afirma Nóbrega (2015), a personagem de maior destaque na obra deste pernambucano talvez seja ele mesmo autoficcionalizado. Os principais motes abordados na tetralogia são retirados da realidade em que o autor encontra-se inserido e falam sobre todos que ocupam este mesmo espaço.

História e literatura se entrecruzam na obra hermiliana a partir de um ponto de vista voltado para o humano, ou melhor dizendo, a partir de uma autêntica experimentação humana sustentada por uma ficcionalização proposital necessária ao escritor em tempos de avanço do nazifascismo pelo mundo e do fortalecimento da engrenagem que resultou em ditaduras e guerras.

Borba Filho faz da literatura a sua arma contra políticas de exclusão, contra o Estado Totalitário, em favor da liberdade e do acesso às artes. Seu projeto parte da consciência da grandeza de um povo carente do que é mais elementar ao ser humano, mas farto de grande capacidade inventiva porque imerso na cultura mais autêntica a partir da qual o autor embasa todo o seu projeto literário. Este que, aliás, apresenta ao leitor um panorama sócio-histórico-cultural de quase todo o século XX, levando o leitor à possibilidade de experimentar, junto com o narrador, os acontecimentos levados à superfície da obra e que eram contíguos à sua realidade.

Ciente da função do texto literário, Borba Filho empenhou-se numa literatura de denúncia e, ao mesmo tempo, de valorização da cultura nordestina. Para isso, abordou questões de ordem social e política, mas também recorreu ao imaginário sociocultural do Nordeste e flertou com o mágico e o maravilhoso.

Na tetralogia, vê-se uma forte crítica ao fazer literário vazio e uma busca constante por uma literatura fincada no real. Daí a necessidade de estabelecer uma parceria com o leitor e pedir a sua cumplicidade. Do contrário, toda literatura seria vã. Em contrapartida, o autor se compromete em abordar temas que interessem ao seu espectador e, para isso, agarra-se à observação do cotidiano recolhendo das situações mais corriqueiras o mote preciso para a criação dos enredos de suas narrativas. Observando as ruas, os cais, os bares, bordéis, a miséria, a fome, as injustiças sofridas pelo povo e a indiferença das instituições, colhendo em cada canto uma centelha que pudesse nutrir a literatura transformadora a que pretendia dar vida.

Talvez aí se justifique a evidência dada ao corpo do narrador, presente em cada relato, experimentando cada acontecimento, conforme lhe permitia a liberdade autoprometida logo de início. Borba Filho explora o corpo que move seu narrador como quem sabe em que terreno está pisando, transformando-o na inscrição primeira que deu origem a toda a narrativa que compõe **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. Quando falamos de uma escrita do corpo e de uma performance da escrita, estamos falando desse movimento através do qual o corpo do narrador é colocado num lugar de evidência por toda a narrativa – um corpo cujos gestos e movimentos apresentam uma dimensão discursiva tão forte quanto a narrativa verbal. O discurso do narrador ganha ecos não apenas através da escrita, mas especialmente através do seu corpo – o livro dentro do livro, o lugar da experimentação primeira.

Um Cavaleiro da Segunda Decadência é o relato de uma vida. Nele, podem-se ver nitidamente os projetos literário e artístico hermiliano como um todo – na literatura, na dramaturgia e no teatro. Em carta enviada a Osman Lins, Borba Filho afirma, referindo-se ao primeiro volume da tetralogia: “Ando lá pela página 140 desse romance negro que é mais uma catarse do que qualquer coisa”⁴⁵ (BORBA FILHO, 2019, p. 32). O termo “romance negro”, associado à ideia de uma catarse, deixa entrever o quanto de vida Borba Filho leva para dentro da sua narrativa e, considerando o sentido do termo “catarse” – purificação, libertação de traumas e medos –, pode-se pressupor o quanto de vida o autor espera recuperar através da escrita. Em toda a tetralogia, há palavras que doem e gestos que gritam. O narrador faz uso da palavra como quem usa um antídoto contra uma doença terminal – precisa escrever “até secar os dedos”, agarra-se à escrita como quem se agarra a uma “pulsão de vida”, nos termos da psicanálise. Talvez aí esteja justificada também a necessidade de estabelecer uma parceira com o leitor, transformando a obra numa partilha necessária a essa catarse.

O narrador da tetralogia seria “um homem que desse nascimento a si mesmo” e, para isso, as páginas narradas teriam a incumbência de ordenar um passado caótico e doloroso ao mesmo tempo em que proporciona esse renascimento, seguido de uma compreensão permitida pelo olhar da maturidade e alcançado, em grande parte, graças à transposição das experiências acumuladas para a superfície do papel. Talvez também possamos afirmar que a grande metamorfose vivida por Borba Filho tenha sido a de eternizar sua vida através da escrita narrativa. Dar-se um corpo oco e livre seria o equivalente direto de dar-se um corpo narrado, eternizado pelo registro escrito. Especialmente porque ele sabia da fragilidade de um corpo que teria bebido e comido demais e encontrava-se próximo do seu fim, ao lado da morte. O resultado é que o leitor poderá acompanhar os caminhos percorridos por esse corpo e perceber suas várias faces.

O corpo a que tanto nos referimos, portanto, tem a ver com espaços ocupados e relações estabelecidas, não simples matéria, mas ser-de-relação. Admitimos o corpo lugar-absoluto, topia, como colocado por Foucault, mas ainda assim capaz de fugir dessa condição para se entregar a experimentações, como faz

⁴⁵ As cartas trocadas entre os dois escritores pernambucanos foram reunidas no livro *Osman e Hermilo: correspondência*, organizado por Anco Márcio Tenório Vieira e publicado em 2019, pela CEPE Editora.

o jovem Borba quando decide tornar-se oco ao ver outro corpo sendo esmagado em sua frente. Nem espelho, nem cadáver, como defende Foucault – Borba toma consciência do seu corpo diante de outro corpo ainda vivo. Mas essa percepção da matéria se dá juntamente com a percepção de uma dimensão psicológica traduzida, ali naquela cela, pela capacidade de maldade do ser humano. Ou, o corpo policial, enquanto instituição de controle, exercendo seu poder sobre um corpo, na esteira de Foucault.

O processo de esvaziamento por que passa o narrador simboliza essa possibilidade: consciente da fragilidade da matéria e certo de que não teria como seguir em frente sem carregar consigo a matéria do seu corpo, resta a ilusão do esvaziamento, necessária à sobrevivência. No entanto, ele saberá, em muitos momentos, que não se deu uma tarefa fácil. As prisões pelas quais irá passar, e junto com elas a negação de qualquer humanidade, o colocarão do outro lado, ele mesmo experimentará a tortura de que outrora foi apenas espectador. É aí que irá questionar suas forças. Na prisão, diante do cadáver de um companheiro de cela e do seu próprio corpo torturado, vê-se apenas frágil e vulnerável carne. As imagens do seu corpo comprimido dentro de um cubículo, em **Margem das lembranças**, dão a medida exata do peso de ter um corpo e de estar no limite de suas forças. Depois de liberto, a consciência dolorosa do corpo machucado faz o narrador reforçar a sua descrença no homem. E ele sabia que corria riscos por se rebelar: pensar e agir de forma diferente daquelas impostas pelas instituições de poder era uma atitude muito perigosa e os resultados foram novas prisões, formas diversas de tortura e a certeza de que um Estado Totalitário pode reduzir um homem a algo insignificante.

Da dor ao prazer: cada imagem do corpo fragilizado é sobreposta pela imagem de um corpo revigorado em toda a tetralogia. Aos episódios de tortura seguem relatos de relações sexuais que mais parecem manobras para garantir a vitalidade corporal negada na prisão. Assim como os personagens de Melville e Kafka, a personagem hermiliana parece recusar-se à condição que lhe é imposta e procura meios de deixar clara a sua resistência ao sofrimento a que foi submetido. A sexualidade de Borba, vista por este viés, perde um pouco o caráter de promiscuidade que, por vezes, pode lhe ser atribuído. O sexo é o meio que o narrador encontra para fazer o seu corpo sentir o oposto do que experimentou na prisão – e se sentiu a dor extrema, ele quererá sentir também o prazer extremo. Numa espécie de rebeldia anárquica, o narrador vive uma sexualidade desenfreada,

aparentemente numa busca pelo apagamento da memória da dor. Daí uma possível justificativa para a recorrência da temática do sexo por toda a tetralogia, possivelmente para, através do prazer, recuperar a ideia do corpo livre que transitava entre os bordéis de Palmares de da capital pernambucana antes das prisões, além de fazer do sexo uma bandeira contra a repressão do Estado e sua perseguição aos corpos.

Para falar da sensação de pertença proporcionada pelo ato de fazer amor, Foucault (2014, p. 16) afirma: “[...] no amor o corpo está *aqui*”. A forma como o narrador hermiliano agarra-se ao sexo para dizer para si mesmo que continuava vivo e que, estando vivo, não desistirá de lutar pela liberdade, pode ser tomado como um equivalente da necessidade dessa sensação de pertença. Para o filósofo francês, o ato de fazer amor causa a mesma ilusão provocada pelo espelho e pelo cadáver – a de ter um corpo; para Borba, que descobriu ter um corpo através da dor física, o ato sexual, correlato do “sentir prazer” proporcionado pelo “fazer amor”, devolve-lhe momentaneamente o seu corpo original, íntegro, sem as marcas da tortura.

Mas a recorrência ao sexo como um caminho para o prazer parece não garantir a leveza procurada para contrapor o peso do corpo ferido. O assunto por vezes é apontado associado ao nojo, ao asco e até à dor. Veja-se o episódio em que Borba passa todo o Carnaval tendo relações sexuais com uma amiga do trabalho chegando ao ponto de sentir uma dor que não seria diferente da dor da tortura, fazendo-o perceber que não poderia fugir da sua condição de corpo lugar-absoluto. No entanto o autor encontra a saída interessante: permite que o narrador se dê também um corpo alado, este sim acima de toda a sua fragilidade. E eis que, diante de situações de risco ou sem solução, surge um ser alado, que pode elevar-se sobre as nuvens, em cabriolas, salvo e com um poder de mobilidade impossível ao corpo de um ser humano. Uma nova ilusão, talvez. Mas um recurso que faz surgir na narrativa uma face outra do narrador: um corpo utópico. Na visão foucaultiana, um corpo livre da finitude da carne, embora distanciado da topologia que garante ao corpo um “estar aqui”. Borba Filho brinca com o fantástico e coloca o corpo do narrador em suspensão, entremeando o que seria uma narrativa confessional com um lado inventivo próprio da ficção. É nesse *insight* que o escritor resguarda o seu lugar em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**. Por mais que Borba Filho tenha dito em entrevistas ou escrito em algum lugar que a sua tetralogia guarda um

aspecto catártico, o embaralhamento entre o real e o ficcional manterá esta obra na esfera do indecível.

Talvez seja coerente pensar que o espaço fantasioso para o qual Borba Filho transporta o narrador através de um corpo alado constitui uma linha de fuga para frear a narrativa quando o autor não podia ou não aguentava mais continuar sua tarefa de escrever – para isso, é interessante partir do ponto de vista de que se trata de uma escrita catártica e de que o corpo que se coloca a escrever é o de um sujeito que está situado num período de ditadura e que ele mesmo experimentou a tortura resultante da perseguição de uma forma de governo autoritária e intransigente. Considerar o veio ficcional da narrativa hermiliana, aliás, não significa descartar a ideia de uma autoria, tampouco a relevância do contexto social para a escrita de uma narrativa literária, seja ela ficcional ou não.

Em todo caso, é relevante considerar com as discussões que apontam para a desintegração do sujeito na narrativa do século XX. Borba Filho transpõe para as páginas da sua narrativa um panorama dos anos de 1930 a 1970, portanto, dá vida a personagens que sobreviveram – alguns, outros não – a guerras e ditaduras; que se indignaram com as ações do nazifascismo no mundo e que experimentaram de perto as consequências de viver sob o comando de um regime totalitário.

No decorrer da narrativa, percebe-se que a liberdade que o narrador hermiliano deu ao seu corpo, como forma de sobrevivência, talvez não tenha se consumado. Com o passar dos anos, o corpo do jovem destemido carrega o peso da velhice e as marcas das experiências que viveu. Mais humano e menos alado, restalhe o caminho da redenção. No último volume da tetralogia, toda experimentação se encerra no aspecto religioso, com a imagem de um corpo em estado de graça, curvado diante do Deus para quem Borba sempre olhara com desconfiança.

Mas este “corpo glorioso” não é senão uma outra possibilidade para um corpo que já havia experimentado tantas facetas de si mesmo. De dentro de uma cela, novamente torturado, o corpo entregue a toda sorte de dor e sofrimento, finalmente recebe a complacência de divina e, num átimo, vê desaparecer toda dor. A *via crucis* de Borba havia terminado. Ele que em toda sua jornada havia questionado a Igreja e as práticas religiosas – e até mesmo a existência de Deus – porque não compreendia a maldade de uns e a vulnerabilidade de outros, entende

finalmente a grandeza da transcendência e percebe que há algo além do corpo físico que o conforta naquele momento que entregava suas forças.

Ao final de tudo, talvez seja possível afirmar que Borba Filho, consciente do papel e da importância do corpo – e aí não se pode ignorar sua aproximação com a dramaturgia –, colocou seu narrador em ação como quem dirige um ator que sobe ao palco de um teatro para encenar uma peça sobre a sua própria vida. E aí sua principal batalha é compreender-se a si mesmo através da reconstituição das experiências vividas. Para dar conta dessa empreitada, o corpo que vemos surgir em **Um Cavaleiro da Segunda Decadência**, e as várias faces de si mesmo, é um corpo que registrou cada ato vivido em sua própria pele. Um corpo que, descrente do homem porque profundamente marcado por ele, acaba procurando o caminho da redenção – o alento último e certo.

Dos caminhos percorridos por este corpo, surge o material da escrita. São os acontecimentos experimentados pelo narrador que dão o mote da narrativa. Borba Filho empreende um projeto literário sustentado por questões que têm relação estreita com o humano, portanto, com questões éticas, o que faz pensar numa ética do fazer literário e, ao mesmo tempo, permite que se veja na obra um fértil espaço de discussões sobre o agir humano. A obra hermiliana é desvendamento, nos termos sartreanos: aglomera épocas, instituições, acontecimentos históricos e políticos, problemas sociais; aponta fragilidades, maldades, falhas do humano; enaltece o bem comum, aponta para uma direção em que todos possam ter garantias de direitos básicos. É uma literatura que permite um olhar para fora da obra e exige do leitor um posicionamento ou mesmo uma reflexão acerca dos acontecimentos que o cercam.

Para dar conta do seu projeto de produzir uma literatura fincada na realidade que a inspirou, Borba Filho insere o narrador em problemáticas muito próximas das que ele mesmo experimentou. Longe dos grandes feitos realizados por heróis indestrutíveis, a narrativa do pernambucano volta-se para o homem comum, para o cotidiano da gente simples que ele observava em sua volta. Vida e arte se misturam numa sutileza que torna difícil pensar onde começa e onde termina uma e outra, sobressaindo o caráter de humanidade que perpassa toda a obra.

Borba Filho quis falar do Bem e do Mal, de Deus e do Homem como integrantes de um todo. Grafou-os todos com maiúsculas em sua narrativa e deixou clara a sua necessidade de sorver a seiva de cada um para poder compreender a si

e ao mundo. Assim, o mal para o qual pende o narrador em alguns momentos não deve ser visto senão como um inevitável na aventura de viver. E assim o leitor é chamado a olhar para todas as ações do narrador como pertencentes a um mecanismo que tem regimento próprio. O narrador hermiliano pede para não ser julgado e, no decorrer da sua trajetória, mostra que, de fato, não cabe julgamento àquele que segue a valsa da vida, com seus passos e ritmos próprios.

Um momento importante da caminhada do narrador hermiliano – sua primeira prisão, no contexto da disputa entre Integralistas e Aliança Nacional Libertadora – faz refletir a vulnerabilidade do homem ante os espaços por ele ocupados. Borba não havia cometido crime algum, mas o incomodava o desgosto que dava ao pai ao ser levado por policiais de dentro da sua casa. Nesse momento, a fala do Capitão Hermilo, dizendo que não havia desonra nenhuma em ser preso apenas por pensar diferente, soa como um alento ao filho preso e, no todo da narrativa, determina como o jovem irá lidar com as questões humanas. Borba irá questionar fervorosamente o papel das instituições de controle –, polícia, Estado, família e igreja de forma especial, já que sua maior busca, além da compreensão do homem, esteve voltada para uma compreensão e alcance sagrado.

É preciso lembrar o nítido tom de denúncia presente na tetralogia. As letras garrafais em “EU SOU TODOS OS TORTURADOS” afastam de vez qualquer possibilidade de colocar a obra hermiliana distanciada da realidade brasileira. **Deus no Pasto** vem a público em plena Ditadura Militar e o seu narrador ecoa o grito de todos os presos políticos, vítimas do autoritarismo desse período. Admitir que a literatura não tem intenção de prova, especialmente quando esta mantém vínculos estreitos com a ficção, não equivale a ignorar a importância do texto literário em uma sociedade. É impossível ler **Um Cavaleiro da Segunda Decadência** e não refletir sobre a herança que os anos de ditadura nos deixaram. Além do que a trajetória do narrador hermiliano vai desenhando para o leitor um vasto painel dos costumes e acontecimentos do século XX no Brasil.

Daí a inevitável vinculação da produção hermiliana à ideia de uma literatura de resistência. Por um lado, Borba Filho denunciou os abusos das instituições de poder, dando ao seu narrador o papel de representar todos os presos políticos vítimas da ditadura, dando-lhes a voz que lhes foi abafada; por outro, colocou a cultura popular nordestina no centro de toda sua obra. O escritor conseguia direcionar um olhar muito sensível para as manifestações populares

dessa região e defendia uma arte autêntica inspirada nas histórias vividas ou contadas pelas pessoas comuns. Assim, ele dá voz a personagens que estão no imaginário cultural do Nordeste e vê neles, a exemplo de Lampião e Maria Bonita, a fonte maior de inspiração para se produzir uma arte autêntica que atendesse aos anseios desse povo. Esta defesa de uma arte autêntica que partisse dos dramas do povo nordestino como fonte primeira e original está nas páginas da tetralogia, e representa o legado maior de **Hermilo Borba Filho**. Em suma, sua literatura é de resistência por funcionar como enfrentamento e resgate, crítica e valorização, por estar em consonância com uma época e por traduzir os anseios do leitor, no sentido de tratar de questões humanas e de temas de interesse comum.

Quando levantamos a hipótese de olhar para a narrativa de Borba Filho como um “experimento literário”, estamos partindo do pressuposto de que o escritor soube fazer uso de seus conhecimentos como dramaturgo, teatrólogo ou encenador para compor a sua narrativa, e o fez. Ousaríamos dizer que ele não pôde ou não quis atuar como escritor isoladamente. O protagonismo do corpo por toda a narrativa pode ser um indício de que o homem do teatro emprestou seus conhecimentos ao autor da tetralogia, possibilitando uma analogia entre as páginas escritas dos livros e um palco em que atua o corpo de um sujeito que sabe se movimentar de um lado a outro enquanto se transforma ele mesmo na superfície da escrita.

A presença constante de outros discursos, outras obras, outras falas, dá o tom de uma literatura experimental na trajetória do escritor, resultando numa fragmentação proposital que resume bem o modo de escrita de Borba Filho em que a narrativa e a dramaturgia, literatura e teatro se entrelaçam compondo um texto em que a fragmentação discursiva não é outra coisa senão o resultado das inquietações de um sujeito que viveu o caos das últimas décadas do século XX. O uso de quadrinhas populares por toda a narrativa e, em especial, no encerramento de cada capítulo dos dois últimos livros da tetralogia pode, por um lado, ressaltar a proposta de Borba Filho em valorizar a cultura popular, e, por outro, pode também expressar o tom de impotência do artista brasileiro no período de recessão que o nosso país viveu nas décadas de 1960 e 1970; driblar a censura por meio da anarquia e do deboche, talvez; no lugar de uma possível contradição, um enfrentamento às instituições de poder; em vez de um herói indestrutível, um homem comum repleto de fragilidades, embora embebido da vontade de viver necessária à sua sobrevivência.

A transtextualidade e a digressão, portanto, são os recursos propícios para Borba Filho dar corpo a uma narrativa que se nutre da experiência cotidiana e que se propõe a tratar de temas comuns ao leitor para, assim, fazer a partilha acontecer. As digressões podem estar associadas ao “não poder dizer” imposto pela censura, mas também podem apontar para uma necessidade do escritor em respeitar e querer dar voz ao outro, como maneira de validar o que está contido na narrativa. O resultado são textos outros dentro do texto hermiliano – a literatura fora de si, ou o texto saindo para fora do texto. Registros de diários, panfletos, discussões sobre temas que não estão inseridos no enredo, tudo isso em meio a uma narrativa em primeira pessoa permite que a narrativa saia do seu eixo tradicional e adentre outras zonas para dar conta da liberdade criadora da qual Borba Filho sabe que pode usufruir. E se apontamos para uma dificuldade de classificação da obra hermiliana é porque ela se situa nessa zona de indefinição ou inespecificidade apontada por Garramuño (2014), que traduz um momento em que o escritor tenta dar corpo a uma narrativa que traduz as contradições que ele próprio vive. Outrossim, não se pode esquecer a busca de Borba Filho por uma renovação para o romance nordestino, o que justificaria uma “extensão das possibilidades” da narrativa em sua obra para dar conta do sujeito descentrado dos fins do século XX.

Talvez Borba Filho não tenha conseguido renovar o romance nordestino, como pretendia. Após a publicação da tetralogia escreveu seu último romance – Agá –, uma narrativa de experimentação com diversos narradores fundidos num só homem e que apresenta um longo capítulo de história em quadrinhos. Numa espécie de distopia, o narrador traz à tona, de forma ainda mais contundente, o cenário da Ditadura Militar, novamente denunciando torturas, censura e todas as mazelas intrínsecas a um governo totalitário. Tivesse tido mais tempo – Borba Filho falece dois anos depois da publicação de Agá, que se deu em 1972 – certamente teria seguido o seu intuito maior e dado prosseguimento ao projeto de renovação do romance.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Trad. Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Homo Sacer II. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Biotempo, 2008.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene de Almeida. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, p.31-49, 2008.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: a obra como vontade**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORBA FILHO, Hermilo. **Margem das lembranças**. Um cavalheiro da Segunda Decadência. 2.ed. Recife: Edições Bagaço, 2010.

_____. **A porteira do mundo**. Um cavalheiro da Segunda Decadência 2.ed. Recife: Edições Bagaço, 2010.

_____. **O cavalo da noite**. Um cavalheiro da Segunda Decadência 2.ed. Recife: Edições bagaço, 2010.

_____. **Deus no pasto**. Um cavalheiro da Segunda Decadência.2.ed. Recife: Edições Bagaço, 2010.

_____. **A palavra de Hermilo**. Org. Juarez Correira e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: CEPE, 2007.

_____. **Os caminhos da solidão**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. **Os ambulantes de Deus**. 2 ed. Recife: Cepe, 2017.

_____. **Agá**. Recife: Cepe, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, Vol. 1.).

BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONICCI, Thomas; GONÇALVES, Ângela Aparecida. **O conceito de resistência em três textos da literatura brasileira à luz da teoria pós-colonial**. Revista Mariangá, v.27, n.2, p.151-161, 2005.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRIZUELA, Natália. **Depois da Fotografia: uma literatura fora de si**. Trad. Carlos Nougué. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Vários escritos**. 4 ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, ANTONIO. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CARRERO, Raimundo. Prefácio. In: BORBA FILHO, H. **O sol das almas**. 2018.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Brito. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1986.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 22 Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O “escritor operativo”, o engajamento e a resistência. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; UMBAC, Rosani; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. **Estudos de Literatura e Resistência** (Orgs.) Campinas, SP: Pontes Editores, 2014.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DELEUZE, Gilles. GURATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. GURATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Crítica e clínica**. 2 Ed. Trad. Peter Pál Perlbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOS ANJOS, Cyro. **O amanuense Belmiro**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Trad. Maria Thereza Costa Albuquerque. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O corpo utópico. As heterotopias**. Posfácio Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **Microfísica do poder**. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOODY, Jack. Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco. (org.) **O Romance, 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GONÇALVES, Livia Bueloni. Do narrador cartesiano ao narrador impotente: as primeiras mudanças entre as narrativas dos séculos XIX e XX. **Revista Contexto**, p. 447-462, 2011.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad, Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da força para a vida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, p.11-29, 2008.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e do Desporto, 2002.

LEITE M. Chiappini, Lígia. 1991. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática.

LELOUP, Jean-Ives. **Corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Org. Lise Mary Alves de Lima. 23 Ed. Petrópolis, RJ: vozes, 2015.

LIMA, Sônia Maria van Djick. **Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermiliano**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1993.

_____. **Um Cavaleiro da Segunda Decadência: busca degradada de valores autênticos**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1980.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Trad. Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **Hermilo Borba Filho: memória da resistência e resistência da memória**. Campina Grande: Edupeb, 2015.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PERRONE-MOISÉS. **Mutações da literatura no século XXI**. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REIS, Luiz Augusto da V Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho**. Tese, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Juliana. **Viagem iniciática e processo de individuação em Os ambulantes de Deus, de Hermilo Borba Filho**. Letrônica, vol.2, n. 1, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?** 3. Ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **A vida como literatura: o Amanuense Belmiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o Testemunho na era das catástrofes.** Campinas, São Paulo. Editora da UNICAMP, 2003.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro.** Trad. Carlos Araújo. 2 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SPINOZA, Benedictus. **Ética.** Trad. Tomaz Tadeu. 2 Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto.** Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

_____. **A literatura em perigo.** Trad. Caio Meira. 6 Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2016.

Comissão da verdade: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em 20 de maio de 2019. (Arquivo CNV, 00092.001463/2013-30. Depoimento de Dulce Pandolfi à Comissão Nacional da Verdade e à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, em 28/5/2013 (trecho).

VIEIRA, A, M. Apresentação. In: BORBA FILHO, H. **Contos.** Recife: CEPE, 2017, p.9-20).

LINS, Osman; BORBA FILHO, Hermilo: **Correspondência (1965 a 1976).** Organização, notas e prefácio Anco Márcio Tenório Vieira. Recife: Cepe, 2019.