

Êxodo, desordem e mito: a sátira menipeia em *Os Ambulantes de Deus*, novela de Hermilo Borba Filho

Raphael Victor Alves de Jesus*

Resumo: O objetivo deste ensaio é apresentar a natureza satírica de *Os ambulantes de Deus* (2017), especificamente a natureza da sátira menipeia. Utilizo como aporte teórico os pensamentos de Jolles (1976), Eliade (2019), Bakhtin (2018), Frye (2014), entre outros autores. A metodologia utilizada para a análise é uma pesquisa bibliográfica sobre os conceitos de mito e sátira menipeia. Como resultado, explico que *Os ambulantes de Deus* (2017) mantém uma relação paródica com a narrativa bíblica (o livro Êxodo). O humor, a ironia e os outros elementos particulares da sátira menipeia respaldam esse movimento de rebaixamento do sagrado.

Palavras-chave: Os ambulantes de Deus; Sátira Menipeia; Hermilo Borba Filho.

Abstract: The purpose of this essay is to present the satirical nature of *Os ambulantes de Deus* (2017), specifically the nature of menippean satire. I use as theoretical support the thoughts of Jolles (1976), Eliade (2019), Bakhtin (2018), Frye (2014), among other authors. The methodology used for the analysis is bibliographical research on the concepts of myth and menippean satire. As a result, I explain that *Os ambulantes de Deus* (2017) maintain a parodic relationship with the biblical narrative (Exodus). Humour, irony, and other particular elements of Menippean satire support this movement of lowering the sacred.

Keywords: Os ambulantes de Deus; Menippean Satire; Hermilo Borba Filho.

*Este ensaio é uma versão reduzida da monografia realizada para a nota final da disciplina TCC 2, do curso de Letras Bacharelado da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O trabalho teve a orientação do Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE).

1. Introdução

A ideia de pensar a literatura de Hermilo Borba Filho sob a ótica da sátira menipeia nasce de uma palavra: estranhamento. Estranhamento suscitado não apenas no nível das imagens grotescas que percorrem os capítulos de *Os ambulantes de Deus* (2017), mas também no nível da palavra. A narração da novela hermiliana se faz no excesso, no uso de frases longas e intercaladas que, às vezes, tomam páginas inteiras. É uma flexibilidade com a linguagem que atravessa as diversas variações da sátira.

O teórico russo Mikhail Bakhtin (2018, p. 135), discorrendo sobre a sátira menipeia, diz que “[...] se forma um novo enfoque da palavra como matéria literária, característico de toda linha dialógica de evolução da prosa literária”. Em *Os ambulantes de Deus* (2017), o estranhamento no nível da palavra manifesta-se pelo desconforto com uma linguagem que tenta ordenar um mundo caótico e, por vezes, incompreensível. É nesse descompasso que Borba Filho (2017) nos tira das convenções da língua portuguesa e nos lembra que o senso de ordem da escrita é uma pura convenção. A partir disso, nasce a motivação para analisar a novela com base na sátira menipeia.

Acredito que o gênero menipeia é o que permite a presença do mito na novela hermiliana sob o signo da paródia e da ironia. Dessa afirmação, nascem questões esclarecidas no desenvolver deste ensaio: a relação entre mito e paródia, e a presença do tempo mítico e dos elementos da sátira na novela. O mito ao qual me refiro é o mito bíblico Êxodo, que trata da libertação dos judeus da escravidão no Egito. Para responder às questões de maneira satisfatória, o presente trabalho esclarece, num primeiro momento, os pontos de vista teóricos utilizados aqui a respeito da sátira menipeia e da literatura carnavalizada, além das noções de paródia, ironia, mito e tempo mítico. Também faço uma breve contextualização do livro Êxodo. Em seguida, analiso especificamente o elemento da experimentação de uma verdade em *Os ambulantes de Deus* (2017).

2. Literatura carnavalizada, paródia e ironia

Mikhail Bakhtin (2018), em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski*, realizou uma contribuição significativa para os estudos da sátira menipeia e de grande importância para esta análise. Bakhtin (2018) ilumina a evolução do gênero desde a antiguidade clássica e recorre aos estudos da *cosmovisão carnavalesca* na literatura para situar a sátira menipeia como um dos gêneros que forma a variante de desenvolvimento do romance da qual Dostoiévski faz parte, chamada de *variante dialógica*. O teórico russo define as particularidades fundamentais da sátira menipeia e advoga que o gênero se tornou “[...] um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2018, p. 129). Bakhtin (2018) ainda define algumas categorias para

o que chama de *cosmovisão carnavalesca* e deixa claro que elas tiveram enorme influência na forma e na formação de outros gêneros literários. Nesta análise, a percepção de Bakhtin incita a reflexão de como a novela de Borba Filho se funda numa *cosmovisão carnavalesca* ao manifestar de maneira clara uma particularidade da sátira menipeia, que é a experimentação de uma verdade ou ideia de cunho filosófico.

A cosmovisão carnavalesca determina, em maior ou menor grau, as particularidades de gêneros literários *sério-cômicos*. Bakhtin (2018) define algumas características para esse campo de desenvolvimento do romance, mas concentra a sua atenção no diálogo socrático e na sátira menipeia. Para a menipeia, são definidas 14 características elementares. Não se faz necessário aprofundar cada um dos pontos definidos pelo pensador russo, coloco como cerne da análise a preocupação da sátira menipeia em experimentar uma ideia ou um viés específico da natureza humana. Para Bakhtin (2018), as aventuras situadas em bordéis, prisões, tabernas e outros “ambientes do submundo” adquirem um propósito filosófico na sátira menipeia: o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia. Em *Os ambulantes de Deus* (2017), especificamente, quero mostrar como a novela de Borba Filho, uma narrativa situada na travessia de um rio, experimenta a função do mito.

A paródia é um elemento profundamente interligado aos gêneros carnavalizados, como é o caso da sátira menipeia. Para o teórico Bakhtin (2018), a paródia é uma questão a ser examinada no interior da concepção de riso ambivalente do folclore carnavalesco. O elemento tem uma natureza bivocal, porque a palavra passa a desempenhar um duplo sentido: volta-se para o próprio objeto do discurso (a paródia) e para o discurso do outro (o que é parodiado). Os sentidos opostos tomam consciência um do outro e permanecem numa constante reciprocidade. O discurso de caráter paródico se utiliza do discurso parodiado para descará-lo. Nesse sentido, a paródia, na visão bakhtiniana, é o rebaixamento da palavra do outro, a sua deformação por via da ridicularização. Ao provocar uma crítica à seriedade, o riso desarma o objeto parodiado, invade o seu interior, torna-o acessível e virado do avesso.

A função da paródia não é, evidentemente, uma pura negação do objeto parodiado, pois o riso carnavalesco também carrega a relação com a renovação. O riso e o caráter acusatório da paródia conferem ao gênero uma ação de *ironia militante*. Tal expressão é, para Northrop Frye (2014, p. 368), importante para a natureza da sátira: “A principal distinção entre a ironia e a sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos”. A ironia, na visão de Frye (2014), é o elemento de seriedade que se combina ao peso do cômico e que é capaz de questionar *verdades estabelecidas*. É, num sentido mais amplo, possibilitar mais de um significado para aquilo que aparenta ser unívoco,

interpretações que subvertem um sentido literal, como observa Muecke (1982, p. 31), que traça a história da ironia:

Irony [...] is a way of writing designed to leave open the question of what the literal meaning might signify: there is a perpetual deferment of significance. The old definition of irony — saying one thing and giving to understand the contrary — is superseded; irony is say something in a way that activates not one but an endless series of subversive interpretations¹ (MUECKE, 1982, p. 31).

Assim, quero mostrar como o mito se manifesta através de uma estrutura irônica em *Os ambulantes de Deus* (2017). A novela confirma a presença do mito, ao mesmo tempo em que o dessacraliza. A princípio, vale mencionar que a dessacralização acontece com o *rebaixamento* do sagrado pela paródia. A relação da novela com o texto bíblico já foi estudada em outros trabalhos de cunho acadêmico². Trata-se de uma sugestão que o próprio livro faz através das suas epígrafes. Contudo, a relação entre os textos ainda não tinha sido analisada à luz da sátira menipeia, objetivo desta análise.

3. Mito

O termo *mito* adquire sentidos diferentes a depender dos campos de estudo e, na crítica literária, as definições também são variadas. Nesta análise, mito é entendido a partir de percepções que parecem ser um consenso entre estudiosos: a ideia de que mitos são narrativas fundadoras, de caráter sagrado e exemplar para determinados povos, marcadas essencialmente pela repetição. Essas percepções são compartilhadas por André Jolles (1976) e Mircea Eliade (2019). Enquanto Jolles (1976) nos ajuda a distinguir a forma mítica de outras narrativas, a noção de tempo cíclico em Eliade (2019) nos permite compreender como funciona o tempo diegético de *Os ambulantes de Deus* (2017), profundamente relacionado à forma tradicional do mito.

Vejamos, em primeiro lugar, as considerações de Jolles (1976) acerca dos povos arcaicos e da história, além da relação entre mito e suas variações: os mitos atualizados e relativos. Segundo o teórico, o mito é uma *Forma Simples* que surge como uma resposta de caráter universal que impossibilita a formulação de outras perguntas. Jolles (1976) usa como exemplo um trecho retirado do Gênesis sobre o nascimento da luz e da escuridão,

¹“A ironia é uma forma de escrever destinada a deixar em aberto a questão do que o significado literal poderia querer dizer: há um adiamento perpétuo da significação. A velha definição de ironia — dizer uma coisa e dar a entender o contrário — está superada. Ironia é dizer algo de forma que isso ative não uma, mas uma série infundável de interpretações” (MUECKE, 1982, p. 3, tradução nossa).

²Ver, por exemplo, a dissertação de Débora da Silva Olivo (2015), intitulada *A literatura e a bíblia: relações paratextuais em Os ambulantes de Deus*. O trabalho analisa uma possibilidade de relação entre a Bíblia e a Literatura, através das epígrafes como recurso paratextual para ampliar o sentido da novela.

da lua e do sol. Os períodos incisivos do trecho, na percepção do autor, possuem o eco de um diálogo, na medida em que parecem ter sido dirigidos a um interrogador.

Da observação da natureza, surgem perguntas que encontram respostas totalizantes, de caráter divino, denominadas de *Forma Simples*. O mito ganha uma nova forma em seu processo de atualização, a *Forma Atual*. O terceiro elemento definido por Jolles (1976, p. 97) é o *Análogo* ou *Mito Relativo*, uma resposta do próprio homem que, com seus conhecimentos limitados, tenta explicar o que observou: “[...] um mito que, em lugar de ser verídico, é derivado e, portanto, apenas verossímil.”. Para o teórico, toda vez que uma *Forma Simples* se atualiza, realizando-se em outras circunstâncias históricas, encontra as *formas relativas*, que são fruto do conhecimento humano que tenta depreciar o mito.

Eliade (2019) também reconhece a presença das configurações da forma mítica em sociedades antigas. O teórico estuda, mais exatamente, as concepções do *ser* e da *realidade* em sociedades pré-modernas ou tradicionais, que nem sempre foram formuladas em linguagem teórica, mas por meio do símbolo, do mito e do rito, em planos diferentes e nos meios que lhes são próprios. Isso é perceptível no seguinte trecho: “As sociedades pré-modernas ou tradicionais compreendem tanto o mundo a que geralmente chamamos de primitivo como as antigas culturas da Ásia, da Europa e da América” (ELIADE, 2019, p. 13). A observação do comportamento geral do *homem arcaico* demonstra que os atos humanos adquirem um *valor intrínseco autônomo*, isto é, tornam-se reais porque, de qualquer forma, participam de uma realidade que os transcende. O *significado* e *valor* dos atos humanos se prendem à qualidade de representação de um ato primordial, de repetição de um exemplar mítico: “Tudo o que ele faz já foi feito. A sua vida é uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros” (ELIADE, 2019, p. 14).

A repetição consciente de gestos paradigmáticos adquire significado, torna-se uma realidade, na medida em que retoma uma ação primordial. Para Eliade (2019), o *homem arcaico* identifica os elementos do mundo e as ações humanas como réplicas que se referem a modelos exemplares de um nível cósmico superior. Os rituais se desenvolvem não apenas num local sagrado, mas também sob um tempo sagrado, que é a réplica do tempo em que o ritual foi realizado por um deus ou antepassado. Em suma, todo ritual repete o ritual inicial.

Para Eliade (2019), surge da projeção da humanidade no tempo mítico a abolição da história e do sofrimento como uma experiência desprovida de sentido. O sofrimento passa a corresponder a um protótipo, a uma ordem cujo valor não é contestado. Na origem do sofrimento, está uma causa identificada com a vontade suprema: “[...] o sofrimento torna-se compreensivo e, por consequência, suportável. O primitivo luta contra esse sofrimento com todos os meios mágicos-religiosos ao seu alcance - mas aceita - o moralmente

porque ele não é absurdo” (ELIADE, 2019, p. 91). Portanto, o sofrimento, dentro da concepção cíclica de tempo, não é desprovido de sentido, ao contrário, pode ser explicado e integrado num sistema que dá contorno.

Em *Os ambulantes de Deus* (2017), veremos que a *carnavalização* da forma tradicional do mítico passa por uma supressão da sua capacidade de dar sentido ao sofrimento. Os personagens da novela estão presos numa jangada que atravessa um rio cujo fim não é claramente previsto. Se, na narrativa bíblica, a jornada de libertação do povo de Israel acontece no interior de um tempo sequencial, no qual a libertação está num horizonte possível, os personagens da novela de Hermilo, afundados na repetição, estão presos no eterno instante. E junto com a abolição da *duração*, temos a abolição da *realidade*. O ritual mítico, para os povos arcaicos, precisa acontecer no interior de um espaço sacralizado. Na sátira menipeia, a abolição das normas que regem a vida habitual acontece na praça pública, no lugar qualquer: em *Os ambulantes de Deus* (2017), o tempo mítico acontece sobre uma velha jangada que atravessa o Rio Una.

4. Êxodo

Antes de analisar especificamente os elementos da sátira menipeia em *Os ambulantes de Deus* (2017) e como esses contribuem para a presença do mito na novela, farei aqui uma breve contextualização do mito em questão: o Êxodo, uma das narrativas centrais da Bíblia Sagrada (2008). Primeiro, explicarei qual é a estória contada no livro Êxodo. Em seguida, contextualizo a narrativa enquanto *mito*. Por fim, esclareço a linha de raciocínio que me permitirá, na seção seguinte, analisar a presença do mito na novela à luz da sátira menipeia.

O Êxodo conta a trajetória que o povo de Israel, liderado por Moisés, enfrenta para fugir da escravidão no Egito e chegar ao monte Sinai, onde Javé lhes promete a terra de Canaã (a "Terra Prometida") como recompensa por sua fidelidade. Inicialmente, Deus ordena a Moisés que guie o seu povo, mas ele não se sente à altura da tarefa. Deus promete ajudá-lo. O irmão de Moisés, Arão, torna-se o seu porta-voz. Moisés e seu irmão Arão não conseguem convencer o faraó do Egito a libertar os israelitas num primeiro momento, momento visto no trecho a seguir (BÍBLIA, 2008, p. 80):

[...] foram Moisés e Arão e disseram a Faraó: Assim que diz o Senhor, Deus de Israel: Deixa ir o meu povo, para que me celebre uma festa no deserto. Respondeu Faraó: quem é o Senhor para que lhe ouça eu a voz e deixe ir a Israel? Não conheço o Senhor, nem tampouco deixarei ir (BÍBLIA, 2008, p. 80).

Deus, então, a cada tentativa falha de diálogo de Moisés e seu irmão Arão com Faraó, inflige aos egípcios uma terrível praga: um rio de sangue, uma infestação de rãs,

piochos, moscas, peste nos animais, úlceras, uma chuva de pedras, uma infestação de gafanhotos, trevas e a morte de todos os primogênitos da terra, incluindo o primogênito de Faraó. Após a devastação da décima praga, o Faraó permite a partida do povo de Israel. Moisés ainda lidera os israelitas em uma perseguição das tropas através do Mar Vermelho, pois o Faraó não consente sem abrir mão da força. A travessia pelo deserto se mostra difícil, os israelitas começam a reclamar e Deus lhes fornece milagrosamente água e o “maná”. Ao final da travessia, Deus aparece no pico do monte Sinai e dita os Dez Mandamentos com o povo israelita ouvindo. Moisés escala a montanha e aparece diante de Deus, que dita o “Código da Aliança” e lhes promete Canaã.

Agora, observemos uma breve consideração acerca da narrativa bíblica enquanto *mito*: uma narrativa fundadora, de caráter sagrado e exemplar para determinado povo, marcada essencialmente pela repetição. A importância do mito bíblico para determinado grupo é o que Frye (2021, p. 90) chama de *função social do mito*: “enquanto estória, ele é poético, e recriado na literatura; enquanto história com uma função social específica, é um programa de ação para uma sociedade específica”. Em ambos os aspectos, o mito permanece no campo do possível, e não dos dados concretos que sustentariam uma possível legitimidade histórica ou científica. Frye (2021, p. 91) usa como exemplo o Êxodo para ilustrar os dois aspectos do mito:

[...] o Êxodo é um mito da libertação de Israel de sob o jugo egípcio, que claramente guarda apenas a mais oblíqua das relações com os eventos históricos de qualquer período que possa supor. O registro da crueldade e brutalidade do Egito histórico não era mais grave que o de nenhuma outra nação do Oriente Médio, incluindo o próprio Israel, e, no período bíblico tardio, muitos judeus moravam, bastante satisfeitos, em Alexandria. É somente o Egito simbólico que é a “fornalha de ferro” (1Reis 8, 51), a prisão infernal destruída por um milagre. As evidências históricas parecem sugerir que Israel continuou a ser ao menos nominalmente sujeito ao poder egípcio durante a maior parte do período abrangido pelas estórias dos juízes (FRYE, 2021, p. 91).

O Egito simbólico é uma resposta à realidade histórica que ressalta a contínua submissão do povo de Israel. O mito, assim, passa a oferecer algum tipo de apoio e contorno ao sofrimento: como diz Eliade (2019, p. 91), o sofrimento, no sistema mítico, “torna-se compreensível e, portanto, suportável”. Para a finalidade deste trabalho, o mito da libertação de Israel importa naquilo que passou a significar para a literatura posterior, mais especificamente, para *Os ambulantes de Deus* (2017).

5. A sátira menipeia em *Os ambulantes de Deus*

Os elementos fundamentais da grande tradição menipeia podem ser identificados em *Os ambulantes de Deus* (2017). Aqui, o trabalho foca no elemento do gênero que mais

contribui para analisar a presença do mito na novela de Hermilo sob o signo da paródia e da ironia: a experimentação de uma verdade ou ideia de cunho filosófico. Para Bakhtin (2018), a experimentação de uma verdade é a particularidade mais importante da tradição menipeia, uma vez que a situação excepcional criada na diegese, fora da ordem habitual, serve, segundo o teórico russo, para materializar uma ideia filosófica: “Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico religioso (em Apuleio). Mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar uma verdade” (BAKHTIN, 2018, p. 130). Trata-se da ação de criar um espaço excepcional para explorar uma ideia.

Como foi dito, a nossa hipótese é simples: a novela emula a matéria fabulatória do texto bíblico a partir de uma situação excepcional - a travessia de rio feita por personagens sobre uma jangada. Para exemplificar as engrenagens dessa investigação, veremos como a novela de Borba Filho (2017) se volta para o Êxodo, a fim de reformá-lo, virá-lo do avesso, o que constitui o movimento da paródia. As epígrafes ao início de cada capítulo permitem o movimento entre o mito e o texto literário. Vejamos, nesta parte do trabalho, como isso ocorre nos capítulos de *Os ambulantes de Deus* (2017).

A epígrafe do primeiro capítulo é parte da resposta de Deus para Moisés, quando este diz “Ah! Senhor! Eu nunca fui eloquente, nem outrora, nem depois que falaste a teu servo; pois sou pesado de boca e pesado de língua” (BÍBLIA, 2008, p. 79). Deus, então, diz: “Quem fez a boca do homem? Ou quem faz o mudo, ou o surdo, ou o que vê, ou o cego? Não sou eu, o SENHOR?” (BÍBLIA, 2008, p. 79). Moisés revela sua inabilidade com as palavras para convencer os israelitas a fugirem do Egito. A fuga só se torna possível quando Deus envia Arão. O que seria, então, do mito sem as palavras de Arão? O que seria da libertação dos israelitas se a determinação de Deus estivesse apenas nas mãos de Moisés? Na novela de Hermilo, a trágica travessia é uma resposta no campo do possível. O líder bíblico, cujas palavras *pesam*, ganha uma versão “rebaixada” com os mesmos obstáculos, o jangadeiro Cipoal (BORBA FILHO, 2017):

Todos os outros gritaram coisas que poderiam gritar, só para o vento, que zunia, mais forte de cada vez, vento cortante, se olhassem para a margem esquerda, ainda bem próxima, a enxergariam deserta, só varrida pelo vento, areia no ar, mas o caso era que estava tudo no mesmo lugar por mais que o tempo avançasse, o sol se pondo e se levantando, veloz, era o sol e era a lua, era calor e era frio, era só o navegar para chegar ali, ao alcance da vista, do outro lado do rio como se dizia na cidade, terras do Engenho Paul com casa de farinha, banho de bica, mata de araçá, tachas de mel, era só isto.

— Somente isto, pessoal — gritou ainda mais forte Cipoal, como se todos tivessem obrigação de saber o que ele estava pensando (BORBA FILHO, 2017, p. 37).

Cipoal pigarreou, puxou de novo o catarro, lançou-o outra vez na água, então disse:

— Não pesa nada o que eu posso dizer.

— Mais diga sempre — insistiu Amigo-Urso.

Cipoal permaneceu calado durante largo tempo. Tanto que quando falou, dois pelo menos, Recombelo e Dulce-Mil-Homens, já estavam dormindo:

— A gente saindo amanhã bem cedinho talvez chegue ontem (BORBA FILHO, 2017, p. 40).

Tendo como premissa a paródia da novela com a narrativa bíblica, Cipoal se torna, assim como o personagem Leopold Bloom, protagonista do romance *Ulysses* (2012), um herói cômico, cujas ações se referem, pela via da sátira, às figuras reconhecidas pelas grandiosas histórias. A paródia em *Os ambulantes de Deus* (2017) se aproxima de *Ulysses* (2012), de James Joyce (1882-1941), por este lidar com o mito, como observa Oliver (2008, p. 170):

No caso do *Ulysses*, a identificação entre Bloom e Odisseu é parcial. Aqui o mito é apenas o do possível, se é que ainda podemos falar propriamente de mito. Trata-se muito mais de um deslocamento irônico da figura de Odisseu para a de Bloom [...] (OLIVER, 2008, p. 170).

O deslocamento irônico no romance de Joyce nos ajuda a compreender a presença do mito em *Os ambulantes de Deus* (2017), pois, em ambos os casos, o uso do mito dá mais relevo a uma falta de ordem do que a um controle. Entrarei nessa discussão mais à frente. Aqui, é importante perceber que há um deslocamento da figura de Moisés para a novela de Hermilo pela via da paródia. Nos trechos selecionados da novela, a inabilidade de Cipoal para se dirigir à tripulação surge próxima a menções sobre a imobilidade do tempo. Na primeira citação, uma descrição do narrador: “[...] mas o caso era que estava tudo no mesmo lugar por mais que o tempo avançasse, o sol se pondo e se levantando, veloz, era o sol e era a lua, era calor e era frio” (BORBA FILHO, 2017, p. 40). Na segunda citação, a resposta do próprio Cipoal: “A gente saindo amanhã bem cedinho talvez chegue ontem” (BORBA FILHO, 2017, p. 40). A imobilidade seria, nesse sentido, fruto da incapacidade de o jangadeiro comandar a travessia do rio (a figura do Moisés “rebaixado”). O tempo carnavalizado, mítico, surge do exagero da paródia: da incapacidade que Cipoal, assim como a figura de Moisés, tem para se dirigir a seu grupo e tornar a jornada bem-sucedida.

A epígrafe do segundo capítulo está num diálogo entre Deus e Moisés sobre a recusa do Faraó libertar o povo de Israel. Deus, então, envia a primeira praga às terras do Egito, que é a morte dos peixes - “Os peixes que estão no rio morrerão, o rio cheirá mal, e os egípcios terão nojo de beber água do rio” (BÍBLIA, 2008, p. 84). Arão levanta o bordão que lhe foi entregue por Deus e fere as águas do Egito em rios, lagoas, canais e

reservatórios. Os peixes morrem, as águas começam a cheirar mal e os egípcios, que não podem beber a água, cavam buracos próximos aos rios para encontrar água limpa. O Faraó, por outro lado, diante da primeira praga, não concede a libertação dos israelitas. Assim, passam-se sete dias até que o rio volte ao seu estado normal e Deus envie a segunda praga.

A epígrafe da narrativa bíblica, no início do segundo capítulo, anuncia, de acordo com a nossa leitura, a morte dos peixes em meio a jangada de Cipoal. O motivo, na diegese, é uma substância estranha despejada no rio pelas usinas e que impede a travessia da tripulação: “Era ela, a calda, a merda da usina, o veneno, a bosta do açúcar, a morte, [...]” (BORBA FILHO, 2017 p. 69). Resta, para os personagens, a redenção de acompanhar a sujeira tomar conta do rio. O narrador nos relata que o mau cheiro da calda invade não só a jangada, mas também a cidade à margem do Rio Una. A passagem sobre a poluição provocada pela usina chega ao ápice com o relato da *Agonia do Acari*. Borba Filho (2017) tece um relato minucioso de como teria se sentido um peixe acari ao ser atingido pela gosma da calda. Vejamos um trecho (BORBA FILHO, 2017, p. 71):

de repente, foi pegado, envolvido, tentou voltar em direção ao riacho, pensando subi-lo até as nascentes, mas a gosma não somente o pegou de frente como o envolveu dos lados e de baixo, todo ele naquele meio viscoso, fedorento, irrespirável (BORBA FILHO, 2017, p. 71).

O peso da seriedade típico da *ironia militante*, que Frye (2014) usa para esclarecer a presença da ironia na sátira menipeia, parece se sobressair sobre o cômico. O riso ambivalente da sátira menipeia volta a ganhar evidência no trecho em que a água do Rio Una volta a ficar limpa. O corpo de um usineiro surge ao redor da jangada para eliminar a calda, numa descrição que ressalta as características de um *corpo grotesco*: “é, vinha o corpo, era o do usineiro, agora vinham e sabiam, o usineiro de borco, um buquê de flores variegada enfiada no cú [...]” (BORBA FILHO, 2017, p. 74). Para Bakhtin (2010), em *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*, a noção de *corpo grotesco* é fundamental para entendermos o riso carnavalesco. Segundo o teórico, trata-se de figuras que ressaltam “[...] um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo” (BAKHTIN, 2010, p. 1977).

Nas imagens grotescas, dá-se uma atenção especial ao corpo e aos seus limites, às fronteiras entre o corpo e o mundo. Interessa-lhes tudo que ultrapassa o corpo, as ramificações que o colocam em relação ao mundo não-corporal (a boca e o nariz), além das regiões que, segundo Bakhtin (2010), fazem o corpo atravessar seus próprios limites e colocar em campo outro (um segundo) corpo: o ventre, o falo, a boca e o traseiro. Essas regiões são o alvo de hiperbolização nas imagens grotescas e compõem um tipo de

cômico específico, o *cômico grotesco*. Essa maneira de representação do corpo está na base do linguajar popular e, não por acaso, está presente na literatura que se oxigena do folclore carnavalesco.

O cômico, na descrição do usineiro em *Os ambulantes de Deus* (2017), surge da sua caracterização escatológica e burlesca, semelhante à descrição do *corpo grotesco* que Bakhtin (2010) identifica na obra de François Rabelais: “Rabelais gostava muito de brincar com os corpos e os órgãos: lembremo-nos dos anõezinhos gerados por um peido de Pantagruel que têm o coração ao lado do ânus [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 303). A injúria e a ridicularização fazem parte do sistema de imagens grotescas que, para Bakhtin (2010), compõe a ambivalência do riso carnavalesco. A morte dos peixes, que se origina fundamentalmente do mito na narrativa bíblica, ganha causas e uma resolução ridicularizada na diegese de *Os ambulantes de Deus* (2017). O sofrimento provocado ao povo de Israel por conta da morte dos peixes acontece, dentro do mito, no interior de uma jornada de libertação, o que não acontece na novela de Borba Filho (2017). Como aponta Eliade (2019), o sofrimento no mito ganha um *sentido*, algum tipo de contorno que o torna suportável. No final do segundo capítulo de *Os ambulantes de Deus* (2017), não há um contorno do mito. A aparição do usineiro é um desenlace para o episódio da calda, não para a fome e as mortes que surgem na cidade à margem da jangada. É um detalhe que revela, na estrutura paródica da novela, uma impossibilidade de o mito cumprir sua função inteiramente.

O terceiro capítulo inicia-se com uma epígrafe referente à sétima praga do Êxodo: a chuva de pedras. Deus, mais uma vez, determina que Moisés se dirija ao Faraó, para que seja concedida a liberdade ao povo israelita e logo anuncia a próxima praga: “Eis que amanhã, por este tempo, farei cair mui grave chuva de pedras, como nunca houve no Egito, desde o dia em que foi fundado até hoje” (BÍBLIA, 2008, p. 87). Moisés, então, levanta seu bordão ao céu e, assim, a chuva de pedras cai sobre o Egito. A praga fere homens e animais, plantações e árvores. Salva-se apenas a região na qual se encontravam os filhos de Israel. O Faraó, diante da chuva de pedras, chama Moisés e Arão para lhes confessar que pecou e, dessa vez, libertará os israelitas. Portanto, Moisés, ao sair do Egito, ergue o seu bordão aos céus e, assim, os trovões e a chuva de pedra cessam. O Faraó, então, não cumpre a sua palavra e, ao contrário do que dissera, não liberta o povo de Israel. A epígrafe, no início do terceiro capítulo de *Os ambulantes de Deus* (2017, p. 110), anuncia, portanto, uma versão deformada, “rebaixada” da chuva de pedra, do ponto de vista da paródia bakhtiniana:

Todos os outros estavam despertando, aos poucos, nas primeiras luzes da manhã, uma manhã lavada de céu azul-claro, quando Cipoal destrancava o cadeado e pegando no arame gritava:
— Ei, lá vamos nós, pessoal!

Também só deu o primeiro impulso porque sem nuvens no céu que já se sabe de azul-claro começou a cair uma chuvinha miúda, na diagonal, vindo da direita, o que fez Cipoal parar a jangada e novamente trancá-la de cadeado no arame, a mão fazendo pala nos olhos e perscrutando os horizontes. A chuva vinha em diagonal dum lado somente, o outro estava brilhante de sol, atingia a jangada a barlavento e assim ficou durante todo o dia, os passageiros enxutos a sotavento, Dulce-Mil-Homens não se fartando de dizer:

— Chuva com sol, casa raposa com rouxinol (BORBA FILHO, 2017, p. 110).

Não demora muito até que a chuva vinda da direita apareça nos outros lados da jangada - “E o que se via, então, era: chuva na diagonal da direita; chuva na diagonal da esquerda, a jangada ficando numa espécie de cone cuja base era ela e que se abria desmedidamente para cima [...]” (BORBA FILHO, 2017, p. 110). A versão paródica da chuva de pedras ainda toma proporções maiores quando ela surge acima da jangada (BORBA FILHO, 2017, p. 111):

Foi quando a chuva, ainda fininha, começou a correr também na horizontal, acima da jangada, fechando a bem dizer o corpo do cone, vindo de barlavento para sotavento, a jangada sem um pingo e nas faixas horizontais de água viam-se pássaros coloridos de asas encolhidas, levados pela força do vento e da água, nem precisavam voar, iam uns numa corrente, voltavam outros noutra corrente, coisa mui digna de se ver e foi o que os viajantes ficaram vendo durante três dias e três noites [...] (BORBA FILHO, 2017, p. 111).

A chuva torna-se uma camada impenetrável que toma conta de todos os cantos da jangada de Cipoal. O modo *maravilhoso*, que até então aparecia de modo sugestivo na novela, revela-se inteiramente na paródia da chuva de pedras. Por *maravilhoso*, entendo o que Irlemar Chiampi (2015, p. 43) afirma em *O realismo maravilhoso*, ao estabelecer diferenças entre os gêneros *realismo maravilhoso* e *realismo mágico*: “Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista)”. Para Chiampi (2015), o maravilhoso diferencia-se do fantástico tradicional por não estabelecer uma relação paradoxal entre o irreal e o real. O maravilhoso não sustenta uma “visão maniqueísta de mundo” na relação entre a realidade e a fantasia, pois admite um “reconhecimento inquietante” desta última, que se encontra imbricada no real. No maravilhoso, a ambivalência com a fantasia se dá no plano da enunciação, ou seja, na narração. Essa é, segundo Chiampi (2015, p. 72), a grande renovação da linguagem ficcional hispano-americana, ou latino-americana:

As obras mais representativas do realismo maravilhoso manifestam, em maior ou menor grau, o fenômeno do “desmascaramento do narrador”,

abrindo um processo análogo à produção do efeito de encantamento no leitor: o questionamento do ato produtor da ficção involucra a revisão da convenção romanesca do real. A superação das técnicas de ocultamento do narrador se caracteriza pela auto-referencialidade dos mecanismos da enunciação e pela explicação do “metatexto”, como processos que asseguram uma nova concepção do real, através do deslocamento do interesse do leitor da história para o sujeito da enunciação (CHIAMPI, 2015, p. 72).

O desmascaramento do narrador no realismo maravilhoso é uma característica que, em maior ou menor grau, acontece em *Os ambulantes de Deus* (2017) e contribui, do ponto de vista da paródia, para a satirização do mito. A característica ganha destaque na chuva que engloba a jangada de Cipoal (BORBA FILHO, 2017, p. 112).

[...] e a noite chegando o espetáculo ficou ainda por demais digno de ser visto porque naquele verdadeiro mundo aquoso eram pássaros coloridos, águas de mil cores, peixes descendo, cobras de cabeças levantadas numa valsa de Strauss, porque era uma valsa de Strauss, só que eles não sabiam que eram uma valsa de Strauss porque nem ao menos sabiam que havia existido um bedegueba chamado Strauss, mas aquela valsa tocava sempre no Cine Apolo enquanto se esperava que começasse a fita, e era assim, lá-rá-lá-rá-lá-lá-rá-lá-rá, não, não dá para dizer como era, música se escreve como música e eu não sei música, fica somente a sugestão, nem sugestão, a boa vontade, talvez a gente se unindo tudo num pensamento só possa ser que se perceba qual a valsa de Strauss que se quer dizer, mas deixa isso para lá, era uma valsa de Strauss, é só escolher qualquer uma, porque é tudo a mesma coisa, e se não for, o ritmo serve, quem sabe era uma valsa de Franz Lehar? É, também, podia, bom, era uma valsa, só se faz necessário que seja vienense porque a brasileira tem outra entonação (BORBA FILHO, 2017, p. 112).

O ponto de vista “inusitado” do narrador que, em *Os ambulantes de Deus* (2017), contribui para a paródia do Êxodo, é um elemento central na tradição da sátira menipeia. Bakhtin (2018, p. 132) denomina esse modo específico de narração como *fantástico experimental*: “[...] uma observação feita de um ângulo de visão inusitado”. Porém, uma definição mais precisa sobre o ponto de vista inusitado, dentro da tradição da sátira menipeia, é dada por Enylton de Sá Rego (1989), em *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. O escritor define o ponto de vista distanciado, ou *kataskopos*, como uma das características da obra de Luciano Samosata (SÁ REGO, 1989, p. 63):

O aproveitamento da visão-de-mundo expressa pelo ponto de vista do *kataskopos* assume em Luciano três aspectos distintos: no primeiro deles, vemos um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto; no segundo, um narrador que, ausente, é mero observador de suas

personagens; e, no terceiro, temos um narrador que, embora presente no texto, não deixa identificar-se a sua visão de mundo (SÁ REGO, 1989, p. 63).

A presença do distanciamento é o que favorece, para o teórico, o uso da paródia no texto literário e mantém o narrador avesso a uma posição ética moralizante, ao relativizar não só as outras, como também a sua própria verdade. É ainda esse elemento que possibilita a relativização do conceito de veracidade na produção de uma arte imaginativa. Em outras palavras, a *visão do alto* permitiria que o narrador travasse um diálogo com um receptor sobre aquilo que está narrando. Podemos dizer que o narrador de *Os ambulantes de Deus* (2017) se aproxima do modo de narração dessa linha do *fantástico experimental*. Antes do episódio da chuva, que revela o ápice do *desmascaramento do narrador*, o discurso indireto livre e as descrições frenéticas sobre as movimentações dos personagens criam longas frases que, em muitos momentos, também aparecem com rimas, deformações de palavras e expressões que ganham uma musicalidade (BORBA FILHO, 2017, p. 80):

E aí veio o baque surdo bem-dentro-lá-por-dentro-por-dentro-lá-dentro-lá-por-dentro, era o bombo, era o tarol ai-não-me-toque-na-tabaca ai-não-me-toque-na-tabacaai-não-me-toque-na-tabaca, foguete subindo e explodindo cu-graaaannnde na sanfona ia dança-nego- com-a-tua-puta-que-a-noite-é-curta-pra-vadiar, no reco-reco tinha de ser o-dono-da-casa-é-o-primeiro-como, ganzá, passou o bloco, bloco mincho com a miuçalha cantano e bebeno, ê, veio o boi, desceno a ladeira, o boi, aspas grandes, nelas fitas coloridas, o boi, a roda e o boi, boi de carnaval que o carnaval ali estava de novo para os da jangada [...] (BORBA FILHO, 2017, p. 80).

O trecho em destaque trata da passagem de um bloco que prenuncia o retorno do carnaval nos arredores da jangada de Cipoal. Ao retratar a chegada de um ritual cuja natureza está na desordem da vida habitual, o narrador da novela manifesta uma *desordem* no modo de narração. A desordem, como vimos, chega ao seu ápice no terceiro capítulo, quando o narrador se redime da tarefa de contar o que se passa na diegese e manifesta *um ponto de vista do alto* sobre a paródia da chuva de pedra.

A epígrafe do quarto capítulo de *Os ambulantes de Deus* (2017) refere-se à última praga que Deus envia ao Egito: a morte dos primogênitos, desde os primogênitos dos animais até o primogênito do Faraó: “Levantou-se Faraó de noite, ele, todos os seus oficiais e todos os egípcios; e fez-se grande clamor no Egito, pois não havia casa em que não houvesse morto” (BÍBLIA, 2008, p. 91). Ao descobrir a morte do seu primogênito, o Faraó manda chamar Moisés e Arão para lhes dizer que tanto eles quanto os israelitas devem sair do Egito: “Os egípcios apertavam com o povo, apressando-se em lançá-los fora da terra, pois diziam: Todos morreremos” (BÍBLIA, 2008, p. 92).

A epígrafe do quarto capítulo anuncia, do ponto de vista da paródia, algum episódio de morte em meio à travessia de Cipoal e da sua tripulação. A narração do quarto ano de viagem já começa com o acontecimento de um “carnaval triste” na cidade à margem do Rio Una: “[...] houve um carnaval triste porque tudo o que ia acontecer estava pairando no ar, na cidade e no rio” (BORBA FILHO, 2017, p. 117). Em seguida, ficamos sabendo de um golpe militar, “[...] um tristíssimo golpe militar em nome da liberdade” (BORBA FILHO, 2017, p. 117). Mortes, torturas, partes de corpo humano, cadáveres, entre outras descrições, criam um clima gótico e macabro nas margens do Rio Una: “[...] e nesse golpe militar viam-se cabeças rolando no meio da rua, pernas penduradas nos fios elétricos, testículos nos açougues, intestinos enlaçados nas árvores; miolos esparramos pelo calçamento” (BORBA FILHO, 2017, p. 117).

O horror exposto nos arredores da jangada aflige os personagens ao mesmo tempo em que surge “a cheia”, quando o nível do rio começa a subir e acaba impedindo a travessia da jangada: “De madrugada o rio começou a encher, as baronesas descendo, a água subindo com vontade, a correnteza da jangada retesada como se fosse arrebentar, se arrebentasse iriam parar no abreu para todo o sempre” (BORBA FILHO, 2017, p. 118). Acometidos pelos dois acontecimentos, a cheia e o golpe militar, os personagens são surpreendidos por um homem que surge no alto de uma ladeira e realiza um longo monólogo denunciando as precárias condições de vida do povo. “— No Chile, Pinochet; e aqui, a cheia. Mais uma vez, a cheia” (BORBA FILHO, 2017, p. 123). Nesse momento, o leitor sabe qual é o golpe militar cujas consequências reverberam até as margens do Rio Una. Não demora muito até que o homem seja morto por soldados que se aproximavam com armas na mão. Cachimbinho-de-Coco aproveita a parada da travessia para compor uma peça denominada *Quem é rico morre inchado*, que é encenada sobre a jangada. Borba Filho (2017), nesse trecho, insere, na novela, a sua peça *O bom samaritano* (passagem que foi objeto de estudo de Luís Reis (2008)). O deslocamento da peça para dentro da novela é um caso interessante sob a ótica da sátira menipeia, visto que a mistura de diferentes gêneros literários é uma das suas particularidades:

A *menipeia* se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios, simpósios, etc. [...] A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da *menipeia*: aqui se forma um novo enfoque da palavra como matéria literária, característico de toda a linha dialógica da evolução da prosa literária (BAKTHIN, 2018, p. 135).

O drama *Quem é rico morre inchado* conta a história do personagem Manuel de Tal, um homem preso e torturado por distribuir panfletos de protesto contra a fome que acaba sendo libertado por um ateu. Após a encenação da peça dentro da jangada, a chacina recomeça na cidade à margem do rio: “Na mesma noite, começaram as torturas e

pessoas foram penduradas na torre da igreja, pelos testículos os homens, e pelos seios as mulheres; pessoas foram mortas no matadouro principal, como porcos” (BORBA FILHO, 2017, p. 145). O capítulo se encerra com a informação de que “o dia seguinte era de Natal” (BORBA FILHO, 2017, p. 145). Cipoal, então, logo anuncia a continuidade da travessia, mesmo com a tripulação fortemente abalada com o ocorrido.

Contudo, voltemos um pouco para perceber como o longo monólogo feito pelo homem que surge no alto de uma ladeira, denunciando as precárias condições de vida do povo à margem do Rio Una, revela-nos um ponto importante sobre a dessacralização do mito em *Os ambulantes de Deus* (2017). Para isso, vejamos um movimento semelhante, que acontece em *Ulysses*, de James Joyce (2012). O teórico Franco Moretti (2007), em *Signos e Estilos da modernidade*, tece alguns comentários sobre a presença da técnica do fluxo de consciência no romance de Joyce (2012). Segundo o teórico, a técnica revela a ausência de ordem e hierarquias de um indivíduo escravizado por forças que desconhece (MORETTI, 2007, p. 228):

No fluxo de consciência de *Ulysses*, o indivíduo é cindido e assim se exprime. A ilusão de que poderia ser um sujeito autônomo e independente desmorona. Longe de ser expressão de uma “liberdade interior” [...], o fluxo de consciência indica que o indivíduo está escravizado por forças misteriosas e incontroláveis (MORETTI, 2007, p. 228)

Para Moretti (2007), o fluxo de consciência é um dos fortes indícios de que Joyce (2012), em *Ulysses*, utiliza-se do mito para dessacralizá-lo - “[...] criar uma ordem que dá mais relevo à ausência de ordem, um núcleo que enlouqueceu com a ironia e as distorções” (MORETTI, 2007, p. 226). A falta de nexos dos pensamentos e das lutas interiores da personagem, revelada no fluxo de consciência, cria uma desordem que não faz parte do sistema homogêneo do mito. A questão para nós é traçar um paralelo entre a expressão do fluxo de consciência e o monólogo na novela de Borba Filho (2017), ambos como maneiras de ressaltar uma ausência de ordem que dessacraliza o mito. Vejamos algumas definições de *monólogo* dadas por Houaiss (2001, p. 145):

monólogo.s.m.1. TEAT. cena de peça em que o ator, achando-se só, fala consigo mesmo ou se dirige ao público, expressando seus pensamentos, as lutas interiores de seu espírito etc. 2. TEAT. peça escrita para um único personagem; monodrama. 3. ato de falar consigo próprio; solilóquio. 4. discurso de pessoa que não deixa outros falarem. m. interior. LIT. representação, num monólogo ger. extenso, do fluxo da consciência de um personagem ficcional, seus pensamentos e sentimentos, habitualmente com uma desarticulação lógica dos períodos e sentenças; diálogo interior (HOUAISS, 2001, p. 145).

O monólogo, portanto, permite que os personagens enunciem de forma clara os seus conflitos internos, o que não é uma característica comum do fluxo de consciência, como observa Moraes Leite (1989, p.68), em *O foco Narrativo*: “trata-se de um ‘desenrolar ininterrupto dos pensamentos’ dos personagens ou do narrador”. Cria-se, no fluxo de consciência, uma expressão direta e desarticulada dos estados mentais, em que se perde a sequência lógica e onde se parece manter uma relação mais direta com o *inconsciente*. Monólogo e fluxo de consciência, a partir desse breve esclarecimento, não são considerados aqui como a mesma técnica. Cada um, à sua maneira, ressalta os pensamentos e sentimentos dos personagens.

Para Moretti (2007), a desordem enunciativa do fluxo de consciência é, em *Ulysses* (2012), uma espécie de ornamento que dá ao romance uma estrutura satírica, uma direção oposta à necessidade que o mito desempenha de ordenar e dar um *sentido*. O monólogo dramático do homem que surge no alto de uma ladeira, no quarto capítulo de *Os ambulantes de Deus* (2017), satiriza o mito no que se refere à sua função de dar contorno ao sofrimento. A desordem, nesse caso, não é enunciativa, pois a técnica do monólogo, como vimos, é a expressão lógica dos pensamentos de um personagem. As denúncias de morte e injustiças do monólogo que aparece na novela desordenam aquilo que o sofrimento deveria significar no interior de um sistema mítico. Para exemplificar esse raciocínio, vejamos um trecho da novela (BORBA FILHO, 2017, p. 123):

Quem poderá tirar a desesperança de milhares de pessoas neste vale já tão desesperançado? É Pinochet no Chile e a cheia no vale do Una: flagelos. Estaremos sozinhos, abandonados ao nosso fatalismo mesquinho? [...] Estaremos perdidos na vastidão do Brasil, estaremos dizendo uns aos outros, conformados, poderia ter sido pior? (BORBA FILHO, 2017, p. 123).

No mito bíblico, o período de calamidade da morte dos primogênitos está, assim como as outras nove pragas, no interior de uma jornada de libertação. Em *Os ambulantes de Deus* (2017), isso não acontece. O que permanece é o clima de ausência de sentido para o sofrimento. Essa não é, no entanto, uma peculiaridade da novela em questão. A morte aparece na obra ficcional de Borba Filho (2017), como observa Luiz Farias (2017, p. 18): “[...] o preço a se pagar pelos que se rebelam contra os governos totalitários”. Em *Os ambulantes de Deus* (2017), essa presença da morte foge à sua concepção como semeadura para um novo nascimento, simbolizado tanto na renovação do carnaval quanto no auto de Natal realizado ao final de cada ano de travessia.

A morte e as injustiças, em *Os ambulantes de Deus* (2017), aparecem como consequências inescapáveis de um contexto do qual os personagens da novela não têm algum controle. A novela de Borba Filho (2017), por isso mesmo, tem a força de provocar discussões mais profundas sobre os temas os quais aborda. É uma novela satírica que

manifesta um forte caráter de denúncia contra a repressão de ditaduras e as injustiças sociais. O riso carnavalesco possui uma natureza ambivalente, e as suas raízes, como vimos, estão nas formas mais antigas de riso ritual, cuja ridicularização se dirigia aos poderes supremos da terra para forçá-los a se renovarem. Por essa razão, as formas do riso ritual estavam relacionadas com os símbolos de força produtiva. O riso carnavalesco se dirige contra os supremos e as verdades para provar mudanças de ordem. Na novela de Borba Filho (2017), esse é um forte instrumento de denúncia para abordar dores e mortes.

É possível, finalmente, afirmar que *Os ambulantes de Deus* (2017) estabelece uma ligação com a tradição da sátira menipeia. O mito, enquanto uma *Forma Simples*, como define Jolles (1976), uma resposta que impossibilita a formulação de outras perguntas, é corrompido pela ironia em *Os ambulantes de Deus* (2017). Já a ironia é o que emancipa o mito de significados comuns ou clichês. Na novela, o tempo cíclico desloca o mito da libertação não para o gesto arquetípico da forma mais “primitiva” do mito, mas para um tempo carnavalizado, cuja sobreposição de sentidos e experiências provoca mais sofrimento do que um *sentido*. A novela de Borba Filho (2017), assim como o romance *Ulysses* (2012), está na contramão do que T.S Eliot (1923) chama de *método mítico*, no ensaio *Ulysses, order and myth*.

Para Eliot (1923), *Ulysses* (2012) manifesta uma estrutura fundamentada no mito que daria, no caminhar do século XX, uma forma para a literatura. O poeta e critic inglês explica que o método: “It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history”³ (ELIOT, 1923, p. 174). O método por trás do romance de Joyce (2012), o *método mítico*, seria uma forma de a literatura contornar, controlar e dar significado. Contudo, como observa Moretti (2017, p. 226), “a discussão do método mítico nos ajuda a entender Eliot, não Joyce.”. O “método mítico”, que retoma a função mais primordial do mito, pode ser útil para entendermos a subversão que *Ulysses* faz do conceito, e não simplesmente a sua assimilação.

A estrutura irônica de *Os ambulantes de Deus* (2017) demonstra, assim como o romance de Joyce (2012), a impossibilidade de o mito se estabelecer inteiramente nas décadas que sucedem ao ensaio de Eliot (1923). É uma estrutura que ressalta mais a desordem do que a ordem de um *sistema mítico*. A obra contém os elementos centrais da sátira menipeia e expõe, a partir deles, uma visão de mundo irônica com relação à função do mito de unificar diferentes instâncias da experiência, dar contorno e um sentido para o sofrimento. Para mostrar a impossibilidade desse feito, *Os ambulantes de Deus* (2017) parodia o Êxodo, vira-o do avesso e abre as possibilidades de significação do mito bíblico.

³“É, simplesmente, uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e significado ao panorama imenso de futilidade e anarquia que é a história contemporânea” (ELIOT, 1923, p. 174, tradução nossa).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Os Ambulantes de Deus*. 2. ed. Recife: Cepe, 2017.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2019.
- ELIOT, Thomas Stearns. Ulysses, order, and myth. *The Dial*, Chicago, v. 75, n. 5, p. 480-483, nov. 1923. Disponível em: http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Joyce_JA/pdfs/TS_Eliot_Dial.pdf. Acesso em: 17 abr. 2021.
- FARIAS, Luiz Roberto Leite. *O Grotesco e as imagens do corpo no romance Agá de Hermilo Borba Filho*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- FRYE, Northrop. *A anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução: Marcus de Martini. São Paulo: Realizações, 2014.
- FRYE, Northrop. *O grande código: a bíblia e a literatura*. Tradução: Marcio Stockler. Campinas: Editora Sétimo Selo, 2021.
- HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- JOLLES, André. *Formas simples: Legenda, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 4 ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1989.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MUECKE, Douglas Colin. *Irony and the ironic*. 2. ed. New York: Methuen & Co, 1982.

OLIVER, Élide Valarini. *Rabelais e Joyce*: três leituras Menipéias. São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

OLIVO, Débora da Silva. *A literatura e a bíblia*: relações paratextuais em Os ambulantes de Deus. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade*: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

SÁ REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.