

# A donzela arrevesada: representações do grotesco e dos afetos num conto de Hermilo Borba Filho

*Luiz Roberto Leite Farias*  
*Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)*

## **Resumo:**

Este trabalho tem o objetivo de analisar representações do grotesco feminino e dos afetos no jogo de sedução da personagem de Hermilo Borba Filho, “Donzela”, em “O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da Meia-Noite”. Devido ao papel crucial do corpo feminino e dos afetos, tanto na maneira como o parceiro de Donzela sucumbe ao jogo erótico, como nos distúrbios que se seguem na vida da cidade, é possível realizar um diálogo com a teoria dos afetos, alinhado aos conceitos de Gregg e Seigworth (2010), Reys (2011), entre outros, entendendo os afetos como intensidades que atuam no ser humano de maneira autônoma e que precedem qualquer racionalização. Dessa forma, é possível ver a utilização e a manipulação desses afetos não só nos encontros eróticos, mas nas relações cultural e política da sociedade, o que, segundo Russo (1995), se dá também na atuação de risco e “excesso” dos corpos grotescos femininos, e nos efeitos grotescos que, segundo Harphan (1982) geram distúrbios – a partir da margem – em toda norma e poder estabelecidos.

**Palavras-chave:** Afetos; Grotesco; Grotesco feminino; Hermilo Borba Filho.

## **Abstract:**

This work has the objective to analyze representations of the female grotesque and affects in the seduction game of Hermilo Borba Filho’s character, “Donzela”, in *O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da Meia-Noite*. Due to the crucial paper of the feminine body and the affects in the way “Donzela’s” partner succumbs to the erotic game, as in the disturbances that follow in the city life, it is possible to hold a dialogue with the affect theory, in line with has been developed by Gregg and Seigworth (2010), Reys (2011), among others, looking at affects as intensities that act on human beings, in an autonomous way that precede any rationalization. Therefore, it is possible not only to see the use and manipulation of these affects in the erotic meetings, but, also, in the cultural relations and politics in society, which according to Russo (1995), is possible in the performance of risk and “the excess” of female grotesque bodies, and in the grotesque effects that, according to Harphan (1982) generate disturbances – from the margins – in all norm and the established power.

**Keywords:** Affects; Grotesque; Female grotesque; Hermilo Borba Filho.

## Introdução

**E**m “O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da Meia-Noite”, do livro de contos *O general está pintando*, do escritor pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976); Pirangi, o vigia do mercado central de uma pequena cidade do interior, responsável também pelo sino que marca as horas do vilarejo, é visitado durante quinze noites por um misterioso morcego gigante. Durante essas noites, em um estado de vigília ou onírico, ele tem uma experiência sexual inusitada com uma forma de mulher que ele não consegue ver se materializar, nem identificar. Após os quinze dias, o morcego e a mulher desaparecem. Pirangi, apaixonado, sem saber por quem, entra em depressão e torna-se relapso em sua atividade de manter as horas da cidade. A cidade perturba-se com o descontrole do tempo e Pirangi é ameaçado em seu emprego. Quatro meses depois, a cidade vive um grande escândalo: “Donzela”, uma mendiga desdentada, desgrenhada e suja, aparece grávida. A partir daí, a cidade passa a buscar a identidade daquele “monstro” – segundo as palavras dos habitantes – que teve a coragem de engravidar ser humano tão repulsivo. Tudo isso se dá até o dia do nascimento da criança, quando então a cidade passa por uma experiência escatológica, na qual todos testemunham diversos prodígios da natureza, apocalípticos e de ordem mágica.

O protagonismo do corpo feminino é evidente, na presença perturbadora de Donzela, personagem que se insere no tipo de feminino grotesco, como discutido por Mary Russo (1995), não só na sedução do parceiro, através de um jogo erótico e grotesco de atração e repulsa, mas na reconfiguração do corpo feminino em diversas posições política e social, na pequena cidade. O corpo é também importante para a teoria dos afetos, já que, na contramão do pensamento cartesiano – que privilegia a razão como protagonista dos processos cognitivos e de compreensão da existência humana –, a possibilidade de existência dos afetos parece lançar questões sobre a soberania da razão. Os afetos seriam “intensidades pré-pessoais”, “respostas corporais autônomas” e “em excesso dos estados conscientes de percepção” (GREGG; SEIGWORTH, 2010). Esses afetos seriam formas de se contornar racionalizações, e que poderiam ser usados tanto em benefício quanto em prejuízo dos que afetam e são afetados. O poder de Donzela em afetar e deslocar a vida do vigia e da cidade, parece representar, em meio a uma narrativa que, claramente,

vai além da razão – tal a presença de eventos mágicos –, o quanto os afetos podem ser utilizados politicamente.

Devido a sua vocação original para a ornamentação das margens e dos espaços vazios, o grotesco caminhou para uma independência desconcertante do centro. Assim como as iluminuras – a chamada *marginalia* – questionavam a autoridade absoluta da palavra nos textos sagrados do Renascimento, o grotesco na literatura ocupa uma posição favorável ao questionamento de valores e perspectivas irradiados a partir das margens. Como conceito, presta-se, portanto, a uma perspectiva produtiva de análise de personagens alijados dos centros normativos e de poder.

## Revisitando o grotesco em Hermilo Borba Filho

Hermilo Borba Filho foi um escritor pernambucano dos mais profícuos. Tradutor, crítico literário, romancista e dramaturgo, produziu vasta obra nos diversos gêneros de seu interesse. É conhecido o seu fascínio pelos espetáculos populares do Nordeste, como os Mamulengos e o Bumba-meu-Boi. Em literatura, escreveu oito romances, dos quais se destacam a tetralogia *Margens da lembrança - um cavaleiro da segunda decadência (I)* (1966); *A porteira do mundo - um cavaleiro da segunda decadência (II)* (1967); *Agá* (1974), seu último trabalho em vida; e a obra póstuma *Os ambulantes de Deus* (1976). Escreveu ainda três livros de contos: *O general está pintando*, *Sete dias a cavalo* e *As meninas do sobrado*.

Apesar de ter produzido, no início da carreira, uma ficção mais voltada para o Realismo, a partir de sua aclamada tetralogia romanesca, Hermilo Borba Filho passou a se utilizar de mais e mais recursos ligados à cultura popular, ao Realismo Mágico e ao grotesco. Nesses textos da maturidade, como o romance *A porteira do mundo* e os três livros de contos, a estética do grotesco se faz presente em episódios histriônicos, carregados de hipérboles, comilanças, bebedeiras e sexo, estreitamente alinhados com os enredos populares dos teatros de bonecos, com as aventuras do Pantagrueu de Rabelais e com a *Commedia dell'Arte*. Essa espécie de grotesco foi extensivamente estudada no clássico de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na idade média e no renascimento: o*

contexto de François Rabelais, obra que geralmente é revisada em boa parte das pesquisas sobre o grotesco. Nesse trabalho, Bakhtin cria o termo “Realismo grotesco”, que, para o autor russo, é o “tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações” (BAKHTIN, 2013:27). Essa abordagem é baseada num cânone popular, carnavalizado, repleto de inversões e destronamentos de reis e autoridades, qualidades muito frutíferas nas análises das narrativas subversivas do autor pernambucano.



Ilustração do livro de Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*

Outro tipo de grotesco presente nas obras de Hermilo Borba Filho, sobretudo as de cunho fantástico – como *Agá* e *Os ambulantes de Deus*, e em muitas passagens de *A porteira do mundo* – é o de tendência gótica, no qual a realidade se dissolve mediante mecanismos de animalização do humano e de antropomorfização de animais, através de personagens que assumem formas ambíguas, híbridas e demoníacas. A narrativa, muitas vezes, tem um caráter descritivo de imagens escatológicas e oníricas, sugerindo uma relação intersemiótica com a arte de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, entre outros pintores precursores do grotesco e do Surrealismo. Para o estudo deste aspecto sombrio, é fundamental a obra de Wolfgang Kaiser, *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, que tem sido fonte de inúmeras citações em praticamente todos os estudos sobre essa estética, definida pelo autor alemão: “o grotesco é uma estrutura [...] *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho) [...] Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro” (KAISER, 2013:159) (itálicos e parênteses do original). Esses dois autores são, praticamente, os



únicos traduzidos para a língua portuguesa, o que torna os estudos sobre o grotesco, no Brasil, às vezes, repetitivos.



Detalhes do quadro de Hieronymus Bosch, *O jardim das delícias*

No entanto, apesar da precariedade de pesquisa sobre o assunto no Brasil, o grotesco vem sendo bastante estudado na língua inglesa. Autores como William Faulkner, James Joyce, Flannery O'Connor, Sherwood Anderson, entre outros, têm sido recentemente revisitados e reapreciados pelas características grotescas de suas obras. Dentre os teóricos mais influentes, a partir dos anos 1980, destaca-se Geoffrey G. Harphan com *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Harphan propõe uma abordagem do grotesco que parece ser bem produtiva na análise da obra de Hermilo Borba Filho. Para o autor americano, o grotesco surgiu como uma arte pictórica, com vocação para a ornamentação das margens e dos espaços vazios. Os grotescos (que Harphan denomina com o substantivo *Grottesche*, relativo às formas originais das grutas) depois de abraçados por pintores como Raphael e Giovanni da Udine na decoração do palácio de Nicolau III, desenvolveram-se, passando de uma arte puramente ornamental para uma arte cada vez mais independente dos temas da ornamentação<sup>1</sup>:

Raphael assigned the decoration largely to Giovanni, who, given a free hand, created a system of design based on what he had seen in the “grottoes” that filled their space so entirely, and were so independent of any center, that they rivaled the main panels themselves, effecting the liberation of ornament from the domination of the center. Never before had grottesche been applied to such a large or important surface area; never before had ornament stood so independently.<sup>2</sup> (HARPHAN, 1982: 34)

---

1. Todas as traduções de excertos presentes nos rodapés foram realizadas pelo autor deste artigo.

2. “Raphael encarregou a maior parte da decoração a Giovanni, que, tendo carta branca, criou um sistema de concepção baseado no que tinha visto nas ‘grutas’ que preencheu os espaços tão inteiramente, e que era tão independente de qualquer centro, que rivalizou com os próprios painéis, realizando a liberação do ornamento da dominação do centro. Nunca antes o



Detalhe de iluminura em manuscrito medieval

Os grotescos saíram então das escavações nas grutas do palácio de Nero para habitar os palácios de reis e as igrejas. No Renascimento, começaram a frequentar as margens das páginas dos hinários, dos livros de oração do Cristianismo, geralmente de maneira totalmente incongruente em relação ao que era contido nos textos, com desenhos de figuras satíricas, eróticas e de monstros, o que gerou, na época, diversas críticas de religiosos. Harphan conclui, sobre seu conceito de margens: “Margins, paradoxes, mixed forms, disorder – all these, gathered into the concept of the grotesque, opened out onto a capacious view that included both norm and exception.”<sup>3</sup> (HARPHAN, 1982, xviii). Assim, a visão de Harphan sobre o grotesco pode ser usada complementarmente às de Bakhtin e Kaiser, o que ajuda a entender o *modus operandi* subversivo e perturbador que emana das margens. No caso da *Donzela* de Hermilo Borba Filho, em que pese a ironia do nome, essa margem se alegoriza na figura de uma mulher feia, velha e pobre, pária da sociedade, que apesar de tudo seduz o “guardião das horas” da cidade – o guardião das normas sociais e dos rituais do trabalho controlado pelo tempo –; conseguindo, assim, abalar simbolicamente a monotonia cotidiana, uniforme e letárgica de uma pequena cidade.

---

grottesche havia sido aplicado a uma área de superfície tão grande ou importante; nunca antes tinha o ornamento se destacado tão independentemente”.

3. “Margins, paradoxos, formas mistas, desordem – todos esses, reunidos no conceito de grotesco, abriram para uma vista espaçosa que incluiu ambas, a norma e a exceção.”

## Donzela em ação: a mobilização da consciência pelos afetos

O conto *O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da Meia-Noite* inicia-se com o vigia do mercado, Pirangi, chegando para mais uma noite de trabalho. Sua função, apesar de humilde, assume um caráter de importância fundamental: ele controla as badaladas de um sino que administra as horas, e assim as atividades, da pequena cidade. Homem de hábitos regulares, mantém uma vida de rotina apática e mecânica, realizando suas rondas e badaladas de maneira totalmente cronometrada pelo seu relógio de níquel suíço: “[...] tocava, no sino, as seis pancadas das seis horas. Em todos os lugares da cidade as pessoas resmungavam, aprovavam, benziavam-se, descreditavam, acertavam os ponteiros se fosse o caso de acertar ponteiros.” (BORBA FILHO, 1973, p. 37). De sua guarita, Pirangi acompanha a vida noturna da cidade, que apesar de repetitiva, escapa à normatividade e à sacralidade diurnas, solapando as estruturas das organizações oficiais religiosas, familiares e de trabalho, que vingam à luz do sol. Assim, testemunha o aparecimento e as andanças de figuras invisíveis durante o dia, que surgem das sombras e das margens, povoando a cidade com os seus crimes: as prostitutas, as amantes dos bons pais de família, os jovens estudantes iniciados nos bordeis, os jogadores de pôquer, etc. Toda uma fauna maldita aflora, dissimulada na noite cidadina, para o exercício de seus rituais desviantes, embora igualmente presos às badaladas do relógio.

Numa dessas noites, após badalar as doze horas, um morcego gigantesco pousa no sino ainda a balançar. O morcego, que já é considerado por Kaiser o animal grotesco por excelência<sup>4</sup>, dá início às ocorrências fantásticas do conto, simbolizando um verdadeiro trabalho de sedução e assédio ao responsável pela ordem e organização das noites e da vida da cidade. O morcego se insinua em todos os pontos da ronda de Pirangi, deixando-o ligeiramente intrigado. Sua primeira impressão é a de que seriam muitos. Ao retornar para a guarita, é atacado e seduzido por uma presença fantasmática e inebriante:

veio o perfume, é jasmim, falou mesmo, era mais do que jasmim, era perfume de tudo, só falou jasmim porque jasmim também continha,

---

4. “Mas o animal grotesco puro e simplesmente é o morcego”. (KAISER, 2013, p. 158).

outros cheiros, um cheiro só, mistura de cravos, de rosas, da flor do bogari, adivinhava, intuía, pelos ossos, pela pele de corpo inteiro, sinal nas partes, era perfume de mulher, quando viu foi aquilo que não viu, já estava envolvido, sentia que as mãos eram dentro das suas costas, que ela, se ela, estava toda dentro dele. (BORBA FILHO, 1973, p. 39).

Visitado por essa criatura mobilizadora de todos os seus sentidos corporais até então adormecidos, e que acabam por cegá-lo – considere-se que a visão era o aspecto dominantemente requisitado em seu cotidiano de “vigia” noturno –; Pirangi vivencia uma profunda experiência erótico-sensorial que se estende por quinze dias, durante os quais pratica um amor desconhecido e arrebatador com uma espécie de entidade. Após cada uma dessas noites ardentes, no alvorecer da manhã, a mendiga Donzela passa à frente de sua guarita, despertando o asco do vigia:

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

Essa ocorrência erótica entre Pirangi e Donzela remete ao grotesco, que, nas palavras de Harphan, apresenta-se sempre de forma paradoxal: “[...] the grotesque is always a civil war of attraction/repulsion.”<sup>5</sup> (HARPHAN, 1982, p. 11). Ao propiciar ao leitor a partilha sensorial de referências ambíguas, como a presença mútua do agradável perfume de alecrim e cravos e do hálito podre de urubus comendo – provavelmente ligados à mesma pessoa, percebida de modo radicalmente diverso no regime noturno e diurno da cidade –, o exercício deste grotesco revela o quanto os sentidos estão envolvidos no agenciamento dos afetos, entendidos como intensidades ligadas ao corpo, à matéria e à percepção; e o quanto esses afetos estão implicados e comprometidos nos julgamentos “racionais” e nas interpretações “convencionais” mobilizadas pela vida social.

5. “[...] o grotesco é sempre uma guerra civil de atração/repulsa.”



A teoria dos afetos tem resgatado alguns pontos da ética de Spinoza – num âmbito mais psicológico –, que procura entender como somos afetados pelas coisas. No capítulo III de sua *Ética*, “Da origem e natureza dos afetos”, o filósofo procura trazer equilíbrio às ações da mente e do corpo, sem dar primazia a um ou a outro. Segundo Beth Lord, baseando-se na terceira definição de afetos de Spinoza:

The ways in which external things enhance or obstruct our body’s activity – and, in parallel, the ways in which the ideas of those things enhance or obstruct our mind’s activity – are the ways in which external things affect us. The affects are the ‘affections or changes, of the finite body by which its power of acting is increased or diminished.’<sup>6</sup> (LORD, 2010, p. 85).

Essa via paralela de afetação entre corpos e mentes tinha uma conotação que poderia ser confundida simplesmente por “paixões”, que encorajavam Spinoza a entendê-las como algo real que não deveria ser evitado, mas apreciado como forma de ter uma vida mais balanceada entre corpo e mente. Mas, a partir do início dos anos 1990, ocorreu o que pensadores têm chamado, desde então, a “Virada Afetiva” (*The Affective Turn*). Segundo Patricia T. Clough, em *Political economy, biomedicine and bodies* (GREGG; SEIGWORTH, 2010), esta virada teria surgido na esteira do Pós-modernismo e da Desconstrução, como uma reação à frieza com que essas teorias tratavam as emoções e afetos. Parafraseando outro teórico – Brian Massumi –, Clough define os afetos como: “bodily responses, which are in excess of conscious states of perception and point instead to a ‘visceral perception’ preceding perception.”<sup>7</sup> Essa percepção *visceral* tem sido valorizada pela crítica também por suas virtualidades no campo social e político, já que parece contornar a capacidade de racionalização das pessoas, levando-as a tomar decisões baseadas mais nos impulsos despertados pelos afetos do que na concordância com algum tipo de argumentação. Os afetos estão em “excesso” no homem, excedem os estados conscientes, não se enquadram na sintaxe da linguagem, já que a consciência e a linguagem são, ainda nas palavras de Pa-

---

6. “As maneiras pelas quais as coisas externas aumentam ou obstruem a atividade do nosso corpo - e, em paralelo, as maneiras pelas quais as ideias daquelas coisas aumentam ou obstruem a atividade de nossa mente - são as maneiras pelas quais as coisas externas nos afetam. Os afetos são as afeições ou mudanças pelas quais o poder de agir do corpo finito é aumentado ou diminuído”.

7. “respostas corporais, que estão em excesso dos estados conscientes de percepção e apontam em vez disso para uma ‘percepção visceral’ precedendo a percepção”.

tricia Clough, “subtrativas e limitativas”. Portanto, a possibilidade de atuação dos afetos, sempre em relações de encontros entre afetante e afetado, não tem passado despercebidas, como salienta, também, Ruth Leys:

The claim is that we human beings are corporeal creatures imbued with subliminal affective intensities and resonances that so decisively influence or condition our political and other beliefs that we ignore those affective intensities and resonances at our peril.<sup>8</sup> (LEYS, 2011: 434-472).

A ação de Donzela, ambígua e marginal, parece, de fato, fazer uso dos afetos como forma de subverter a ordem na sua sociedade. O guardião das horas e da organização da cidade, tem um encontro erótico desconcertante que o impede de qualquer ação: “quando viu foi aquilo que não viu, já estava envolvido, sentia que as mãos eram dentro das suas costas, que ela, se ela, estava toda dentro dele” (BORBA FILHO, 1973, p. 39). Após as quinze noites de encontros, o morcego, a mulher misteriosa e Donzela desaparecem. O homem tão organizado e metódico, e com uma função social na cidade, entra em depressão e torna-se relapso, sem força de ação em seu trabalho, o que começa, dessa forma, a influir na sua vida profissional e na paz da cidade:

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

Após quatro meses, Donzela surge grávida e a cidade desvia sua atenção do perturbado e relapso vigia Pirangi para o escândalo. Sem saber quem engravidou Donzela, a cidade, instintivamente, começa a promover Pirangi, o guardião da noite, a um *status* grotesco: “quem terá sido *o monstro*, ridículo...” (BORBA FILHO, 1973, p. 41). Ao mesmo tempo, a população opera uma hipócrita redenção da mulher, agora vitimizada/elevada à condição de mãe. O crime reclamado pela sociedade, contudo, não se refere

8. “A reivindicação é que nós seres humanos somos criaturas corporais imbuídas com intensidades afetivas subliminais e ressonâncias que assim influenciam tão decisivamente ou condicionam nossa opinião política e outras crenças, que nós ignoramos essas intensidades afetivas e ressonâncias afetivas por nossa própria conta e risco”.

à defesa de sua (inexistente) integridade feminina (humana) – apesar da suposição da existência factual de uma virgindade assegurada pela abjeção, sugerida em seu nome –, mas do rompimento do pacto de interdição afetiva ao qual ela estaria submetida em seu estado física e moralmente repulsivo. A sociedade reclama a condenação daquele capaz de violar o pacto social da marginalização de Donzela, a mendiga imunda, não pelo abuso de seu corpo, mas pela aceitação afetiva integral de seu ser, crime denunciado pelo estado de gravidez que denota a sua juventude, fertilidade e o seu (inaceitável) poder de sedução, até então convenientemente ocultos pelas íntimas camadas de sofrimento e exclusão, exteriormente traduzidas na sua aparência andrajosa e doentia.

De respeitável trabalhador com função social importante, Pirangi é promovido, portanto, à categoria de “monstro”, etimologicamente “aquele que mostra ou revela” à cidade a mulher, o ser humano que havia na figura caricatural de Donzela. De habitante e controlador da norma estabelecida no centro do quadro social, ele inicia seu deslocamento para as margens habitadas pelo “mal”. Curiosamente, isto se dá pelo seu suposto conluio com um ser desviante, à guisa de uma “contaminação”. O guardião da noite cede aos apelos dos seres demonizados: o morcego e a mendiga. O repulsivo, assim, é apreendido inesperadamente sob outra ótica, velada ao repertório do dia e da visão racional, adquirindo inesperada e surpreendente ressignificação, tão profunda que determinará uma radical mudança na realidade do sujeito contemplado pela experiência.

Enquanto isso, tem seguimento o espetáculo alternativo de Donzela, como atração de um verdadeiro circo dos horrores, de um *freak show* que desperta as piores sensações. É ainda o seu corpo, com seus aspectos peculiares, cheiros e emanções, que desenvolve o papel crucial de perturbar a população – já que Donzela não fala nem se comunica:

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

O corpo de Donzela, embora o texto não afirme que ela seja velha, apesar de banguela, tem todos os sinais do campo semântico do decaimento, da putrefação, da podridão, da presença da morte assinalada pela constante aproximação com urubus, etc. Esse corpo de mulher vem sendo estudado desde que Bakhtin chamou a atenção para as esculturas da antiguidade, as figuras de terracota de Kertch:

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu de l'Ermitage de Leningrado, destacam-se *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos que, além disso, essas velhas grávidas *riem*. Trata-se de um tipo de grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. (BAKTIN, 2013: 22-23. Itálicos no original).

Radicalmente opostas ao modelo padrão do corpo feminino na atualidade, orientado pelos parâmetros controladores e dogmáticos da aparência de eterna juventude e de uma beleza harmônica pasteurizada, a imagem dessas velhas grávidas e irônicas têm inspirado posturas desafiadoras das feministas em inúmeros atos performáticos, protestos e manifestações artísticas. Como destaca Mary Russo:

In particular, the impressive amount of work across the discourse of carnival, or more properly, the carnivalesque – much of it in relation to the work of Bakhtin – has translocated the issues of bodily exposure and containment, disguise and gender masquerade, abjection and marginality, parody and excess, to the field of the social constituted as symbolic system.<sup>9</sup> (RUSSO, 1994: 54).

Apesar das críticas a Bakhtin, de que ele não teria observado várias questões de gênero, raça e religião em sua exaltação do carnaval como festa popular (CHEDGZOY, 2004), como, por exemplo, os estupros de mulheres, os espancamentos de judeus etc., sua visão de carnavalização da vida, de inversões e subversões tem alimentado discussões sobre o posicionamento político do corpo feminino na sociedade, na ação da mulher rebelde ou impudente (*unruly or impudent woman*). Assim como nas discussões sobre o grotesco e os afetos, o termo “excesso” aparece na discussão feminista, com as mulheres

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



assumindo atos performáticos de risco, como na fotografia de Jacqueline Hayden ou nas intervenções da brasileira Fernanda Magalhães. O “excesso”, que na teoria dos afetos é aquilo que escapa à consciência ou que excede a sintaxe, ou a capacidade da linguagem, no grotesco é – além do que não pode ser nominado –, tudo que não pode ser contido pelo poder normativo ou que o olhar – para lembrar Foucault e seu panóptico – não abarca e que, por isso mesmo, não pode controlar.



Performance feminista de Fernanda Magalhães

Ainda sobre o corpo de Donzela, impudente ou rebelde, é preciso que se esclareça que essas denominações pejorativas existem pelo menos desde a Idade Média, quando o corpo feminino era considerado fora do padrão ditado pela sociedade patriarcal, visão que, de certa forma, Bakhtin reforça. Segundo Kate Chedgzoy:

In early modern Europe the notion that women were an innately disruptive, carnivalesque force in society was grounded in a similar perception of the female body as inherently grotesque. And as in Bakhtin, this perception was related to the female reproductive capacity. The assumption that women were the disorderly sex stemmed from the belief that their possession of wombs made them more prone than men to suffer from hysteria. The womb was imaged almost as a creature with an independent existence [...] The woman's physiology therefore predisposed her to unruly and unpredictable behavior.<sup>10</sup> (CHEDGZOY, 2004)

---

10. “No início da Europa moderna, a noção de que mulheres eram um força carnalizada, congenitamente disruptiva na sociedade, era baseada em uma percepção similar ao corpo feminino como inerentemente grotesco. E, assim como em Bakhtin, essa percepção foi relacionada à capacidade reprodutiva feminina. O pressuposto de que as mulheres eram o sexo desordenado

Assim, além da situação marginal de Donzela, sua gravidez torna-se um espetáculo à parte para a cidade, não só pelo fato de ela ter conseguido um parceiro sexual, mas pela proximidade do parto, que assanha as crianças, os curiosos e os moralistas, com o nascimento da criança acontecendo simplesmente na praça da cidade:

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

O parto de Donzela torna-se o estopim para os eventos apocalípticos que desabariam sobre a pequena cidade, numa espécie de juízo final no qual os poderosos são condenados e os oprimidos libertos. Assim, enquanto o delegado foge enlouquecido para o outro lado do rio, “ali metendo uma bala nas ouças direitas que saiu nas ditas esquerdas”, e o avaro sai para fazer doações; os pobres e as lavadeiras recebem com naturalidade camarões gigantes que saltam do rio para as panelas. Por fim, na bela e poética narrativa de Hermilo Borba Filho, a criança – um pajem louro – é levada ao céu por uma espécie de personagem popular, provavelmente um Mateus de Bumba-meu-Boi: “mal nascido, foi levado pela mão por um sujeito do mais piche, às gargalhadas, aos pulos, aos peidos” (BORBA FILHO, 1976, p. 44).

Enquanto isso, numa visão que viria a ser esquecida pelas comadres e compadres da cidade, Donzela ascende ao céu, como Cristo ou a Virgem Maria, levada por anjos e arcanjos, concretizando simbolicamente sua elevação de heroína sobre a norma moral e social da cidade. O sino da cidade também enlouquece a bater, enlouquecendo uma parte

---

decorria da opinião de que a posse de úteros as fazia mais predispostas do que os homens a sofrer de histeria. O útero era imaginado quase como uma criatura com existência independente ... a fisiologia da mulher conseqüentemente a predispunha ao comportamento imprevisível e desregrado”.

da população e alterando a temporalidade da ordem social. No final, além de contar sobre o destino de Donzela, um personagem grotesco que, através da sedução e dos afetos, subverte a ordem de uma cidade inteira, Pirangi reaparece, talvez lembrando ao leitor que o conto é, acima de tudo, uma verdadeira história de amor: o amor “arrevesado” de Donzela e Pirangi, capaz de libertá-los com a força de sua verdade de todos os ditames maldosos e aprisionantes dos preconceitos. Depois desta descoberta, Pirangi ganha forças para largar o serviço de vigia, e Donzela ganha autoestima para largar a mendicância. Longe dos estereótipos que os aprisionavam e os imobilizavam, são vistos, ambos, no último parágrafo da história, caminhando pela assustadora “ladeira do Matadouro” para um outro lugar. Não se sabe se melhor ou pior, para o Bem ou para o Mal, mas já seguiam como outros. Seu amor assassinara o guardião das horas e a mendiga imunda, e eles caminhavam em direção a um novo horizonte, com suas pequenas – e próprias – iluminações, apenas capturadas pelos olhos da inocência, os olhos da criança:

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

## **Considerações Finais**

Tanto a teoria dos afetos quanto as pesquisas mais recentes sobre a estética do grotesco têm centralizado as atenções na importância do corpo humano, em contraponto ao reinado do cartesianismo, que tem na razão abstrata a única fonte de conhecimento. No caso em estudo, uma relação entre corpos – afetante e afetado – atua de maneira autônoma no contexto social e relacional de uma comunidade, gerando intensidades pré-pessoais que precedem racionalizações. Os protagonistas, homem e mulher, vivenciam um “excesso de estados conscientes de percepção”, ou seja, são atingidos por uma “percepção visceral que antecede a percepção”, cujos efeitos são violentos e imprevisíveis, capazes de subverter todos os esforços normativos e racionais impostos pela ordem. Estes efeitos, como se tem estudado, podem ser usados, favorável ou desfavoravelmente, não só nas

relações pessoais, mas sobretudo em propaganda e política, tornando-se instrumentos psicológicos eficientes tanto para o aprisionamento como para a libertação do sujeito, na dependência das intenções de seus manipuladores.

Por outro lado, os ditos “corpos grotescos” se posicionam à margem da norma social, perturbando ou desestabilizando o que está estabelecido ou dado, despertando reações, ao mesmo tempo, de atração e repulsa, de ênfase e asco, e têm sido cada vez mais vistos nas artes plásticas, em performances, atos políticos, culturais etc., tudo isso como forma de questionar limites, fronteiras, alteridade, os conceitos de normalidade e anormalidade e, também, centro e margem. Na história de amor de Donzela e Pirangi, o personagem grotesco de Hermilo Borba Filho, a mulher grotesca e impudente, parece ser uma boa representação da força do corpo humano e dos afetos, ao solapar, com sua ação, toda a organização e racionalidade do personagem afetado, Pirangi, pondo em xeque, no seguimento de sua sedução, posições de domínio e poder, confundindo o tempo e a organização social da cidade. Por fim, no realismo mágico da história de amor de “Donzela” e “Pirangi”, um corpo decrépito e sujo, que habitava as margens da sociedade, é elevado por anjos aos céus, seguindo uma vocação grotesca de inversão, de ação da marginalia – como uma iluminura – que leva a cidade a uma verdadeira experiência escatológica e de revelação.



## Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BORBA FILHO, Hermilo. *O general está pintando, novelas*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CHEDGZOY, Kate. Impudent women: Carnival and gender in early modern culture. In: *The Glasgow Review*. Issue 1. 2004. Disponível em: <http://www.arts.gla.ac.uk/STELLA/COMET/glasgrev/issue1/chefgz.htm#Title>. Acesso em: 13 de julho de 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaux: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2004.
- FLATLEY, Jonathan. *Affective mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. *The affect theory reader*. Duke University Press, 2010.
- HARPHAM, Geoffrey G. *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1982.
- KAISER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LEYS, Ruth. *The turn to affect: a critique*. *Critical Inquiry* 37.3 (2011): 434-472.
- LORD, Beth. *Spinoza's ethics: an Edinburgh philosophical guide*. Edinburgh University Press Ltd: Edinburgh, 2010.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- RUSSO, Mary J. *The female grotesque: risk, excess, and modernity*. New York: Routledge, 1995.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.