UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

ERONILDO JANUÁRIO DA SILVA

METAFICÇÃO E INTERMIDIALIDADE NO ROMANCE *AGÁ* (2019), DE HERMILO BORBA FILHO

RECIFE
2023

ERONILDO JANUÁRIO DA SILVA

METAFICÇÃO E INTERMIDIALIDADE NO ROMANCE *AGÁ* (2019), DE HERMILO BORBA FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.
Orientador: Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé

RECIFE
2023

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S586m Silva, Eronildo Januário da
Metaficção e intermidialidade no romance *Agá* (2019), de Hermilo Borba Filho / Eronildo Januário da Silva. – Recife, 2023.
132f.: il., tab.

Sob orientação de Yuri Jivago Amorim Caribé.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. *Agá*. 2. Metaficção. 3. Intertextualidade. 4. Intermidialidade. 5. Histórias em Quadrinhos. 6. Hermilo Borba Filho. I. Caribé, Yuri Jivago Amorim (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-56)

ERONILDO JANUÁRIO DA SILVA

METAFICÇÃO E INTERMIDIALIDADE NO ROMANCE *AGÁ* (2019), DE HERMILO BORBA FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 27/02/2023

BANCA EXAMINADORA

_____

Professor Doutor Yuri Jivago Amorim Caribé (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Alfredo Adolfo Cordiviola (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Robson Teles Gomes (Examinador externo)

Universidade Católica de Pernambuco

Dedico a meus pais, meus anjos Gabriel e Rafael, a
Lane Cardoso, companheira de conquistas e afetos e
a todas as vítimas da Covid-19.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, D. Nalva, e meu pai, Seu Expedito, por sua dedicação na vida para que eu chegasse até aqui. Às minhas irmãs, Solange Gomes e Genilda Gomes (*in memoriam*), ao meu irmão, Ledilson Gomes. Aos meus filhos queridíssimos, Ângelo Gabriel e Rafael Cardoso, para quem vivo diariamente. À Lane Cardoso, pelo companheirismo, incentivo e pela história construída de afetos nas duas décadas que estivemos juntos.

A todos os grandes quadrinistas que me inspiraram e me inspiram até hoje, representandos na personalidade de Neil Gaiman. Ao meu amigo Wamberto Nicomedes, primeiro parceiro nas aventuras adolescentes de fazer quadrinhos. A Thony Silas e Verônica Dantas, sócios na empreitada atual, que me ajudaram a entrar profissionalmente neste mercado. Ao amigo e prof. Dr. Fábio Paiva, que muito contribuiu para minha pesquisa, com sua sabedoria e seu rico material teórico.

A Carlos Carvalho, parceiro na construção de uma linguagem hermiliana. Aos artistas Domingos Jr., Fernanda Spíndola, Raimundo Branco, Asaias Rodrigues, Íris Campos e Andrezza Alves, pelo compartilhamento de suas experiências através das entrevistas cedidas.

Aos colegas do programa de mestrado, em especial, a Giovana Lasalvia e Diego Andrade, pelo compartilhamento e acolhida nos momentos desesperadores dos prazos de entrega.

Às Professoras Dra. Imara Bemfica Mineiro e Dra. Catarina Andrade; aos Professores Dr. Alfredo Cordiviola, Dr. Fábio de Andrade, Dr. Lourival de Holanda, Dr. Roland Walter e Dr. Yuri Caribé.

Aos membros da banca examinadora, prof. Dr. Alfredo Cordiviola, prof. Dr. Robson Teles, pela generosidade em aceitar o convite!

Um agradecimento mais que especial ao meu orientador prof. Dr. Yuri Caribé, por acreditar no meu projeto, desde o primeiro contato, e também por sua delicadeza, dedicação e carinho no decorrer da orientação. Muitíssimo obrigado, Yuri!

A José Cláudio, por sua sublime contribuição para a arte brasileira. A Hermilo Borba Filho, por seu legado literário e teatral!

Por fim, aos deuses, às deusas e aos Orixás!

“Vivia nos livros mais que em qualquer outro lugar.”
(GAIMAN, 2013)

RESUMO

Esta pesquisa traz uma análise literária acerca de elementos intertextuais e intermidiáticos da obra de Hermilo Borba Filho, com base no romance *Agá* (2019), estabelecendo conexões com outras linguagens, como o teatro, a dança e as histórias em quadrinhos. A obra de Hermilo é pautada em uma intrínseca relação entre sua vida, sua cidade natal, Palmares, e um olhar poético sobre os costumes culturais da região Nordeste. Utilizamos, inicialmente, as teorias de Linda Hutcheon (1980, 2013) e Patrícia Waugh (2001), para examinar questões de intertextualidade e autoficção, analisando caminhos encontrados pelo autor na estrutura do romance citado, que inter-relaciona, através do eu-narrador, elementos de ficção e realidade. A respeito de intermidialidade, investigamos as relações intersemióticas entre espetáculos de teatro e de dança que foram produzidos em Recife a partir da obra literária de Hermilo, principalmente adaptações de contos, somando aqui a perspectiva teórica de Walter Moser (2006) ao pensamento de Hutcheon. Noutro passo, analisamos em específico o capítulo "O livro dos mortos", pertencente ao romance *Agá*, composto de uma história em quadrinhos, ilustrada pelo artista visual José Cláudio. Para esta análise, relacionamos conceitos específicos desta linguagem narrativa, que se utiliza da relação entre texto e imagem, ancorado no pensamento de Bárbara Postema (2018), Thierry Groensteen (2015) e Will Eisner (1989), autores que embasam o estudo das HQs como um sistema de signos com linguagem autônoma. Por fim, refletimos sobre alguns personagens da história sob o olhar dos Estudos Culturais, em especial, sobre questões de raça e de gênero, relacionando-os com a estrutura sócio-política de seu tempo e do contexto em que foi escrito o romance *Agá*, período da ditadura militar brasileira. Como conclusão, destacamos dois pontos relevantes: o primeiro diz respeito a um levantamento analítico e intersemiótico entre a escrita de Hermilo e a produção teatral contemporânea em Pernambuco, que pode contribuir para futuros estudos na área de literatura e artes cênicas; enquanto o segundo consiste na produção de material teórico e analítico para o estudo das histórias em quadrinhos, no âmbito da Literatura Comparada, que reforça o caráter científico e relevante dessa linguagem.

Palavras-chaves: Agá; metaficção; intertextualidade; intermidialidade; histórias em quadrinhos; Hermilo Borba Filho.

ABSTRACT

This research brings a literary analysis of the intertextual and intermedia elements found in the work of Hermilo Borba Filho, based on the study of the novel *Agá* (2019), establishing connections with other languages, such as theater, dance, and comics. Hermilo's work is guided by an intrinsic relationship between his life, his hometown, Palmares, and a poetic look at the cultural practices of the Northeast region. We used, initially, the theories of Linda Hutcheon (1980, 2013) and Patricia Waugh (2001), to examine issues of intertextuality and autofiction, analyzing the paths found by the author in the structure of the cited novel, which interrelates, through the self-narrator, elements of fiction and reality. Regarding intermediality, we investigated the intersemiotic relations between theater and dance performances produced in Recife based on Hermilo's literary work, mainly adaptations of short stories, adding here the theoretical perspective of Walter Moser (2006) to Hutcheon's thinking. In another approach, we analyzed specifically the chapter "O livro dos mortos", which belongs to the novel *Agá*, composed of a comic book, illustrated by the visual artist José Cláudio. For this analysis, we related specific concepts of this narrative language, which uses the relationship between text and image, anchored in the thought of Barbara Postema (2018), Thierry Groensteen (2015) and Will Eisner (1989), authors who support the study of comics as a sign system with an autonomous language. Finally, we reflected upon some characters of the story, under the gaze of Cultural Studies, in particular, race and gender issues, relating them to the socio-political structure of their time and context in which the novel *Agá* was written, the period of the Brazilian military dictatorship. As a conclusion, we highlighted two relevant points: the first concerns to an analytical and intersemiotic survey between Hermilo's writing and the contemporary theater production in Pernambuco, which may contribute to future studies in the field of literature and performing arts; and the second consists in the production of theoretical and analytical material for the study of comics, within the context of Comparative Literature, which reinforces the scientific and relevant character of this language.

Keywords: Agá; metafiction; intertextuality; intermediality; comics; Hermilo Borba Filho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto do espetáculo *Zumba - a gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente.* Em cena: Jones Melo, Anamaria Sobral, Ivo Barreto, Andrezza Alves, Raimundo Branco e Quiercles Santana 51

Figura 2 - Foto do espetáculo *Mucurana, o peixe*. Em cena: Olga Torres, Patrícia Moreira, Gilberto Brito (ao centro), Soraya Silva e Flávio Renovatto. 55

Figura 3 - Foto do espetáculo *Mucurana, o peixe*. Em cena Asaias Rodrigues no papel de Mucurana. 56

Figura 4 - Foto do espetáculo *O Palhaço Jurema e os peixinhos dourados*. Em cena Andrezza Alves 60

Figura 5 - Ilustração para o espetáculo *Sapatos e vestidos.* Reunião das fofoqueiras de Palmares 65

Figura 6 - Ilustrações para o espetáculo *Sapatos e vestidos.* Assediadores de Palmares. 66

Figura 7 - Foto do espetáculo *Sapatos e vestidos*. Em cena Fernanda Spíndola, Douglas Duan e Flávio Renovatto. 67

Figura 8 - Foto do espetáculo *Sobre um paroquiano*. Em cena Marcela Felipe, Priscila Figueiroa, Gervásio Brás e Fábio Costa. 70

Figura 9 - Foto do espetáculo *Sobre um paroquiano*. Em cena Marcela Felipe e Priscila Figueiroa. 73

Figura 10 - Foto do espetáculo Arranca. Íris Campos na cena da Yalorixá. 77

Figura 11 - Foto do espetáculo Arranca. Em Cena Orun Santana, Domingos Jr, Íris Campos e Marcelo Sena. 79

Figura 12 - Ilustração para a revista *Spirit* 88

Figura 13 - Ilustrações da HQ *Cérebro*. Sequência dos agentes Rone e Vitor em um tiroteio. 91

Figura 14 - Ilustração da HQ A Noiva. Encontro de Domingos Martins e Maria Teodora. 92

Figura 15 - Ilustração de J. Cláudio para "O livro dos mortos". Página de abertura. 94

Figura 16 - Ilustração de J. Cláudio para "O livro dos mortos". Jovem torturado pela inquisição. 96

Figura 17 - Ilustração de J. Cláudio para "O livro dos mortos". Morte de Manuel Beckman. 97

Figura 18 - Ilustrações comparadas de páginas de J. Cláudio e Borba Filho e Scott McCloud. 98
Figura 19 - Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Morte de Antônio José, o Judeu. 99
Figura 20 - Ilustrações de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Narrativa de Gregório de Matos. 101
Figura 21 - Ilustrações de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Diálogo entre soldados da Batalha dos Guararapes. 102
Figura 22 - Ilustração da revista *X-Force* nº10. Logan e Jean Grey 104
Figura 23 - Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Zumbi e o Quilombo dos Palmares. 107
Figura 24 - Ilustração da HQ *Angola Janga*. Zumbi dos Palmares lidera seu povo. 112
Figura 25 - Ilustração de Thony Silas para a HQ *A Noiva*. Cena do golpe do Leão Coroado, estopim da Revolução Pernambucana de 1817. 114
Figura 26 - Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Fuzilamento do Padre Roma. 116
Figura 27 - Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Fuzilamento de Frei Caneca. 118
Figura 28 - Ilustração da HQ *A morte e a morte de Frei Caneca*. Cena que antecede a batalha em 1817. 120
Figura 29 - Ilustrações de José Claúdio para “O livro dos mortos”. Cabeças decapitadas e enforcamento. Da esquerda para a direita: Zumbi, herói da Revolução de 1817, Antônio Conselheiro e Filipe dos Santos. 122

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Comparativo entretexto dramático e narrativo da obra de Hermilo.....40
Tabela 2 - Comparação intertextual das obras de Hermilo.....44

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 14

2 METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE 22

2.1 TRAJETÓRIAS DA METAFICÇÃO: A FRICÇÃO ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO 22

2.2 O EU NARRADOR E A ESCRITA DE SI NO ROMANCE *AGÁ* 27

2.3 INTERTEXTUALIDADE: DO DIALOGISMO À TRANSTEXTUALIDADE 33

2.4 UM PASSEIO ENTRE GÊNEROS: A PRESENÇA DE UM CERTO PAROQUIANO 38

2.5 OLHARES INTERMIDIÁTICOS: A LITERATURA DE HERMILO NO ESPAÇO POÉTICO DO PALCO 45

2.5.1 Intermidialidade e os diálogos possíveis 45

2.5.2 Zumba-sem-dente, o primeiro capítulo de uma trilogia 49

2.5.3 Mucurana, a saga messiânica de um mendigo 53

2.5.4 Jurema, uma tragédia dolosa ou culposa? 57

2.5.5 Vestidos, sapatos e ascensão 63

2.6 CORPO E MOVIMENTO EM HERMILO: DO BRINQUEDO POPULAR À DANÇA CONTEMPORÂNEA 68

3 "O LIVRO DOS MORTOS": CÓDIGOS INTERTEXTUAIS E POLÍTICO-SOCIAIS 81

3.1 APRESENTANDO NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA 81

3.2 ANÁLISE DOS ELEMENTOS CONSTITUINTES DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS EM "O LIVRO DOS MORTOS" 85

3.2.1 Uma abordagem estrutural das HQs 85

3.2.2 Analisando "O livro dos mortos" sob a perspectiva semiótica 93

3.3 PERSONAGENS: A TRAJETÓRIA DOS HERÓIS HERMILIANOS SOB A ÓTICA DECOLONIAL 103

3.3.1 O personagem e suas camadas: corpo, alma e pensamento 103

3.3.2 Zumbi dos Palmares: um olhar epistêmico sobre a negritude 105

3.3.3 Padre Roma e Frei Caneca: vozes de insurgência nas lutas libertárias em Pernambuco..... 113

4 CONCLUSÃO 124

REFERÊNCIAS 127

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surge com o propósito de relacionar a obra literária de um autor que se fez presente desde muito cedo nossa trajetória artística, como profissional de teatro, a uma paixão ainda mais antiga na formação como leitor e cidadão. Referimo-nos a Hermilo Borba Filho (1917-1976), seus contos e romances e a possibilidade de conexão intersemiótica com as histórias em quadrinhos (HQs). A partir dos conceitos de metaficção e intermidialidade, aprofundaremos um olhar intersemiótico sobre esses dois objetos, inter-relacionando-os, sempre que possível, e ampliando, através da intermidialidade, o alcance da obra hermiliana e sua transposição para outras mídias.

Hermilo Borba Filho foi, ao longo de sua vida pessoal e profissional, um grande estudioso das tradições populares, do teatro e da literatura nacionais, tornando-se, assim, um dos criadores mais profícuos do seu tempo. Nascido em 1917, no Engenho Verde, em Palmares, Mata Sul de Pernambuco, ele foi leitor assíduo desde os 13 anos, influenciado pela leitura de folhetins feita por sua mãe "à luz do candeeiro" (CORREYA; ALVES, 2007, p. 138) e pelos livros que encontrou no Clube de Leitura de Palmares, onde conhecera desde Stendhal a Dostoiévski, sem deixar de se deliciar com o Marquês de Sade e Honoré de Balzac. Entretanto, sua primeira incursão foi na dramaturgia, em 1939, quando escreveu a peça *Parentes de Ocasião*, inspirada num conto de Monteiro Lobato, sob a influência estética de Álvaro Lins; e, depois, sua primeira ficção literária ocorrendo, em 1957, com o romance *Os caminhos da solidão*. No ano de 1946, morando no Recife, ainda estudante de direito, juntou-se com outros jovens artistas e intelectuais da época, como Aloísio Magalhães, Joel Pontes, Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, entre outros, e alavancou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), grupo que, envolvido pelo espírito modernista, defendia uma escrita teatral que evidenciasse as origens e os valores estéticos regionais. Mais tarde, em 1960, já professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e ainda compartilhando com Ariano, Gastão, além dos novatos Capiba e José Carlos Cavalcanti Borges, ingressou no Teatro Popular do Nordeste (TPN), revisitando o pensamento vanguardista do TEP, tornando-o uma *práxis* e ampliando seus conceitos para o âmbito profissional, sem as amarras das escolas e das tradições estéticas. O que predominava neste momento era a defesa de um pensamento genuíno que se estendesse para além da escrita e da encenação, dialogando com outras linguagens, dando origem a um teatro popular, épico, nordestino, brasileiro e universal. Sobre a missão do TPN, dizia Hermilo: "[...] lutaremos pela dignificação de um repertório que, tendo como base o autor próprio, volta-se, também, para os clássicos e é neste sentido

que empregamos a palavra ‘popular’, na sua expressão mais culta” (Ibidem, p. 37). Destaque-se, sob este pensamento, a ascensão de Ariano Suassuna, como um dos autores expoentes da dramaturgia nordestina e brasileira.

Um personagem de muitas facetas: advogado de formação (que nunca exerceu o ofício), escritor, dramaturgo, crítico, ensaísta, diretor teatral e professor, Hermilo sofreu forte influência dos brinquedos populares e do teatro vanguardista, e, como leitor e estudioso voraz que era, evidenciou escritos e pensamentos do já citado Álvaro Lins, bem como de Gilvan Lemos, Lawrence Durrel, Williams Burroughs e Henry Miller, este com quem muitas vezes foi comparado pela crítica, alicerçando sua escrita no que chamava de ‘literatura confessional’, permeada de vivências pessoais e temas recorrentes como a política, a fé, o erotismo e o fantástico. Como ele próprio afirmava:

> Pus-me, então, a estruturar, aos poucos, aquilo que eu pretendia que fosse, ao mesmo tempo, uma confissão e uma ficção, a verdade se misturando com a vida, a vida com o mágico, pessoas diversas fundindo-se numa só, uma desdobrando em diversas. Sem exagero, posso dizer que a minha vida tem sido rica de experiências em todos os sentidos, mas duas coisas sempre me moveram ao longo de todos estes cinquenta e quatro anos: meu sentido religioso e minha enorme atração pelo sexo. (CORREYA; ALVES, 2007, p. 97)

Em entrevista concedida ao escritor Raimundo Carrero, o autor se referia ao seu romance mais confessional, a tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência,* composta pelos volumes: *Margens da lembrança* (1966), *A porteira do mundo* (1967), *O cavalo da noite* (1968) e *Deus no pasto* (1972), mas estes elementos autorreferentes estiveram muito presentes em outras obras, sobretudo no romance *Agá*, objeto de estudo dessa pesquisa, onde, através da autoficção, o autor palmarense assumiu radicalmente a primeira pessoa da narrativa e se revelou em muitos ‘eus’ narradores. Último romance publicado, em vida, por Hermilo, que ‘se encantou’ no dia 2 de junho de 1976, *Agá* foi escrito entre os anos de 1970 e 1972, mas publicado apenas em 1974, pela Civilização Brasileira, em pleno período da ditadura militar. O clima de tensão e censura que rondava todos os segmentos da sociedade à época, também estiveram no caminho do escritor palmarense, sendo um dos possíveis motivos do retardo da publicação. Nesse ínterim, houve entre Hermilo e seu editor, Ênio Silveira, uma série de entendimentos para que a obra se tornasse viável do ponto de vista comercial e editorial e, também, na cautela para driblar a censura, disfarçada de crítica, naquele momento. *Agá* é autointitulado de romance, já como uma forma de reconsiderar os limites entre os gêneros literários, por sua fragmentação de signos e vozes, pelo esgaçamento da literatura confessional ou ainda pelo hibridismo da linguagem narrativa, incluindo uma história em quadrinhos em seu miolo, ilustrada pelo seu amigo, J. Cláudio. O que nos remete a Michail

Bakhtin, citado por Patrícia Waugh (2001, p. 7), quando relaciona o romance e a metaficção, apontando esta como sendo: "uma contribuição para um sentido ainda mais profundo de que a realidade ou a história são provisórias: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas impermanentes (tradução nossa)".[1] Hermilo relativizou os valores sócio-culturais e subverteu a própria estrutura do romance tradicional, quiçá, por isso, *Agá* se tornou uma das obras mais importantes da sua literatura, embora pouco repercutida, tendo, inclusive, recebido críticas positivas que foram cerceadas ou proibidas de serem publicadas pela censura militar. Apesar de negar que escrevia para críticos, mas para sua satisfação, por várias vezes o autor reclamou da crítica especializada, sobretudo, a pernambucana, ao se omitir no comentário de sua obra, por considerá-lo um autor maldito. À época de suas publicações, vários de seus livros tiveram edições esgotadas e traduzidas para outros idiomas, como na tetralogia já citada, lançada na França, tais obras sempre repercutiam primeiro em outras praças e só depois em sua terra natal. Após sua morte, seus escritos e sua memória ficaram parcialmente adormecidos na história da literatura nacional. Apenas nos anos 2000, por esforços de alguns acadêmicos e pesquisadores como Sônia van Dijck Lima, Anco Márcio Tenório Vieira, Luis Augusto Reis; a atriz e escritora Lucia Machado, o poeta Juareiz Correya, o diretor teatral Carlos Carvalho e a atriz e viúva de Hermilo, Leda Alves, é que sua obra ressurgiu, tendo sido reeditada pela editora Bagaço e pela Cia. Editora de Pernambuco (CEPE), transformada em peças de teatro e de dança, além de tema de várias teses e dissertações a respeito de sua obra e estilo, desenvolvidas, principalmente, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal da Paraíba (UFPB), apenas para citar algumas. Destacamos a tese de doutorado de Luis Augusto Reis, *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho* (REIS, 2008), que aborda a importância do pensamento de Hermilo na construção de uma modernidade teatral, a partir, principalmente, de seus escritos para o jornal *Folha da Manhã*, na década de 1940; e a dissertação de mestrado de Luiz Roberto Leite Farias, *O grotesco e as imagens do corpo no romance Agá de Hermilo Borba Filho* (FARIAS, 2017), que trata da presença do grotesco na obra do autor palmarense, analisada sob a ótica de pensadores como Wolgang Kaiser (1906-1960), Geoffrey G. Harpham (1946-) e Michel Foucault (1926-1984), com recorte para o corpo e a percepção poética do grotesco no romance *Agá*.

[1] No original: a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. Longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures.

Em 2017, na ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Hermilo, após quase 43 anos da publicação de *Agá*, a CEPE Editora resolveu republicar esta obra, entretanto, ao se resgatar os escritos originais, foram encontradas várias versões anteriores à definitiva, com cortes, acréscimos, correções e comentários. Esses escritos despertaram no atual editor, Wellington de Melo, o interesse de se aprofundar e de entender melhor o que poderia ter levado à escolha da classificação 'versão cor de rosa', colocada na capa do livro original. O resultado dessa investigação gerou o que o editor chamou de 'versão vermelha', ampliando, assim, a anterior em relação aos cortes e adequações feitas pelo autor, na publicação original, por conta do contexto de repressão da época. Uma homenagem ousada e justa, que contou ainda, na versão final da reedição, que só foi concluída em 2019, com a inserção do capítulo inédito "Eu, o-morto-carregando-o-vivo" e novo prefácio escrito por Luiz Roberto Leite Farias.

Em entrevista a Sebastião Uchoa Leite, em 1964, Hermilo disse: "Não pertenço a uma linha tradicional do nosso romance.[...] considero-me, no romance, um inovador. Um pobre inovador, mas de qualquer modo um inovador" (CORREYA; ALVES, 2007, p. 97). Refletimos nós: o que apresenta *Agá* de tão inovador? A obra consiste no relato de vários eus do autor, que ora se inter-relacionam, ora estão completamente separados em tempo e espaço, mas todos mantém algum vínculo seja o afetivo com Eva, a mulher indissociável do narrador, como uma alusão/homenagem à sua companheira de vida e labuta, Leda Alves, seja por estarem inseridos em contextos sócio-políticos de opressão e de resistência. Em sua estrutura, o livro apresenta doze capítulos, nove deles escritos na primeira pessoa pelo eu narrador de Hermilo e três intitulados de 'livros': dos mortos, das mutações e das confissões. Os dois primeiros apresentam abordagens mais coletivas, o último, por ser confessional, retorna à primeira pessoa. Na reedição de 2019, foi acrescido ainda um epílogo inédito em fac-símile, "Eu, o-morto-carregando-o-vivo", um dos capítulos mais autoficcionais da obra.

O livro inicia mostrando o autor em passeio, numa sexta-feira, passeio este que vai nos levar a uma viagem atemporal, quando Hermilo é indagado por várias personagens e personalidades que fizeram parte do seu universo cotidiano, imagético e filosófico. Em seguida, vemos o autor se metamorfosear em um embaixador que acompanha as orgias escatológicas de um ditador em "um país pouco importante da América Latina" (BORBA FILHO, 2019, p. 52); um padre que vivencia de perto os bastidores da tortura do regime militar brasileiro, revelando a crueldade dos métodos ditatoriais, numa escrita em forma de denúncia; um guerrilheiro que enfrenta o sistema e sobrevive a um massacre, segundo ele próprio, para contar a sua história; um agente funerário que lida com a presença da morte,

personificada em um velhinho simpático e misterioso. O autor vive ainda na pele de um deputado de 88 anos, numa projeção futurista, quase profética da ascensão ou retorno de um sistema totalitário e antidemocrático; um hermafrodita, que aponta questões relativas à sexualidade e à transgeneridade, extremamente atuais em nossos dias, numa abordagem política, mas, principalmente, poética e erótica, revolucionárias; um onanista, narcisista que passeia por situações eróticas absurdas e fantásticas com seu membro descomunal. Encaminhando-se para o fim da obra, o autor apresenta os livros que ampliam a atuação do indivíduo, com uma crítica ainda mais contundente ao sistema vigente. O supracitado "O livro dos mortos", uma história em quadrinhos que assume lugar de destaque em nossa pesquisa, pela relação intersemiótica entre literatura e histórias em quadrinhos, e sua intertextualidade explícita, narrada por personalidades revolucionárias brasileiras, mas também pela possibilidade de discutir questões relacionadas à colonialidade do poder e do ser (QUIJANO, 1998, 2000, 2009; MALDONADO-TORRES, 2008), presentes nos relatos e nas trajetórias dessas personagens; "O livro das mutações", uma narrativa ditirâmbica, conduzida por um coro e vários corifeus, que se alternam em relatos mesclados de fantástico e de real, com críticas explícitas à contemporaneidade, ao sistema e ao capital, repleto de referências a autores influentes no pensamento de Hermilo Borba Filho; e "O livro das confissões", que apresenta as confissões de um Agá[2] e seus dilemas para a escolha de seu sucessor; uma ostentação gastronômica em um cardápio de várias páginas, com comidas, especiarias e bebidas do mundo todo para satisfazer sua gula e a dos seus comensais; suas aventuras de descoberta sexual e uma estranha coleção de cabeças, hímens e cartas. Por fim, no "Eu, o-morto-carregando-o-vivo", como epílogo inédito, acrescido nesta edição vermelha, o autor ficcionaliza sua saga coronária, contando de forma bem humorada o procedimento cirúrgico ao qual se submeteu e o impacto disto em seu ciclo de amizade. Destacamos, deste capítulo, o trecho no qual ele cita a lista de personalidades que rezaram por sua recuperação:

> [...] atendendo às preces – cada um reza à sua maneira - de minha mulher Eva, de minha primeira mulher, Ruth, dos meus filhos e do meu neto no Rio, dos que ali estavam, dos que estavam em Pernambuco: católicos e judeus, protestantes e espíritas, comunistas e ateus, reacionários e esquerdistas, milionários e atores, pintores e músicos, mamulengueiros e capitães de bumba-meu-boi, velhos de pastoril e prostituas já passadas, bebedores de uísque e alguns parentes (BORBA FILHO, 2019, p. 381).

Podemos aqui perceber a popularidade e a diversidade de relacionamento de Hermilo com a mais variada gama de pessoas, classes e funções sociais. Como pesquisador, artista, cronista e boêmio, circulava pelos terreiros populares, cabarés e os mais sofisticados ciclos

[2] Título que define um mandatário militar na tradição muçulmana.

sociais. Ele foi influenciado pelos maiores autores da literatura mundial, tanto quanto pelo Capitão Antônio Pereira e pelo Velho Faceta[3], dois grandes mestres da cultura popular pernambucana. Esse capítulo, inserido como uma homenagem póstuma, situa bem o que representou a vida (e a obra) do autor palmarense para o seu tempo.

Noutra perspectiva, analisaremos os aspectos metaficcionais e intertextuais no romance *Agá,* como na HQ em questão, além de investigar aspectos da intermidialidade na literatura de Hermilo com as linguagens do teatro e da dança. Para tal, estruturamos o segundo capítulo dessa dissertação, abordando questões relacionadas à metaficção, intertextualidade e intermidialidade. Para refletir sobre metaficção, trouxemos o pensamento de Linda Hutcheon (1980; 2013) e Patrícia Waugh (2001), com abordagens a respeito do romance moderno. Acionamos também contribuições de Leonor Arfuch (2010), Gustavo Bernado (2010) e Leila Perrone-Moysés (2016), ampliando o olhar para os fundamentos da metaficção e a escrita de si. Na intertextualidade, dialogaremos com as ideias de Julia Kristeva (2005), inspiradas no pensamento de Bakhtin (2016) sobre o dialogismo; e ainda, com a teoria da transtextualidade, de Gérard Genette (2010), com recorte para o que ele nomeia de hipertextualidade. No quesito intermidialidade, norteados também por Hutcheon (2013), pesquisaremos obras artísticas que se inspiraram na escrita de Hermilo, quais sejam, espetáculos de teatro e dança, adaptados ou inspirados em sua escrita, não necessariamente a literatura dramática, a exemplo das quatro montagens dirigidas pelo encenador Carlos Carvalho que, a partir do início dos anos 2000, assumiu a tarefa de reinterpretar contos de Hermilo, transformando-os em espetáculos cênicos, reunidos em uma tetralogia: *Zumba - a gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente* (2000), *Mucurana, o peixe* (2006), *O Palhaço Jurema e os peixinhos dourados* (2007) *e Sapatos e vestidos (2017),* este último, produzido na ocasião do centenário de nascimento de Hermilo Borba Filho. Outras obras importantes para inter-relacionar com o autor em estudo são os espetáculos de dança *Sobre um paroquiano* (2007), da Compassos Cia. de Danças, inspirado no texto *Um Paroquiano inevitável* (1965), por trazer uma leitura semiótica do movimento dos corpos e agregar influências de outras mídias; e o espetáculo *Arranca* (2022), de Domingos Jr., que acrescenta um olhar festivo e futurista sobre "O livro dos mortos".

No capítulo terceiro, voltaremos o olhar investigativo para o tomo "O livro dos mortos", uma narrativa histórica dos vários mártires das causas nacionais, ilustrada em forma de história em quadrinhos, feita por Hermilo, em parceria com J. Cláudio, um dos mais

[3] Capitão Antônio Pereira (1889-1981) foi um grande mestre do bumba-meu-boi, criador e diretor do Boi Misterioso de Afogados e o Velho Faceta (1925-1986), o mais famoso dos velhos de pastoril profano de Pernambuco. Hermilo mantinha relação de amizade com ambos, frequentava assiduamente seus brinquedos e introduziu muito do que aprendeu no convívio com eles para sua obra, principalmente, dramatúrgica.

importantes produtores das artes visuais nordestina e brasileira: pintor, desenhista, gravador, escultor, crítico de arte e escritor, J. Claúdio estudou com Di Cavalcanti (1897-1976) e na Escola de Belas Artes de Roma; foi um dos grandes defensores da pintura modernista no Brasil. Sua obra possui forte caráter figurativo e seu olhar esteve sempre atento às paisagens nordestinas e à peculiaridade desta região. Como dito, o livro foi escrito em pleno período do golpe militar no Brasil e, mesmo assim, seus autores lograram discorrer, de forma crítica, sobre personalidades que lutaram e morreram em busca de liberdade ou melhorias para os seus: Zumbi dos Palmares, Frei Caneca, Padre Roma e Antônio Conselheiro, entre outros, retratados em traço e narrativa vigorosos através da fusão de texto e imagem peculiar às HQs. Destacamos este capítulo também como agente motivador dessa pesquisa pela proximidade que temos com o tema, na condição de roteirista de histórias em quadrinhos, tendo escrito quatro edições da HQ *A Noiva* (2017 a 2020), ilustradas por Thony Silas e Leonardo Menezes; e três edições da HQ *Cérebro* (2017; 2018), ilustradas por Carlos Eduardo Cunha; bem como na condição de militante que busca difundir e possibilitar melhores condições de qualificação e profissionalização para o segmento. Nosso recorte está direcionado para os elementos estéticos basilares das histórias em quadrinhos, aproximando os signos possíveis com a obra hermiliana através dos estudos de Thierry Groensteen (2015), Will Eisner (1989), Moacy Cirne (1970) e Bárbara Postema (2018). Neste capítulo, também analisaremos alguns personagens de “O livro dos mortos”, acrescendo à questão estética/linguística, uma abordagem sócio-política baseada nas teorias decoloniais, calcadas nas ideias de Nelson Maldonado-Torres (2008, 2018), Ramón Grosfoguel (2008), Aníbal Quijano (1998, 2000) e Lélia Gonzalez (1984). Portanto, problematizaremos as narrativas de Zumbi dos Palmares (raça e etnia), Padre Roma e Frei Caneca (crença e fé), tanto do ponto de vista da escrita, e suas inter-relações com a imagem, quanto da perspectiva de suas lutas contra cada sistema/mecanismo opressor.

Estimamos que esta pesquisa possa contribuir para a fortuna crítica da obra hermiliana, bem como estabelecer vínculos estéticos entre a literatura e as HQs, propiciando material de pesquisa para uma linguagem que vem crescendo como tema de estudo no círculo acadêmico, qualificando a sua prática e compreensão. Também, como artista negro, refletir sobre a imposição dos padrões hegemônicos de relação social nos meios de produção artística, sobretudo, nestas duas linguagens em estudo, literatura e histórias em quadrinhos, pois, desde os primeiros contatos com os Estudos Culturais, vimos redirecionando nosso olhar e nossa atitude sócio-política, como escritor, roteirista e pesquisador para as questões relativas à subalternização e a igualdade de direitos, principalmente no que diz respeito à raça e ao

gênero. Esperamos que estes escritos somem força e voz no debate acadêmico e social, estimulando outras práticas questionadoras dos temas aqui abordados.

2 METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE

2.1 TRAJETÓRIAS DA METAFICÇÃO: A FRICÇÃO ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

Desde a década de 1970 que muitos pensadores e pensadoras vêm se debruçando para entender e traduzir uma nova forma que o romance literário encontrou de se relacionar com sua estrutura, onde o autor se aproximou do leitor e passou a refletir sobre os códigos da sua própria linguagem. Sobre este fenômeno, inicialmente entendido como uma manifestação ou característica do pós-modernismo, percebeu-se que não se tratava apenas de um estilo ou maneirismo literário e logo se difundiu o termo **metaficcção**, alcunhado assim pelo escritor William H. Gass (1924-2017), em 1970, donde o romance passou a ser adjetivado por: confessional, autoconsciente, auto-ficcional, introspectivo, reflexivo, entre outros nomes, na tentativa de se entender ou justificar o que, para alguns críticos, sobretudo os estruturalistas, poderia anunciar o fim do 'romance tradicional'. Nomes como Robert Scholes, Mikhail Bakhtin, Jean Ricardou e o próprio H. Gass, apontaram caminhos possíveis nesta trajetória crítica, entretanto, vamos subsidiar teoricamente esta seção, nas ideias da professora canadense Linda Hutcheon, que já na abertura de seu livro *Narcissistic narrative:* the metafictional paradox (1980, p1) afirmou que a "metaficção, é ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística (tradução nossa)"[4]. Refletiremos também sobre os escritos da historiadora e crítica literária Patrícia Waugh que, por sua vez, em *Metafiction:* the theory and practice of self-conscious Fiction (2001, p. 2), a define como "[...] um termo dado à escrita ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama a atenção para o seu *status* de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade (tradução nossa)"[5].

Ambos os pensamentos propõem a fricção entre vida e arte, realidade e ficção, ou seja, a construção de uma narrativa que reflete sobre si mesma, sobre seus códigos, sua estrutura, ou ainda sobre seu autor (muitas vezes assumindo a função consciente de narrador) e que abre para o leitor uma nova perspectiva de construção, de interpretação de signos e de significados. Uma conexão imbricada entre a vida e a arte, "reforjada em um novo nível, passando a

[4] No original: "Metafiction," as it has now been named, is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.
[5] No original: a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.

valorizar o processo imaginativo ao invés da própria história" (HUTCHEON, 1980, p. 3, tradução nossa)[6]. Em um contexto mais abrangente, Waugh nos lembrará que outras linguagens e expressões artísticas também se utilizaram do prefixo 'meta', para refletir sua estrutura e a relação sócio-cultural de seus artífices e consumidores com o mundo que os cerca. Seja o metateatro, redefinindo a participação de dramaturgos e encenadores, atores e atrizes na construção de espetáculos; seja a metapolítica, revisitando seus conceitos éticos e estruturais, aplicados à sociedade e suas leis, portanto, esta é uma discussão que interage com várias camadas estéticas e sociais.

Em verdade, desde o século XVI alguns textos já se voltavam para si mesmos. *O Don Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, por exemplo, é considerado, por alguns teóricos, o primeiro romance realista, além de um pioneiro como texto autorreflexivo. O próprio ato narrativo faz parte da ação, ressignificando a *mimésis*, ampliando o conceito de narrativa, aproximando-a da diegese, que rompe com os padrões restritivos de realidade e de verossimilhança. Já neste romance de Cervantes, atuando de maneira autoconsciente "o romancista e seu próprio romance tornaram-se assunto legítimo. O processo de narração começou a invadir o conteúdo de ficção" (Ibidem, p. 11, tradução nossa)[7]. Dando um salto temporal e chegando ao século XIX, obras tidas como modernistas, como algumas de Virgínia Woolf e James Joyce, deslocaram o romance da moldura do estritamente literário, distorcendo ou ampliando sua realidade para além do desenvolvimento da trama. Esse último autor se utiliza do recurso da paródia para recontar, ambientada em outro tempo e lugar, a *Odisseia,* de Homero (século VIII a.C.*)*. Através da utilização crítica e consciente do fluxo de pensamento, recurso também metaficcional, o autor de *Ulisses* (1922) desafia o seu leitor a uma intensa viagem de 24 horas na vida do protagonista, fazendo, nesse percurso, menção e crítica há vários estilos da escrita literária. Nesse viés, entendemos que a escrita de Hermilo, desde os contos aos romances, está repleta de possibilidades metaficcionais, pois esse autor passeia por entre os fatos da vida social de Palmares e as invencionices de uma mente extremamente criativa.

Outros dois nomes de relevância na da literatura nacional que trazem em suas obras elevados traços de metaficção são João Guimarães Rosa (1908-1967) e Clarice Lispector (1920-1977). Na narrativa de *A Hora da estrela* (2020), de Lispector, por exemplo, vemos a autora, uma mulher, dar vez a uma relação imbricada entre um escritor-personagem, Rodrigo

[6] No original: reforged, on a new level on that of the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told).
[7] No original: the novelist and his novel itself became legitimate subject matter. The process of narration began to invade the fiction's content.

S.M., narrador da história, e Macabéa, sua criação literária, que, por mais que ele se esforce em se dizer diferente dela, apresenta uma interdependência literária, pois se ela morre, a história que ele escreve, também acaba, ela é seu alterego línguistico. Lispector deixa que uma figura masculina defina sua personagem feminina, carregada de negações machistas, misóginas, xenofóbicas a uma mulher humilde, nordestina, imigrante em uma São Paulo classista. Vemos aí, uma crítica social contundente da autora! Outra característica a destacar é o fato de Lispector, através de seu duplo, na obra metaficcional, dialogar constantemente com o leitor, indagando-o a respeito de questões da própria obra. Em seu artigo intitulado *A metaficção na obra A hora da estrela, de Clarice Lispector* (2015, p.121), Vanessa Rita de Jesus Cruz e Flavio Pereira Camargo, bem definem a relação autorreflexiva desta obra: "É uma ficção que tem dentro de si outra ficção. Uma obra que se debate com a ficção e a realidade, ao mesmo tempo em que aborda questões referentes à linguagem, à construção da narrativa e à compreensão da existência humana". Dizemos que Macabéa, que pouco sabe sobre si, muito nos apresenta a respeito da sociedade em que vive.

João Guimarães Rosa, um dos mais famosos carpinteiros da língua portuguesa, também apresenta muitos elementos metaficcionais em sua obra, desde uma ressignificação de seu 'sertão universal' até os neologismos e a utilização de poetas anagramáticos para defender sua obra. Walnice Nogueira Galvão em *Heteronímia em Guimarães Rosa* (2008), destaca uma série de anagramas criados pelo autor mineiro, espalhados por várias de suas obras, a começar pelo pseudônimo Aviator, que escreveu em 1937 o livro de contos que ganhou o segundo lugar no concurso de contos Humbero de Campos, da livraria José Olympio, o que mais tarde se chamaria, *Sagarana* (1946), seu livro de estreia. Outros poetas anagramáticos seriam: Soares Guiamar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim e Romaguari Sães. O próprio Rosa afirma em entrevista ao seu tradutor: "o mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem seja minha. [...] meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só." (ROSA, 2009, Apud BRITO, 2013, p. 46). Em seu terceiro livro, ao qual muitos críticos defendem como uma sendo uma síntese de seu estilo minimalista, o autor nos apresenta outro recurso metaficcional na

> [...] multiplicidade de prefácios, em Tutameia, que cumprem função metapoética, pela união da crítica com a invenção, associadas a outros recursos da língua, prefigurando a realidade do texto ficcional, através de jogos lúdicos que convidam o leitor a um trabalho mútuo de composição. (BRITO, 2013, p. 50)

Entre tantos outros recursos narrativos, podemos citar a técnica de narrativa circular que o autor de Tutameia chamou de 'desenredo', onde o fim volta ao início, sem um desfecho conclusivo, deixando o leitor livre para imaginar possibilidades, como no final do conto "Desenredo" (que auto-define a técnica): "Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida." (ROSA, 2009, p. 75). Esta técnica nos remente à imagem da serpente urobórica citada por Bernando (2010), que busca sua própria cauda para se completar. Lispector e Rosa são até hoje, dois grandes representantes da literatura metaficcional brasileira, por isso, não poderíamos deixar de citá-los, mesmo que em singelas linhas.

Apesar da popularização das obras metaficcionais, surgiram críticas feitas, também nos idos dos anos 1970, que as condenavam exatamente por sua autorreflexão, introspecção, como uma postura egoística ou psicologicamente negativa, acusava-as de propiciar aventuras linguísticas por alterarem a estrutura dos romances realistas, temendo, assim, a sua morte. Esses críticos faziam crer que o desgaste sofrido pelo realismo era sinônimo do desgaste do próprio gênero romanesco, no entanto, com o tempo, percebeu-se que a linguagem, ou as várias formas da expressão ficcional, passavam por uma reestruturação, em função de uma demanda sócio-cultural global. Como argumenta Waugh (2001, p. 9):

> A desconstrução metaficcional, não apenas forneceu aos romancistas e seus leitores uma melhor compreensão das estruturas fundamentais da narrativa; como também ofereceu modelos extremamente precisos para compreender a experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes (tradução nossa).[8]

Eram caminhos que apontavam para se compreender as novas exigências, ampliando as relações e as possibilidades intersemióticas. Hermilo Borba Filho, inserido nesse período, conseguiu captar essa demanda e apresentar ao seu público, em 1974, um romance de característica metaficcional, contextualizado com a realidade de sua época, porém, com uma estrutura ousada e contemporânea, quebrando paradigmas estruturais em relação ao próprio gênero romance e exigindo uma participação mais efetiva do seu leitor/receptor, apoximando-se do pensamento de Linda Hutcheon, quando esta destaca dois focos de abordagem que consolidam a metaficção: a estrutura linguística e a função que o leitor passa a assumir diante dessas obras. A autora vai sugerir - e criticar - uma tipologia, a partir dos estudos de Ricardou, relativizando sua análise e propondo novas perspectivas, sempre considerando os referentes

[8] No original: Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems.

fictícios da autorreflexão. O estudo da paródia, da alegoria e da *mise en abyme* serão fortes aliados em sua teoria. No que diz respeito ao leitor, Hutcheon (1980, p. 5) vai elevá-lo, praticamente, à condição de co-autor na ficção autorreflexiva:

> O paradoxo da metaficção para o leitor é que por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a 'arte'[...] por outro, são feitas exigências explicitas a ele, como co-criador de respostas intelectuais e afetivas comparáveis em alcance e intensidade às de sua experiência de vida (tradução nossa)[9].

A partir de então, o leitor sai da sua condição estática de consumidor e passa a construir a narrativa, juntamente com o autor, encaixando peças de um enigma, resolvendo equações, especulando sobre as personagens e suas atitudes, ou mesmo, questionando a estrutura da obra, do gênero. Podemos ver isso na obra hermiliana, quando, por exemplo, do seu encontro com personalidades históricas que o indagam a respeito de questões cotidianas, aproximando-o do mundo em que vivem seus leitores, muitas vezes, cúmplices em suas respostas.

Hermilo possui uma escrita literária que perpassa os vários gêneros como a crítica, a dramaturgia, o conto e o romance. Apresenta, na maioria de sua escrita, características metaficcionais, sobretudo nos seus romances, sendo a tetralogia *O Cavalheiro da Segunda Decadência*, a mais confessional de todas as suas obras. Nos livros que compõem esta sequência de narrativa romanesca, *Margens da lembrança* (1966), *A porteira do mundo* (1967), *O cavalo da noite* (1968) e *Deus no Pasto* (1972), o autor discorre sobre sua vida, com fatos reais ficcionalizados, bem como, da sociedade palmarense, o que, segundo o próprio autor, tornou-o uma *persona non grata* entre os seus conterrâneos, por expor muitas das baixezas e vilanias daquela sociedade. Parodiando Joyce, Hermilo afirmava "não saber escrever sem ferir ninguém e isto se aplica a mim como uma carapuça, eu mesmo me incluindo no número dos feridos" (BORBA FILHO, 2019, p. 30). Entretanto, é em *Agá*, seu último romance, que encontraremos uma fragmentação autoconsciente da linguagem, um exercício de extrema ressignificação dos códigos convencionais e de sua própria escrita. Desde o título, Hermilo assume escrever sobre ele mesmo. Na maioria dos capítulos, se assim podemos chamar, o autor defende o 'eu narrador', diluído em várias personas que se distanciam e se reencontram em situações inusitadas, num claro exemplo de autoficção. A estrutura, como dissemos, fragmentada de *Agá*, possibilita uma leitura livre e descomprometida de uma sequência lógica para a compreensão de seu contexto. A trama do

[9] No original: of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the "art," of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience.

romance está embasada muito mais no tema que perpassa por toda obra e na forma como o autor dialoga com seu leitor. Hermilo dilui sua personalidade, suas virtudes e defeitos, nos seus vários 'eus', por vezes conflitantes, como um onanista e um padre, um guerrilheiro e um deputado. Um mosaico humano, onde a personagem do autor vai sendo moldada à medida que o leitor se apropria da obra. Hermilo também se projeta no tempo e no espaço, viajando pelo mundo, pelas épocas, situando-se tanto no passado, em 1930, período sugerido no capítulo "Eu, agente funerário", quanto nos anos 1980, no "Eu, deputado", tempo futuro em relação à escrita do romance (1974). Passaremos agora a discorrer sobre como o autor constrói esta imagem de sua persona ficcional, a partir do conceito da escrita de si.

2.2 O EU NARRADOR E A ESCRITA DE SI NO ROMANCE *AGÁ*

Se observarmos a história da literatura com um olhar atento, encontraremos referências e traços autorais em grandes obras ao longo do tempo, como *Os ensaios* (1580), de Montaigne e *As confissões* (1765), de Rousseau, por exemplo, alertam o leitor para a presença de momentos da vida dos autores, sentimento e autorreflexão, inseridos em suas obras. "Portanto, a autoficção não é um gênero novo, apenas a variante moderna de um gênero antigo" (PERRONE-MOISÉS, 2016, np). Entretanto, essa forma de escrever voltou à evidência na pós-modernidade, Perrone-Moisés destaca o período dos anos 80, na França, como de grande importância na difusão deste estilo, que tem o autor como foco, mas que difere da autobiografia, do diário, da confissão. O autor se insere na obra ficcional, transitando entre ficção e realidade. Estar em foco não significa uma atitude egoísta, umbilical, mas uma possibilidade dialógica de escrita, compartilhada, afirma Perrone-Moisés (2016, n.p):

> Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. Portanto, a autoficção não é necessariamente egoísta e descartável.

Leonor Arfuch (2010), em seu estudo sobre o espaço biográfico, quando reflete sobre as questões relativas à autobiografia e a escrita ficcional inspirada em vivências, afirma que, mesmo a escrita possuindo uma referencialidade, não é a veracidade dos fatos que importa, a reprodução fiel do real, mas a estratégia de escrita e a construção narrativa é que serão relevantes. Outro fator importante é o ponto de vista escolhido pelo autor, o que se revela e o

que se oculta, ou ainda "se alguém conta de si mesmo ou de outro eu" (ARFUCH, 2010, p. 73). Tudo isso vai interferir no que ela chama de "qualidade autorreflexiva" (Ibidem). Diante do exposto, consideramos *Agá* uma obra exemplar, nela o autor se define e se reinventa nos vários 'eus' que se multiplicam no miolo da obra. As estratégias por ele escolhidas, permitem ao leitor um passeio entre o real e o imaginário, a história e a antropologia, o público e o privado. A começar pelo próprio título do romance, que além de inspirar a autoridade dos Agás turcos, chefes militares, faz uma referência direta ao seu autor e às peculiaridades da letra inicial de seu nome:

> Entendo de decompor a letra agá. Antes de tudo, é bom que se saiba ser ela a oitava letra do alfabeto e oito é o número do dia do meu nascimento. Como fugir, portanto, do mistério da letra agá? Vejamo-la graficamente, primeiro em minúsculas: *h*. É um homem sentado: eu, um copo de uísque do lado, relendo *Os irmãos Karamazov*, à espera de minha mulher que chegará dentro de pouco tempo para almoçarmos (BORBA FILHO, 2019, p. 41).

Já percebemos aqui uma série de autorreferências, desde informações a respeito de seu nascimento, 8 de julho de 1917, até seus gostos pessoais como a prática permanente da leitura, a paixão pelo uísque (Passport, de preferência!), bem como da sua relação afetiva e quase religiosa com sua esposa, Leda Alves, no romance representada na figura de Eva, que estará sempre presente ao lado do narrador, como mulher, amante ou companheira. Eva também estabelecerá uma relação com a morte, natural ou provocada, personificada em Seu Enéas, o simpático e misterioso personagem do texto "Eu, agente funerário". Hermilo apresenta muita generosidade com seu leitor, pois compartilha várias informações de seu tempo, com uma crítica social sempre aguçada e com muita franqueza sobre seu posicionamento no mundo. Desde o início do livro, o escritor pernambucano já nos insere em seu universo pessoal-ficcional, por um relato distópico de situações cotidianas vivenciadas num passeio de sexta-feira como propõe o título do primeiro episódio "Hoje é sexta-feira". Veremos o autor, envolvido em um delírio poético, deparar-se com personagens que lhe indagam a respeito de questões as mais diversas, num caleidoscópio histórico, político e cultural. Encontraremos desde personalidades da política, como John Kennedy, Adolf Hitler e Josef Stalin, até autores consagrados da nossa literatura como Ascenso Ferreira e Graciliano Ramos, passando ainda por entes ficcionais da cultura popular, a exemplo do boneco de mamulengo Benedito e do Mateus, do cavalo-marinho. Não escaparão as personagens revolucionárias, que mais tarde serão retratadas no capítulo em formato de HQ, "O livro dos mortos" como Antônio Conselheiro, Tiradentes, Padre Roma e Frei Caneca; nem mesmo Alzira Melo, figura conhecida na vida noturna do Alto do Lenhador, zona boêmia de

Palmares, ficará de fora deste encontro. Outra informação importante que ratifica a relação meta e autoficcional desta obra é que essas personagens indagadoras surgiram em uma entrevista que Hermilo concedeu a Renato Carneiro Campos para o *Diário da Noite*, em 1970. O repórter, ao invés de questionar diretamente seu interlocutor, passou a voz para a boca das personagens, estabelecendo uma projeção real-ficcional, ou seja, parte do diálogo retratado no romance representa o sentimento explícito do autor, exposto publicamente na vida real, em diálogo com seres fantásticos. Voltando à narrativa, em suas andanças e encontros, Hermilo vai nos atualizando da sua relação com a escrita e a literatura. Nas respostas dadas às mais inusitadas perguntas, vamos conhecendo suas opiniões, pensamentos e influências filosóficas. Como na passagem em que ele constrói um anagrama com as letras de seu prenome, de certa forma se 'responsabilizando' por uma herança cultural: "[...] letra por letra e me vejo na companhia de alguns vultos com nome na eternidade transitória: Homero, Eliot, Rabelais, Modigliani, Ignazio Silone, Louis-Ferdinand Céline, Ofélia" (BORBA FILHO, 2019, p. 27). Noutras situações, o autor palmarense vai se afirmar um escriba romancista, maldito, que não gosta de trabalhar e luta por colocar o romance nordestino noutro patamar estético, como bem responde ao amigo Graciliano Ramos:

> Está me acusando de quê? Venho tentando arrancar o romance nordestino do puramente anedótico, pretendendo colocar dentro da paisagem os problemas íntimos dos meus personagens. Isto já estou cansado de dizer: o que me interessa é o homem com todas as suas reações internas que podem ter ou não repercussão externa. Nada do homem condicionado pelo meio, mas do homem revoltado. Por outro lado, procuro recriar o Nordeste, num realismo mágico que, transfigurando seres e coisas, dê a medida exata de tudo o que aqui nos envolve (BORBA FILHO, 2019, p. 35).

Hermilo sempre defendeu um romance que evidenciasse as referências regionais, em diálogo permanente com o resto do mundo, tal qual as obras de Federico García Lorca (1898-1936), de quem era profundo admirador ou de João Guimarães Rosa (1908-1967), pela ressignificação de um sertão com características abrangentes e universalizadas, além de sua estética ousada e inovadora. Veremos também um Hermilo político e militante das causas da literatura e do *locus* geopolítico. Mais adiante, vai defender, junto ao polêmico escritor inglês D.H. Lawrence (1885-1930), o seu romance confessional, erotizado, mas nunca imoral.

Até aqui, deparamo-nos com várias características típicas da autoficção, relacionadas por Perrone-Moisés (2016), quais sejam: identificação nominal, relativização de tempo e de espaço (reais e ficcionais), fragmentação e exposição de fatos do seu cotidiano e a duplicação da persona do autor, no caso, a proliferação dos 'eus', numa polifonia ressoante (BAKHTIN, 2016), revelando o duplo, "aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito" (PERRONE-MOISÉS, 2016, n.p). Ou, pensando de forma menos absoluta,

um testemunho identitário como diz Arfuch (2010, p. 130): “Apesar da impossibilidade de comunicar a existência, cada *eu* tem, no entanto, algo a comunicar de si mesmo [...] um lugar de enunciação único, em que ‘dá testemunho’ de sua identidade”. Poderia essa forma explícita adotada por Hermilo Borba Filho, revelando-se sem pudores, ser um indício desta 'impossibilidade de existência’, citada por Arfuch? Outra vez, estamos diante da questão do ego, da entrega; ou da ocultação da sua verdadeira personalidade, transportada para o eu ficcional autobiográfico e verossímil. Dizia Hermilo (2019, p. 29): “Para que inventar estórias quando o importante era a minha [...] É melhor inventar em causa própria, embora baseada na verdade incompreensível para os demais”. Incompreensível como ele próprio, às vezes maldito, ele se considerava um *bon vivant*, que aproveitou intensa e ativamente sua vida, sobretudo em relação aos dois assuntos que, segundo ele mesmo, mais lhe interessavam: a literatura e o sexo. Sobre estes temas, tão presentes em toda obra de Hermilo, podemos abordá-los como elementos característicos da metaficção, no que diz respeito aos paradigmas da obra narcisística apontada por Hutcheon (1980) que quebram padrões realísticos miméticos. Na escrita de Hermilo, ambos aparecem com muita frequência e quase que indistintamente, representados pelo erótico e pelo fantástico, que caminham lado a lado, construindo um universo fascinante e, em simultâneo, repulsivo, para os leitores mais puritanos. Mas, como cita Hutcheon (1980, p. 33): "todos os textos ficcionais tentam atormentar, seduzir o leitor". Hermilo abusava dessa premissa em sua ficção, provocando ou desafiando o leitor, como no capítulo “Eu, lirico-trágico-cômico-pastoral”, no qual inicia narrando a história de Carvalhós, um cidadão libidinoso, sem escrúpulos e de sensualidade espantosa: "Sou calvo, tenho uma barriga enorme, uma corcunda e um órgão sexual monstruoso. Sou herói nacional” (BORBA FILHO, 2019, p. 203). Na tentativa de se esconder da mulher de um amigo, a quem prometeu protegê-la, o corcunda se deita de bruços e se apoia no seu gigante membro, servindo este de pilastra para sustentar o seu corpo, agora uma ponte; depois se deita de frente e todos confundem seu membro como uma estaca, onde penduram roupas e amarram cavalos. Erótico e fantástico na mesma persona! Em outra situação, ele vive um onanista que deflora uma menina de dez anos, quando seu membro, alonga-se, atravessa o rio e vai suspender a menina no ar, penetrando-a e depois, ejaculando como um gêiser, "sustentando a menina no alto do repuxo [...]” (Ibidem, p. 217). Esta passagem soa, para nós, como um dos momentos infelizes das escolhas de Hermilo, por apresentar violência e abuso a uma personagem infantil. No capítulo “Eu embaixador”, veremos situações escatológicas, como o jantar orgíaco, promovido pelo general ditador de membro descomunal, que abre as noites de prazeres se lambuzando nas fezes de sua concubina balzaquiana.

Encontraremos também no decorrer de *Agá* inúmeras situações que remetem ao fantástico, mas no "Eu, agente funerário", teremos uma maior concentração de fatos característicos desse estilo. Na trama, após narrar toda saga de sua infância, suas descobertas sexuais e sua união com Eva, o narrador, papa-defunto de profissão, conta-nos sobre sua casa funerária Ao Paraíso, herdada de seu tio. As situações fantásticas surgem já numa procissão noturna de guarda-chuvas, que prenuncia a morte de algum cidadão: um rito macabro onde os guarda-chuvas, dançam e cortejam misteriosamente pela agência, à vista do nosso narrador. As coisas começam, de fato, a mudar, quando Seu Enéas, um simpático e enigmático velhinho, sempre vestido de branco, passa a frequentar a casa e, principalmente, a mesa, vindo almoçar diariamente. A presença de seu Enéas faz o negócio funerário prosperar assustadoramente, logo, muita gente na cidade passa a morrer, aumentando o lucro e propiciando estabilidade financeira à família, por outro lado, este progresso desperta na comunidade uma certa desconfiança. Seu Enéas só não agrada à Eva, que desde o começo da trama antipatiza com a figura dele, sobretudo, depois que passou a vê-lo vestido de timão branco. Ao fim da história, as desconfianças de Eva se confirmam e Seu Enéas se concretiza na figura da morte, inclusive, a dos protagonistas. Sua missão ali era facilitar o acesso das pessoas 'ao paraíso'. Esta história se apresenta como uma narrativa repleta de elementos da literatura fantástica, onde a hesitação entre o real e imaginário está presente a todo o tempo. Esta hesitação, segundo Todorov (1975), é uma das principais características do gênero fantástico. Num mundo regido pelas leis naturais, sem dragões ou vampiros, temos uma situação que foge do curso desta natureza, o leitor e a personagem estão no limiar entre crer ou não na situação. "O fantástico ocorre nesta incerteza" (TODOROV, 1975, p. 31). No caso em questão, vemos claramente esta condição na figura de Seu Enéas, em especial, nas páginas finais do texto, quando ele é visto de forma diferente por cada uma das personagens:

> Ele – Onde está Seu Enéas?
> Ela – Quem?
> Eu – Seu Enéas. Você não o viu?
> Ela – Bem, é um velhinho...
> Eu – Não, não é tão velhinho assim.
> Tomé – Também acho que não. Só porque ele é magrinho...
> Lourenço – Mas ele não é magro.
> Tomé – Tem o rosto redondo.
> Lourenço – Não, senhor, ao contrário. É afilado.
> Eu – Os olhos é que são redondos e pequenos.
> (BORBA FILHO, 2019. p. 147)

A atmosfera da narrativa, após a chegada de Seu Enéas, vai se situar entre o natural e o sobrenatural. Seu aspecto misterioso, o aumento das mortes na cidade, o progresso do empreendimento funesto da família, as visões noturnas do narrador, os sonhos de Eva e o

desfecho impactante. Todos esses elementos prendem leitor e personagens no ‘quase acreditar’ de Todorov (1975). A certeza, se houvesse, levaria para outros caminhos. A confirmação, a outros parâmetros genéricos, aproximando-nos do estranho (outras regras da natureza) e do marvilhoso (contos de fada). Poderíamos dizer que quando a morte chega, ao final, seria uma revelação que levaria para o maravilhoso, mas a forma como o autor continua conduzindo o mistério, ao nosso ver, mantém a narrativa no âmbito do fantástico.

Para finalizar essa reflexão, vamos abordar uma questão trazida por Patricia Waugh (2001) no que diz respeito à atitude política da metaficção. Por questionar os padrões do realismo ou da realidade contextual da obra, do artista ou do seu tempo, a escrita autoconsciente assume, assim, uma postura política no sentido de reagir aos cânones estéticos estabelecidos, e, por consequência, há um enfrentamento à "crise, alienação e opressão da sociedade contemporânea” (WAUGH, 2001, p. 11). O autor passa a dialogar com seu leitor sobre seu próprio tempo. Hermilo escreveu o romance *Agá* no auge da ditadura militar brasileira e desde o momento de concepção e preparação do livro, estabeleceu análises e discussões com seu editor, para que a obra passasse pelo crivo da censura, sem nunca se esquivar de um posicionamento enquanto cidadão, artista e pensador de seu tempo. Ha várias situações nos capítulos “Eu, embaixador”, “Eu, guerrilheiro” e “Eu, deputado” que o narrador vivencia ou cita momentos de opressão, prisão e tortura. Em “Eu, padre”, o autor nos faz um relato dos conflitos de rua vivenciados à época:

> 30 de março: Três dias de cama assaltado pela minha velha prostatite. Veio o médico e tomei remédios. O médico me informou que a agitação cresce, sobretudo nos meios camponeses, mas que vários outros elementos de diversas classes - economistas, sociólogos, professores, estudantes, médicos, advogados, arquitetos - também se empenham na batalha. Já começaram as prisões (BORBA FILHO, 2019, p. 79-80).

Além de um retrato realista das ruas de seu tempo, o autor nos antecipa do que acontecerá com o protagonista do texto que, logo adiante, será encarcerado. É quando o leitor é levado para dentro de uma cela e assiste a um preso político ser diariamente torturado até a morte. No capítulo “Eu, deputado”, na projeção de um tempo futuro, comandado, outra vez, por um regime autoritário, o narrador é também aprisionado e nos relata o cerco de opressão que a sociedade vive, mesmo no ano de 2005, três décadas adiante do momento da escrita do livro: "o país está cercado de democracias por todos os lados, mas os seus métodos ultrapersonalíssimos são garantidos pelos mísseis [...] que podem atravessar o Atlântico em alguns minutos, reduzindo as democracias a fogos-fátuos" (BORBA FILHO, 2019, p. 153). Durante todo o romance, veremos uma postura crítica do autor, mesclando ficção e realidade,

refletindo seu tempo, ressignificando linguagens e se posicionando como cidadão e artista. Outro capítulo muito importante, nesse contexto, é “O livro dos mortos”, um martirológio de heróis brasileiros de resistência, composto em forma de histórias em quadrinhos, que analisaremos, detalhadamente, no terceiro capítulo desta pesquisa.

2.3 INTERTEXTUALIDADE: DO DIALOGISMO À TRANSTEXTUALIDADE

Quando se trata do termo intertextualidade é inevitável passar por nomes como Bakhtin (2016), Julia Kristeva (2005) e Gérard Genette (2010), nesta seção, analisaremos a abordagem tipológica apresentada por este último, contextualizando-a à obra de Hermilo Borba Filho, em especial, ao romance *Agá*. Entretanto, para deflagrar essa discussão, discorreremos a respeito do que o pensador russo Mikhail Bakhtin nos legou sobre dialogismo, polifonia e a consequente conceituação de Julia Kristeva para a intertextualidade.

Contrapondo a rigidez dos formalistas russos que, baseados na linguística saussuriana, onde o texto não se relacionava com a forma, nem com o mundo, onde o discurso era tido como monológico, histórico-científico, Bakhtin propõe o dialogismo como sendo a relação que o enunciado possui com outros enunciados, promovendo a interação social entre os discursos. Segundo Kristeva (2005, p. 70):

> Em Bakhtin, o diálogo pode ser monológico, e o que chamamos monólogo é frequentemente dialógico. Para ele, os termos remetem a uma infra-estrutura linguística, cujo estudo pertence a uma semiótica dos textos literários, que não deveria se contentar nem com métodos linguísticos, nem com dados lógicos, mas construir-se a partir de ambos.

Ou seja, o dialogismo é inerente à linguagem. Isso se reforça ainda mais quando aplicado ao romance, aproximando-o do realismo. E mesmo dentro deste gênero, o pensador russo distinguiu ainda a atuação das vozes, comparando a obra de Tolstói (1828-1910), que ele classificava como romance monológico, à de Dostoiévski, romance polifônico, pois, que transgredia os limites do padrão formalista.

> Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa

> metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. (BAKHTIN, 2013, p. 23-24).

Outro termo importante na teoria de Bakhtin é o de ambivalência, que vai relacionar a permutação entre os espaços monológicos e dialógicos na estrutura do romance (KRISTEVA, 2005). Um exemplo comum desta ambivalência estaria na presença do narrador, já que sua fala se aplica a outro sujeito (leitor/destinatário), estabelecendo, assim, uma função ambivalente do diálogo entre a voz ativa (narrador) e passiva (leitor).

Foi a partir desses enunciados que Kristeva (2005, p. 69), em 1969, definiu o conceito de intertextualidade: "Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto." De forma direta, podemos perceber esta relação em paródias, citações, alusões e plágios. Esse tipo de construção "mosaica" sempre existiu na literatura mundial, mas não havia sido, até então, categorizada. Vários autores clássicos tomaram como referência outros textos, ou mesmo a sua interpretação da realidade. Também Hermilo, nesse trecho do "Eu, guerrilheiro", onde vemos quase que uma citação real do cotidiano do autor e suas reflexões sobre o tempo em que se situa a escrita de seu romance *Agá*:

> Eu tinha de participar desse movimento que não é isolado porque se sabe que em outras serras os homens estão lutando pelas mesmas coisas. Nas tardes de sol quente, em Palmares, sentado na calçada à sombra de uma castanheira, à porta do cartório, eu ficava matutando em tudo, e na confusão sobretudo: guerra no Vietnã, namoro dos Estados Unidos com a China, posição da Rússia em relação aos seus satélites, situação de Cuba, ditaduras latino-americanas. (BORBA FILHO, 2019, p. 98)

O autor faz uma leitura crítica da realidade mundial, refletindo os fatos ocorridos em Palmares, relacionando-os a grandes conflitos mundiais, como a guerra do Vietnã, por exemplo, sob a ótica de um personagem ficcional. O que nos remete a Antoine Compagnon (1999), quando afirma que aquela ideia que se entende como real num romance, por mais semelhante ou verossímil que seja, é uma codificação linguística do mundo. Dissocia-se, assim, a palavra da coisa, o signo do significante. O texto se relaciona, não com as coisas do mundo, mas com outro texto. Sua crítica à intertextualidade de Kristeva se dá justamente neste ponto: para ele, a intertextualidade se fechava sobre o texto e sua literariedade, ignorando as questões do mundo e do contexto, reduzindo o dialogismo bakhtiniano à antiga relação entre fonte e influência. Quando reflete sobre o conceito de romance polifônico, Kristeva cita as obras dos modernistas Proust e Joyce por suas características, aqui tomaremos a liberdade de inserir também neste patamar, Hermilo Borba Filho, que levou ao extremo da

literariedade a sua escrita polifônica, fluida, fantástica. Como contextualiza Leite Farias (2017, p. 26-27):

> [...] a partir do primeiro volume da tetralogia, *Margem das lembranças*, o autor [...] surge com um comando e renovação da linguagem surpreendentes, o que, no romance brasileiro, eram tarefas capitaneadas por Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Hermilo Borba Filho passa, então, a dominar uma linguagem fluida, às vezes, levemente pontuada, lírica, onírica, de êxtase, e muitas vezes desesperadamente erótica.

Essas características se aprofundam ainda mais no romance *Agá*, pela própria estrutura de escrita, apresentada através dos vários narradores, como também, em muitas passagens do livro, quando o autor dialoga com seu receptor, citando ou apresentando diversos sujeitos. É o caso, por exemplo, do já citado "Hoje é sexta-feira", onde, como descrito, o autor esbarra e, literalmente, dialoga com várias personalidades políticas, históricas ou ficcionais, contextualizando seu discurso em relação aos temas discorridos. Outra situação que ilustra essa polifonia está no capítulo "O livro das mutações", uma escrita ditirâmbica, onde um coro se intercala entre vários corifeus que assumem, como num canto de protesto, personalidades e arquétipos distintos, como cantadores, industriais, catadores, banqueiros, tecelões, etc., além de citações e alusões a autores como Karl Barth (1886-1968)[10] e Martin Luther King (1929-1968).

> Coro: A questão da liberdade!
> Cantador: Caminhando o capital pra esta dura impiedade
> da comida tão difícil, numa vil iniquidade
> para os que com fome estão
> não pode haver liberdade.
> (*Despedida solene a Karl Barth*)
> (BORBA FILHO, 2019, p. 316-317)
>
> Coro: "O 'povo', entretanto, em parte alguma é consultado!"
> Cantador: Falam por todas as partes
> que tudo é feito em seu nome,
> tudo por seu bem-estar,
> para matar sua fome.
> Diante dos ardilosos
> tudo que é "povo" se some.
> (*Protesto de negro nos Estados Unidos*)
> (Ibidem, p. 320)

Percebemos nos dois trechos, vozes que citam a exploração social, através do capital, da privação da liberdade e da indiferença à condição miserável do povo. Um olhar crítico que Hermilo mantém durante todo o romance, alicerçando seu discurso em grandes nomes que lutaram no decorrer da história contra situações similares de opressão e submissão de classe,

[10] Barth foi um dos mais influentes teólogos do século XX, suíço, autor de *A Epístola aos romanos* (1919).

bem como na sua prática como artista e cidadão. O dialogismo se aplica aqui na voz do narrador/personagem, como também na identificação com o seu leitor/receptor.

Gérard Genette, em 1982, revisita e amplia as ideias de Kristeva, sugerindo uma tipologia com cinco categorias distintas. Para conceituar o que chamou de transtextualidade, Genette parte da definição de intertextualidade de Kristeva, considerando-a, também, restritiva, por inter-relacionar apenas um texto sobre outro(s), mesmo assim, ele considera a intertextualidade a primeira categoria de sua catalogação. A segunda seria o paratexto, ou qualquer um dos elementos que "fornecem ao texto um aparato variável" (GENETTE, 2010, p. 15): títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, comentário que ajude na compreensão, classificação ou ampliação do sentido do texto. No romance em estudo, vemos na capa duas situações que nos remetem a um paratexto e que ampliam a complexidade da obra. A primeira se dá no próprio título, *Agá*, com um sentido complexo e passível de várias interpretações, a começar pela relação direta com a letra h, inicial do pré-nome do autor, identificando a natureza autoficcional da obra; ou ainda, sua relação de autoridade que a função de Agá exercia, principalmente, no Império Otomano, que Hermilo utilizou tantas vezes no decorrer do livro. O outro recurso que contextualiza e amplia o sentido da obra, como paratexto, está na classificação: 'versão vermelha'. Como dito no capítulo anterior, tal definição é uma homenagem feita pelo atual editor, Wellington de Melo, que amplia a versão original (cor de rosa), inclusive com material inédito, fruto de uma longa pesquisa com características de Crítica Genética. Metatextualidade é a terceira classificação, que se aplica mais diretamente ao comentário ou à citação indireta de outra obra, "que une um texto a outro texto do qual ele fala sem, necessariamente, citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo" (GENETTE, 2010, p. 17). A crítica literária é um bom exemplo de metatexto, posto que se desenvolve um texto emitindo uma opinião ou desenvolvendo um estudo, a respeito de um texto já existente, quase sempre ficcional. A quarta categoria citada é a hipertextualidade, na opinião do autor, a mais importante e merece um estudo mais detalhado: "toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário" (Ibidem, p. 18). É, em linhas gerais, o texto derivado de outro preexistente, que pode se relacionar de forma direta, como o *Ulisses* deriva da *Odisseia*, ou indireta, quando *A Poética* cita *Épido Rei*, sendo que, de regra, o hipertexto continua na categoria ficcional, ainda que existam exceções. É a dita literatura de segunda mão, que justifica, inclusive, o título de palimpsesto usado por Genette em sua obra, isto é, a essência genérica do hipertexto está na sua relação, direta ou indireta com o hipotexto (ALLEN, 2010). Genette cita a transformação e a imitação como caminhos possíveis para

inter-relacionar dois textos. *Ulisses* seria uma transformação da *Ilíada*, enquanto a *Eneida* seria uma imitação, fatores que não diminuem o valor de cada uma dessas obras, pois, possuem propriedades e qualidades específicas. Sobre esse contexto, um exemplo muito contundente está no conto *Pierre Menard, autor do Quixote* (1939), de Jorge Luis Borges. Em pleno século XX, o autor francês Pierre Menard, criado por Borges, quiçá inspirado em Mallarmé ou Inamuno, resolve escrever uma novela com a intensão de "produzir umas páginas que coincidissem, palavra por palavra, linha por linha com as de Miguel de Cervantes" (BORGES, 1974, p. 22, tradução nossa)[11], sem, contudo, copiá-la ou fazer apenas uma transposição mecânica. Seu intento era de 'reconstruir' literal e intencionalmente o livro mais famoso do autor de Quixote, considerando o contexto atual e a diferença de três séculos que separavam as duas obras, e mesmo a influência que esta obra exerceu na história da literatura e da crítica literária. Borges, que no conto assume um olhar crítico, considera que "os textos de Cervantes e de Menard são verbalmente idênticos, porém o segundo é quase infinitamente mais rico. Mais ambíguo, dirão seus detratores, mas a ambiguidade é uma riqueza" (Ibidem, p. 24, tradução nossa)[12]. Esta riqueza estaria, além da ambiguidade, no valor intrínseco que sua escrita traz, estabelecendo uma forma rudimentar de leitura, o anacronismo deliberado, contextualizado, mas ainda assim, identificado com a sobreposição do palimpsesto. Borges (1974, p. 25) finaliza citando uma fala do próprio autor: "Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e entendo que, no porvir, o será" (tradução nossa)[13].

Adiante utilizaremos desse conceito de hipertextualidade para refletir sobre dois escritos de Hermilo, a obra dramatúrgica *Um paroquiano inevitável* (1965) e um texto com características de uma pequena novela, "Eu, agente funerário", contido no romance *Agá*, que partem da mesma situação dramática, mas dobram para dentro (BERNARDO, 2010), conectando as características de cada gênero. Antes, vamos encerrar a classificação de Genette com o quinto e último tipo de relação, a arquitextualidade, a mais abstrata e pode ser entendida como uma relação paratextual, como nos subtítulos, nos identificadores, adjetivos como romance, poesia, dramaturgia, que classificam a obra genericamente, mas se não o fizessem não comprometeriam a compreensão da obra. No caso de *Agá*, a designação 'romance', logo abaixo do título, funciona como uma forma de sugerir ao leitor a intenção metaficcional do livro, posto que não apresenta uma estrutura tradicional de romance linear,

[11] No original: [...] producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes.
[12] No original: El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)
[13] No original: Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.

realista, rompendo os parâmetros da linguagem e os limites entre gêneros, como uma ousadia estética já apresentada desde a sua capa. Thierry Groensteen (2015, p. 16), quando introduz seu *O Sistema dos quadrinhos*, afirma que:

> O gênero narrativo, com seu conjunto de categorias (conflito, diegese, situações, temas, conflitos dramáticos, personagens, etc., existe em si e pode ser analisado como tal, enquanto sistema de pensamento [...] existe um gênero narrativo e diversas espécies narrativas.

Sob esta compreensão, *Agá*, enquanto narrativa, apresenta em seu conteúdo estes elementos e por isso, poderia ser considerado um romance aberto, híbrido, que contém, em seu interior, várias estruturas, mesclando conto, poesia, dramaturgia e histórias em quadrinhos como o próprio Genette (2010, p. 22) adverte, as categorias transtextuais não se apresentam de forma isolada, é muito comum que elas se relacionem entre si: "[...] não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas." Arquitexto e paratexto frequentemente se comunicam, como no exemplo citado do subtítulo 'romance'. Alusão, comentário e citação são paratextos contidos no hipertexto, entretanto, podemos considerar, por fim, que, de todas elas, a hipertextualidade é a categoria que mais se relaciona com as demais e está presente na estrutura da obra.

2.4 UM PASSEIO ENTRE GÊNEROS: A PRESENÇA DE UM CERTO PAROQUIANO

Faremos agora um pequeno exercício ensaístico e comparativo numa relação hipertextual entre duas obras de Hermilo Borba Filho: *Um paroquiano inevitável*, texto dramatúrgico, escrito em 1965, e "Eu, agente funerário", presente no romance *Agá*, de 1974. Entendemos aqui uma situação de transposição genérica hipertextual, dentro da classificação de Genette (2010, p. 44): "Podemos até, em simultâneo, transformar e imitar o mesmo texto", o que parece ocorrer aqui. Ao analisarmos ambos os textos, percebemos que alguns trechos são transpostos, *ipsis litteris*, de um para o outro, principalmente em forma de diálogos, recurso essencial ao texto dramático, também muito utilizado no romance. Hermilo 'imita' a si mesmo, ampliando ou reduzindo as ações da trama, mas também apresentando personagens bem específicas em cada situação. Podemos destacar, no romance, a descrição de sua infância, suas descobertas sexuais e sua atitude onanista tão presente em toda sua obra e com um capítulo dedicado a este assunto no *Agá*. Evocando recursos da autoficção, o autor nos faz um panorama de sua vida, até chegar ao seu casamento com Eva e a herança de um

empreendimento fúnebre, herdado de seu tio. No início do capítulo “Eu, agente funerário”, o autor narra sua infância obscurecida pela doença dos olhos, o desejo de ficar cego e o ritual de aprisionar, esperar morrer e enterrar insetos em caixas de fósforo. Já percebemos aí um ambiente denso, funesto, que nos guiará para sua vida adulta e o universo sombrio que o envolverá. Com o passar do tempo e a descoberta do pênis, iniciam-se suas peripécias em torno desse membro e seus prazeres: “Masturbava-me vezes sem conta e na cama-de-vento, por intuição, varejei por todas as vaginas pressentidas: da minha mãe, das minhas irmãs, da negra que ajudava na cozinha, das meninas que conhecia de visitas” (BORBA FILHO, 2019 p. 127), até conhecer Geo, a mulher negra que fazia os trabalhos braçais da casa e o iniciou nos prazeres indescritíveis do sexo, mantendo uma espécie de tradição colonizadora da família, que projetava nas mulheres pretas serviçais, a hipersexualização. A vida seguiu em meio ao sexo e a promiscuidade e, como ele mesmo afirma, adiante, “[...] afastada a infância, a puberdade, a adolescência, metade da juventude, andados caminhos, purgações cumpridas, marcas ferradas, caminhando sempre para o poente, Eva” (Ibidem, p. 129). Foi com Eva que ele se casou para, logo em seguida, por sorte do destino, receber a herança do seu tio Zuza, que os legou a casa funerária ‘Ao Paraíso’, o que para o narrador faz muito sentido, diante de toda a trajetória de sua infância, a obsessão pela morte, a predileção pelo escuro. Ele entende que encontrou sua profissão ideal: papa-defunto. É neste ponto que o romance se encontra com o texto dramático *Um paroquiano inevitável* e ambos passam a tratar, essencialmente, da presença ou personificação da morte na figura de Seu Enéas, um velhinho polêmico, que chega de mansinho na cidade e se acomoda entre eles. Ambos os textos também apresentam muitas características autoficcionais e situações do realismo fantástico em torno do imaginário da morte. Como podemos ver na tabela abaixo:

Tabela 1 - Comparativo entre texto dramático e narrativo da obra de Hermilo

Texto dramático	Romance
O PAI – (Fica parado, abanando a cabeça com desaprovação. Estende a mão para o copo e bebe sem se aperceber, muito absorto, enquanto murmura entre dentes) Nunca se está descansado na vida... SEU ENÉAS entra pela porta do terraço. Vem vestido justamente como A MÃE o descreveu, embora todos os outros personagens o vejam como se nada estivesse acontecendo. Aproxima-se pé ante-pé do PAI, que continua absorto e sopra-lhe o pescoço. O PAI – Que frio medonho! (Voltando-se) Ah, seu Enéas, como vai? SEU ENÉAS – (Preparando o cigarrinho de palha) Diga-me, cheguei atrasado para o almoço? (p. 42)	Fico pensando em tudo o quanto Eva disse. As coisas, realmente, estão ficando cada vez mais estranhas. Mesmo eu, que sempre me agradei dessas coisas (Passava horas folheando o livro de fotografias de espíritos, esmaecidas, que minha irmã mais velha costumava mostrar às visitas), vejo que tudo foge ao meu controle e que não posso mais dizer isto é real, aquilo não é real. Sinto um sopro frio no pescoço. Instintivamente, volto-me: é Seu Enéas, como sempre vestido de branco. Seu Enéas — Cheguei atrasado para o almoço? (p. 144)

BORBA FILHO (1965, 2019)

No texto dramático, definida como decadente, a família já está composta por Pai, Mãe (a Eva do romance) e quatro filhos homens: o Poeta, o Noivo, o Pescador e o Atleta, todos sem nome próprio, identificadas por funções sociais, apenas seu Enéas possui nome! Eles vivem no ano de 1930, pós-crise econômica e convivem com o fato de terem perdido a posse de um Engenho. Vemos aí mais um retrato autoficcional da família do autor, aludindo ao período em que seu pai, batizado em outro escrito como um 'Cavalheiro da primeira decadência' (BORBA FILHO, 2010), começou a perder poder aquisitivo e posses de terra, diante da crise financeira do início do século XX. A família passa a ser, subitamente, ajudada por Seu Enéas, que lhes propõe um negócio muito rentável: a criação e a administração da casa funerária. No romance *Agá*, esta família está resumida apenas ao casal, narrador e Eva, ambos enfrentando também situação econômica difícil, pois, mesmo herdando a loja do tio, a crise os atingiu fortemente.

Nas duas narrativas, com a chegada de Seu Enéas, os negócios progridem e trazem alguma estabilidade financeira às custas de trabalho exaustivo, uma vez que, muitas mortes passam a acontecer misteriosamente na cidade, mas estes fatos causam inquietação à Mãe, que confessa:

> MÃE - Sabe? Não sou mulher de fingimentos. Estou muito agradecida, já não me assusta o fantasma da fome, as contas estão pagas, temos dinheiro no banco, mas estou inquieta. E nunca me engano quando estou assim. (BORBA FILHO, 1965, p. 29)

Podemos dizer que o conflito principal se dá entre Seu Enéas e a matriarca da família (Mãe/Eva), que se incomoda com a presença do homenzinho que todos os dias chega para almoçar, sem dar nenhuma satisfação. De personalidade forte, a Mãe expõe diretamente seu incômodo, revelando-o desde o início do texto dramático e provocando o ponto de tensão que vai manter o leitor atento a essa relação. Eva, só revela, explicitamente, sua insatisfação num momento mais avançado do capítulo. Se observarmos a situação das duas famílias, perceberemos que Hermilo coloca na Mãe uma carga maior de responsabilidade, pois, com a crise e sem trabalho, a não ser por 'bicos' temporários do Pai ou alguns peixes capturados pelo filho Pescador, eles não possuem renda regular para suprir as necessidades de uma família de seis integrantes. Ela, já cinquentenária, se sobrecarrega para dar conta de quatro filhos homens, um Pai acomodado e um estranho visitante, cozinhando, lavando e cuidando de tudo sozinha, como bem diz o Pai numa conversa com o POETA: "A tarefa da sua mãe é muito pesada. Confesso que todos esses anos de desemprego me desacostumaram de pensar seriamente na vida" (Ibidem, p. 21-22).

Um destaque aqui para analisarmos a personalidade de Seu Enéas, figura chave para o desenvolvimento da trama. Um velhinho simpático, que chega pedindo informação sobre hospedaria e passa a almoçar diariamente com a família, durante longo período. Sempre vestido de branco e enrolando seu cigarrinho de palha, o homem causa impressão diferente nas pessoas. O Pai, sempre solícito, gosta de sua presença e suas conversas; a Mãe/Eva, desde o primeiro contato, vê nele uma ameaça. Podemos distinguir sua atitude nos dois textos em estudo. No romance, ele chega quando a funerária 'Ao Paraíso' já existe, mas a partir de sua chegada, os negócios prosperam e muitas mortes acontecem na cidade, gerando venda de caixões e tranquilidade financeira para a família; no texto dramático, a família está sem muita esperança diante da crise, o Pai aguarda algumas promessas de emprego que nunca chegam e é, justamente, Seu Enéas que propõe inaugurar o negócio de caixões na própria casa da família, bancando os custos com o dinheiro de uma suposta herança por ele recebida, colocando os homens para trabalhar, exceto o Atleta, que foge com o circo; e o Poeta, intelectual demais para assuntos braçais. Os filhos, no capítulo do romance, são substituídos pelas personagens de Tomé e Lourenço, funcionários da casa funerária. E, como um regente, o velho visitante parece conduzir o negócio e as atitudes da família, o que muito incomoda a matriarca: "Mãe – Quem manda aqui? Quem escolhe os pratos do almoço? Quem diz o que vocês têm de fazer? Quem conseguiu o dinheiro? (Mais alto) Quem arranjou os mortos? (Num sopro) Seu Enéas!.." (Id. 1965, p. 41). Ela parece ser a única na casa que se sente ameaçada com a figura de Seu Enéas. Gradativamente, são apresentados indícios da presença

iminente da morte, que não apenas os itens da funerária. Por exemplo, no romance, o narrador presencia um cortejo noturno, que sempre antecede alguma morte, um verdadeiro ritual fúnebre, composto por guarda-chuvas nos corredores da casa. Noutro momento, Seu Enéas antecipa ou deixa escapar para o leitor a morte das vizinhas da esquerda, que só depois é revelada para as personagens. Aliás, esse é um recurso que Bernardo (2010, p. 208) chama de *the delayed action*, ou ação retardada, usado na literatura para manter uma linha de tensão entre o leitor e as personagens do texto, pois indica "[...] tanto a dificuldade dos personagens de chegarem à solução do problema que viam ou investigavam, quanto o movimento interno da ficção de adiar o final da história para aumentar o prazer do leitor". Numa conversa entre a Mãe/Eva e Seu Enéas, ela se queixa que as vizinhas já comentavam sobre o aumento de mortes na cidade depois da inauguração da funerária. Seu Enéas reage minimizando o assunto como se fossem apenas maldizeres e, ao final da conversa, veremos uma atitude dele que nos leva à antecipação da ação:

> SEU ENÉAS – (Senta-se, vagarosamente, enquanto acende um cigarro de palha. Os olhos maliciosos perdidos no espaço, enquanto prepara o fumo e ao lamber o cigarro, sorri) Ora, as vizinhas da esquerda... (Levanta-se e caminha para a porta que conduz ao terraço) As pobres vizinhas da esquerda...(Sai). (BORBA FILHO, 1965, p. 30)

Antes mesmo das demais personagens tomarem ciência, exceto a Mãe, por sua relação de negação e de cumplicidade com Seu Enéas, ao leitor/espectador já lhe é sugerido, pelo contexto, o que acontecerá com as ditas vizinhas. Algumas páginas adiante, enquanto a família novamente almoça com Seu Enéas (a maioria das ações acontece na hora do almoço, também como um ritual), ouve-se palmas e um homem aparece para encomendar caixões para as vizinhas da esquerda, que morreram subitamente. A Mãe/Eva olha com horror para Seu Enéas, que não esboça nenhuma reação. A surpresa da família pela morte súbita, não é a mesma do leitor que, páginas atrás, ela já havia sido avisada pelo próprio Enéas dessa possibilidade. A antecipação da ação será utilizada em outros momentos dos textos como na fala da Eva para o narrador: "Você pode não acreditar, mas vou dizer. Sabe que todas as vezes que ele chega eu sinto frio? Como se chegasse uma pessoa do outro mundo" (BORBA FILHO, 2019. p. 138). A prática desse recurso estabelece cumplicidade entre o leitor e as personagens do texto, bem como, neste caso, reforça a presença do fantástico na obra, ratificando a figura de Seus Enéas como agente da morte, reforçando também o caráter ambíguo do título "Eu, agente funerário", onde este 'eu', que parece se referir ao autor, pode se desdobrar para Seu Enéas. Outro momento importante da trama que também se utiliza da premissa da antecipação se dá no sonho da Mãe/Eva, pois esta vê Seu Enéas vestido de timão

branco. Essa imagem vem prenunciar o fim da própria família, revelando, concretamente, a verdadeira identidade de Seu Enéas. No sonho, quase pesadelo, o velho surge, assustadoramente, de timão branco e capuz, aludindo a uma imagem comum da morte no imaginário popular. Esta visão leva a matriarca ao desespero, exigindo ao marido que mande embora, definitivamente, o visitante. Quando este vai comunicar a Seu Enéas a situação, recebe a notícia que o velho vai mesmo partir, pois, sua missão ali já estava se findando. Missão esta que seria levar as pessoas 'ao paraíso', uma citação paratextual e metafórica do nome da casa funerária. E de fato, na cena final de ambos os textos, ele surge de timão branco, visto assim apenas pela matriarca. Nesta cena, com traços tragicômicos, todos os personagens presentes são mortos a pedradas pelos moradores da cidade, exceto, obviamente, Seu Enéas, apresentando uma vez mais, *the delayed action*, nessa ação já antecipada em diálogos anteriores.

Esta pequena reflexão comparativa nos mostra os pontos de divergência e convergência entre dois textos, escritos em momentos diferentes, em gêneros distintos, mas que se aproximam em sua estrutura. Um se interpõe ao outro, numa relação intertextual, com vários trechos transpostos integralmente como mostra a tabela abaixo:

Tabela 2 - Comparação intertextual das obras de Hermilo Borba Filho

Texto dramático	Romance
O PAI — Não se vê ninguém na rua. O NOIVO — Se eu pegasse um canalha desses ele ia ver. O POETA — Algum idiota. O PESCADOR — Por que isso contra a gente? O PAI — É uma coisa estranha. (Comem em silêncio. Outra pedra é jogada contra a porta. Volta-se lentamente, como em câmera lenta, e comenta para os outros, cujos movimentos também já estão retardados) Estão nos apedrejando… (Voltam a comer com dificuldade. Seu Enéas enrola, rindo, o cigarro de palha, levanta um copo de vinho). SEU ENÉAS — Ao paraíso! (Os outros imóveis, mortos, enquanto as pedras continuam a cair). (p. 48)	Eu — Não se vê ninguém na rua. O vizinho — Se eu pegasse um canalha desses, ele ia ver. Tomé — Algum idiota. Lourenço — Por que isso contra a gente? Eu — É uma coisa estranha. Comemos em silêncio. Outra pedra é jogada contra a porta. Volto-me lentamente, movimento-me em câmera lenta, consigo fazer um comentário para os outros, cujos movimentos também já estão retardados. Deve ser o vinho. Eu — Estão nos apedrejando… Volto a comer com dificuldade. Avisto Seu Enéas, num canto da sala, de timão branco, rindo e enrolando um cigarro de palha, ao mesmo tempo em que ergue um copo de vinho e eu ouço o que ele diz: Seu Enéas — Ao paraíso! (p. 148)

BORBA FILHO (1965, 2019)

Percebemos nessa comparação, o mesmo enunciado e as mesmas falas transpostas para outras personagens. Os filhos do casal, presentes no texto dramático, passam a ser representados, no romance, pelos funcionários da funerária, Lourenço e Tomé. Um recurso que pode vir a suprir a necessidade sintética do conto/capítulo, mas que, ao nosso ver, reduz o impacto dramático de reunir todos os membros de uma família complexa, no momento de sua morte coletiva, o que parece ser a força-motriz da trama. Como dito por Genette, dentro de suas classificações transtextuais, temos a sobreposição e a alusão aqui presentes. Ainda retornaremos a esses textos na seção sobre intermidialidade, para referenciar a montagem do espetáculo de dança *Sobre um paroquiano* (2007), inspirado no texto dramático *Um paroquiano inevitável* (1965), montado pela Compassos Cia. de Danças, de Pernambuco.

2.5 OLHARES INTERMIDIÁTICOS: A LITERATURA DE HERMILO NO ESPAÇO POÉTICO DO PALCO

2.5.1 Intermidialidade e os diálogos possíveis

No livro *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon (2013, p. 22) escreve: "a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias". Esta citação nos leva a refletir sobre intermidialidade e a possibilidade de diálogos entre textos, gêneros e mídias. Sem juízo de valor hierarquizante ou necessidade de fidelização da obra original, as transposições, adaptações, traduções ou releituras de uma obra A em outra derivada B, prescinde do que Hutcheon chama de 'deslocamento' de linguagem ou de gênero, isto é, necessariamente, a obra sofre uma transformação e adquire características próprias, inerentes à nova plataforma para qual foi transporta; some-se a isso liberdade criativa, ponto de vista e estilo do autor/autora, logo temos uma nova obra. A ideia de fidelidade outrora exigida pela crítica, ou mesmo pelo público, principalmente nas adaptações cinematográficas, perderam espaço com o passar do tempo, diante de várias teorias e estudos a respeito de adaptação e intermidialidade. Fala-se hoje de recodificação, como uma transposição intersemiótica de um sistema a outro: da palavra à imagem, do papel ao palco, da página de quadrinhos para a tela do cinema. Referindo-se especificamente à adaptação, Hutcheon (2013, p. 32) diz que esta busca "[...] equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante".

Importante frisar que a transcodificação pode se aplicar à mudança de gênero, a exemplo dos textos estudados na seção anterior, focada na transtextualidade entre romance e dramaturgia, ou na mudança de mídia, como veremos adiante nos relatos de transposições dos textos de Hermilo Borba Filho para o teatro e para a dança. Ambos os casos deverão se relacionar com seu tempo/espaço, ora atualizando, complementando temas e situações, ora criticando, comentando ou discordando do que foi escrito anteriormente.

Outras duas abordagens importantes na intermidialidade que dialogam estreitamente com os parâmetros da metaficção são: 1) as transposições de fatos 'reais', se assim podemos ainda conceber, pois, mesmo as obras baseadas na realidade, já são releituras destes fatos para o ambiente ficcional. A obra hermiliana, por seu caráter metaficcional e autorreferente, é repleta de histórias inspiradas em fatos vividos ou apreciados pelo autor, em sua cidade natal,

transformando em literatura personagens e situações que transitam entre o limiar da realidade e da ficção; 2) a relação com o receptor da obra, pois esse é um dos pilares ativos da metaficção, uma vez que, segundo Hutcheon (2013, p. 30):

> [...] a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.

O receptor ganhará um importante papel na conceituação da autora, que fundamenta seu pensamento no tripé contar, mostrar e interagir. As duas primeiras situações estão diretamente relacionadas às escolhas estéticas e estilísticas de cada autor/autora e as características de cada gênero/linguagem; a última, intrinsecamente ligada à forma como a obra se relaciona com o seu receptor. Em síntese, o contar, na maioria das vezes, delegado a um narrador (pois estamos falando da literatura escrita, primordialmente, o romance) leva o leitor/receptor a imaginar livremente fatos, situações e sensações ficcionais, toda trajetória é elaborada por sua imaginação, sugerida pelo contador/narrador. Na instância do mostrar (teatro, dança, ópera, cinema), a interação se dá pela percepção audiovisual, os elementos se concretizam à frente do espectador, numa relação espaço/tempo definida materialmente, mesmo que estes nos remetam a outros espaços e outros tempos ficcionais, mas apresentada 'ao vivo' e em tempo real. Segundo Friedman (2002), a literatura, enquanto arte, vive a dicotômica situação de poder se aprofundar na significação e no espaço psicológico de suas personagens (contar), enquanto carece de elementos que presentifique suas ideias. O dilema do escritor fica "entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela" (FRIEDMAN, 2002, p. 168). Importante ressaltar que, para a reflexão sobre intermidialidade, o contexto no qual as obras estão inseridas assume grande valor, pois retrata o pensamento da época, as influências autorais e as demandas do receptor. O contexto está além da mídia ou do gênero e atua sobre um receptor também nele inserido. Entra aqui o interagir, terceiro pilar do pensamento de Hutcheon: espetáculos contemporâneos de teatro, RPGs, plataformas de jogos, realidade virtual e aumentada, metaverso e até livros interativos colocam o receptor dentro do jogo, fazendo-o assumir o papel de narrador/personagem, conduzindo a trama e determinando, no mais das vezes, o curso da narrativa. Mesmo que já definido e pré-programado, este pseudo-poder faz o receptor imergir mais profundamente na experiência estética.

A intermidialidade se apresenta em várias esferas possíveis na transição do contar para o mostrar. Desde a origem do cinema, por exemplo, muitas obras se inspiraram na literatura romanesca, mas se aproveitaram dos recursos performáticos do teatro e dos artistas populares.

No decorrer da história dessa mídia, grandes obras surgiram do diálogo, quase sempre polêmico com a literatura, pois "a passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso, alteram-se as expectativas do público" (HUTCHEON, 2013. p. 76). As críticas se dão, principalmente, pelo possível reducionismo da grandeza eloquente da literatura para os recursos limitados da câmera e seus atributos, embora com o crescimento avassalador da indústria cinematográfica e os investimentos de tecnologia, computação gráfica e afins, o cinema ampliou por demais seus recursos. Quando se trata da transposição da literatura para o teatro, a ênfase se dá na presença física, em tempo real dos fatos, na projeção concreta de personagens e cenários, estes limitados ao espaço físico, no entanto amplificados pela utilização simbólica dos elementos. O teatro propõe uma interação maior com seu público, sobretudo aqueles espetáculos não ilusionistas, que avançam o espaço da cena e 'quebram' o que o diretor russo Constantin Stanislavsky (1863-1938) chamou de quarta parede, trazendo o público para dentro da cena e da trama. Esse recurso dialético foi utilizado por realizadores como Bertolt Brecht (1898-1956), Bob Wilson (1941-), José Celso Martinez Correia (1937-) e o próprio Hermilo Borba Filho em suas encenações no Teatro Popular do Nordeste (TPN). No espetáculo *Zumba - a gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente* (2000), por exemplo, do diretor Carlos Carvalho, a partir do conto "O Traidor", de Hermilo, os atores e atrizes assumem a função de narrador e personagem, alternadamente, numa atitude dialética, que materializa a palavra (e o gesto) em vozes que falam em primeira e terceira pessoa.

Outra abordagem intermidiática é proposta por Walter Moser (2006), em seu estudo sobre a arqueologia da intermidialidade. Nele, o autor sugere que a inter-relação entre as artes produz, necessariamente, diálogo entre as mídias, mesmo que de forma implícita, "considerando-se que toda arte inclui a midialidade" (MOSER, 2006, p. 43), tendo a compreensão de que arte e mídia possuem valores e estruturas distintas, estando a arte mais relacionada a questões estéticas; enquanto a mídia, a meios de produção. Sob a ótica ocidental, o autor apontará várias interações possíveis entre as artes como: escultura, teatro, dança, música, pintura e literatura, dando um enfoque inicial na relação entre estas duas últimas, para depois ampliar a discussão para as artes da imagem e do movimento. Durante muito tempo a literatura estabeleceu relação estreita com a pintura. Inicialmente, poesia e pintura se relacionavam como 'artes-irmãs', pela possibilidade de trocas mútuas, unidas pelo princípio da *mimésis*, ou do intuito de reproduzir, imitar a beleza do mundo. Embora, sob alguns aspectos, pudesse também existir uma relação de dominação de uma sobre a outra, o que levaria a uma necessidade de 'emancipação'. A partir do estudo de Lessing (1766) é

possível distinguir várias características das duas artes, ancoradas muito mais pelo meio, materialidade e temporalidade, do que pela estética, propondo assim uma distinção de caráter predominantemente midiático entre poesia e literatura, pois, esteticamente elas cumprem a mesma função, na intenção de imitar a beleza, por meios materiais distintos. Lessing "introduz, portanto, uma diferença entre mídia e arte ao estabelecer que toda arte se baseia em uma midialidade específica" (Ibidem, p. 45).

A arte da escrita, a poesia, enquadra-se no contexto de tempo, de transitoriedade, mas ainda assim, é impressa em uma mídia; a pintura, necessariamente descrita em um suporte, é caracterizada pelo espaço. Essa distinção de naturezas segue o que o autor definirá como a 'lógica da não contradição' (MOSER, 2006); ou seja, estas duas artes não podem desempenhar conceitualmente a mesma função. Um olhar limitante, polarizado que ele questionará em sua teoria. Com o advento do período romântico, o limite entre as artes se dilui; na relação com a poesia, a pintura dá lugar à música, posto que o viés da criação migra do imitar para o imaginar, a *mimésis* é substituída pela *poíesis*. Diante destas relações, a questão colocada por Moser (2006, p. 53) é se a literatura pode representar sua própria midialidade por outra arte ou outra mídia?

> Seria, então, a intermidialidade implícita dessa relação entre as artes que obrigaria a literatura a revelar sua própria midialidade. Digo "obrigaria", pois, segundo certa lei das mídias, a midialidade de uma arte que tende a se apagar, parecendo ser transparente, se torna necessariamente aparente quando duas mídias diferentes entram em jogo e interferem [...]

As artes que se inspiram na literatura ou que materializam a sua palavra, seja pela concretude da pintura ou da imagem em movimento/sequência, seja pela subjetividade da música/melodia, transpõem a midialidade da literatura. Citamos imagem em movimento e sequencial, pois, muitos séculos depois, essa midialidade expandirá suas fronteiras, com o advento do cinema e das histórias em quadrinhos, como já citou Hutcheon e como apontou Moser em seu estudo arqueológico. Ao final do século XIX e início do século XX, novas artes, novas tecnologias e parâmetros midiáticos se difundiram e forçaram as estéticas artísticas a se atualizarem em relação aos seus meios de produção, inclusive, de recepção. A fotografia, o cinema, as HQs, a televisão e, mais recentemente, os meios digitais, vieram democratizar o acesso à informação, outrora restrito aos nichos de consumo de arte. Essa popularização, conforme Hutcheon, ampliou o alcance e o sentido de relação entre as artes e as mídias, ou seja, o conceito de intermidialidade tomou um significado muito mais abrangente e inevitável nos círculos de produção, no quotidiano das pessoas e no meio acadêmico. Tomemos como exemplo o cinema que, enquanto mídia (leia-se: indústria),

possui um dos maiores alcances de público e de território; já, enquanto arte, ele aprendeu a dialogar com o teatro, a literatura e a música, seja ressignificando elementos dessas artes em seu desenvolvimento fílmico, seja utilizando-as como ponto de partida para contar suas histórias. Nesse recorte, estamos tratando de transposições de peças de Shakespeare, livros de Jane Austen e Virgínia Woolf; biografias de grandes personalidades da pintura como Caravaggio, Rembrandt ou mesmo os grandes musicais da Broadway. Inserindo a obra de Hermilo nesse contexto, elencaremos alguns exemplos de intermidialidade, a começar pelas transposições feitas para o teatro, pelo diretor pernambucano Carlos Carvalho; em seguida, traremos dois espetáculos de dança contemporânea, também inspirados em obras do escritor palmarense.

2.5.2 Zumba-sem-dente, o primeiro capítulo de uma trilogia

Carlos Carvalho é um dos nomes mais produtivos do teatro pernambucano, há meio século atuando no cenário profissional, já dirigiu mais de 30 espetáculos teatrais, alguns deles com grande repercussão nacional, como *Fernando e Isaura* (2004), adaptação do livro *A História de amor de Fernando e Isaura* (1956), de Ariano Suassuna; *O Duelo ou a peleja de Cassiano Gomes e Turíbio Todo pelo amor, digo, pelo certo amor de dona Silivana* (1994), inspirado na obra de João Guimarães Rosa; e *Abelardo e Heloísa* (2000), de sua própria autoria, inspirada no livro de Zeverino Rocha, *Cartas: Abelardo-Heloísa* (1997). Sua estética, com inspiração nos brinquedos populares e sua relação performática, dialoga diretamente com a *práxis* de Hermilo, o que o levou a estudar esse autor, tornando-se o artista brasileiro que mais adaptou e montou peças teatrais a partir da obra do escritor palmarense. Seu primeiro contato com a obra e o pensamento de Hermilo se deu através de sua professora de arte dramática Ruth Bandeira, atriz do TPN, em 1966, que utilizava, em suas aulas, a linguagem antirrealista, inspirada na prática de Hermilo. Nesse período, Carvalho também fazia parte do grupo Teatro de Criança do Recife, em parceria com os atores Paulo de Castro e Pedro Henrique, ambos mais experientes, já haviam atuado no TPN. Diz Carvalho: “Eu era alimentado pelas conversas que falavam de Hermilo, da forma como ele pensava o teatro.” (informação verbal)[14]. Outras influências foram as visitas ao terreiro do Bumba-meu-boi da Boa Hora e o Boi Misterioso da Mustardinha que influenciaram o grupo a construir espetáculos populares, apresentando-os nas ruas e comunidades do Recife, como diz

[14] Entrevista concedida por CARVALHO, Carlos. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.

Carvalho: “era de popular para popular!” (informação verbal)[15]. No início dos anos 1980, dois fatos foram significativos para uma aproximação ainda maior dos dois criadores supracitados. Carvalho conheceu Leda Alves, que também atuou no TPN e acompanhou Hermilo durante grande parte da sua vida como esposa; acontece, concomitantemente, seu contato com a obra literária de Hermilo através dos romances, porém ainda sem conhecer sua dramaturgia. Sobre o impacto que esta leitura lhe causou, Carvalho afirma que o que mais lhe chamou a atenção foi que “Hermilo falava dele mesmo como pessoa e como ficção, ora na primeira, ora na terceira pessoa” (informação verbal)[16], uma referência ao caráter autoficcional do autor, que o influenciou mais tarde na criação dos espetáculos. Com Leda, Carvalho continuou frequentando os terreiros de cavalo-marinho, pastoris e, com isso, aprofundou sua pesquisa para a construção de um teatro épico que, simultaneamente, se aprofundasse nas raízes populares e dialogasse com as técnicas da interpretação realista de Stanislavsky.

Após vários anos de pesquisa e de outras tantas peças encenadas, no ano de 1999, Carvalho resolveu adaptar, com a anuência de Leda, o conto “O Traidor”, de Hermilo, para os palcos, tendo como resultado, o espetáculo *Zumba - a gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente* (2000), com o ator Jones Melo, no papel de Zumba. Este foi o primeiro espetáculo da trilogia 3xHermilo, que seria composta ainda por *Mucurana, o peixe* (2006) e *O Palhaço Jurema e os peixinhos dourados* (2007), também adaptados de contos, que iriam refletir sobre ‘as dores do homem’, principalmente este homem à margem, submetido a condições extremas de opressão, contidos na obra hermiliana. Sobre a utilização dos contos (hipotexto) como inspiração para o texto dramático (hipertexto) e, consequentemente, para a encenação, afirma Carvalho: “os contos de Hermilo são extremamente teatrais, tem diálogos, tem uma narrativa em terceira pessoa, ou primeira pessoa, tudo a ver com o teatro dialético e narrativo [...] ora alguém estava narrando, ora ele, Hermilo, estava narrando” (informação verbal)[17]. Como podemos ver ilustrado abaixo (figura 1), no diálogo de Zumba e dona Discleide, seguido de comentários dos demais atores perfilados ao fundo.

[15] Ibidem
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.

Figura 1 - Foto do espetáculo *Zumba - a gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente.* Em cena Jones Melo, Anamaria Sobral, Ivo Barreto, Andrezza Alves, Raimundo Branco e Quiercles Santana

Fonte: Foto Marcelo Lyra/olhONu (2000)

A trama do conto "O Traidor", publicado originalmente no livro *Sete dias a cavalo* (1975), depois republicado na coletênea *Contos*, lançada pela CEPE editora, em 2017, gira em torno do sapateiro bolchevista, analfabeto, Zumba-sem-dente, homem popular que resolve se candidatar a prefeito na cidade de Palmares, em plena ditadura militar. Aconselhado a não fazê-lo, por sua mulher, que temia a repressão da Guarda Nacional, na pessoa do Cabo Luiz, figura sempre presente nos escritos de Hermilo, sob a tutela do Coronel Atanásio Passos de Albuquerque Coutinho, o atual prefeito, há 30 anos no poder. Zumba, persistente, assume a candidatura e inicia uma jornada, que antes parecia utópica, mas começa a ganhar apoio do povo, da cidade e da região, alimentando uma esperança de mudar esse quadro opressor. Tudo parece caminhar bem, com um número crescente de apoiadores, até que o Cabo Luiz começa a visitar os eleitores do sapateiro "falando como era dolorosa a vida na cadeia com a carne podre e o café ralo, vez por outra, uma surra de cipó de boi" (BORBA FILHO, 2017a, p. 305). Na sequência, o protagonista é preso por homens misteriosos e sua esposa começa uma busca incessante por seu paradeiro. Comovidos, alguns apoiadores montam acampamento na frente da cadeia pública até que elaboram um plano de libertação e resolvem enviar um bilhete escondido em um pedaço de pão, dando ciência a Zumba dos procedimentos a serem tomados. Analfabeto convicto, Zumba recebe o bilhete, mas não sabe lê-lo, inquieto, impaciente e quase enlouquecendo, o sapateiro pede ao Cabo Luiz para traduzir o que diziam aqueles garranchos. Após tomar conhecimento do conteúdo, o Cabo corre, sem nada dizer ao

sapateiro, e denuncia o plano para as autoridades, que providenciam, de imediato, a prisão dos envolvidos e a dispersão do movimento. O Cabo Luiz ainda espalha pela cidade a notícia que Zumba teria traído seus companheiros por 'cagaço', covardia. O desfecho se dá com a morte do protagonista, dita como necessária, devido à sua tentativa de fuga, notícia forjada pelas autoridades. Podemos sintetizar essa história em uma fala da esposa, dona Discleide, assim batizada na peça, pois no conto seu nome não é citado: "Zumba, você além de analfabeto é bolchevista, além de analfabeto e bolchevista você é popular, segundo mardo, não tem vez com patente" (Ibidem).

O espetáculo, escrito e encenado por Carvalho, caracterizava bem a transição entre contar e mostrar, defendida por Hutcheon (2013, p. 69):

> Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais, personagens e enredo.

Além da manutenção de grande parte do texto, transformados ora em diálogos, ora em imagens projetadas numa grande tela, recurso intermidiático, a obra trouxe para a cena muitos dos elementos citados por Carvalho, como basilares de sua estética, influenciada por Hermilo: a linguagem dos mamulengos, os passos do cavalo-marinho, a troca de personagens e uma musicalidade popular e expressiva. A respeito do contexto sócio-político abordado pelo conto, que retrata uma situação de opressão e silenciamento pela manutenção do poder, o encenador, numa versão atualizada do espetáculo, remontada em 2016, inseriu uma cena de significativo valor como reparação histórica: dona Discleide, inicia o espetáculo dando um depoimento à Comissão da Verdade, órgão instaurado nos anos pós-ditadura, com o intuito de investigar crimes políticos e violências cometidas à época do regime repressor, atualizando a trama, ambientando-a, assim, num tempo presente que mostra a luta da viúva de Zumba por justiça, como muitas esposas e mães, que ainda procuram enterrar seus maridos e filhos desaparecidos na ditadura, em diálogo com o tempo passado, onde ocorre a trama, lembrando a transtextualidade outrora citada por Genette. O prof. Dr. Antônio Edson Cadengue (2007, n.p) sintetiza, sabiamente, essa complexa obra cênica, intermidiática, em seu texto escrito para o programa do espetáculo:

> Carlos Carvalho não descuidou das investigações que vem realizando sobre a cena brasileira de cunho regional, cuja eficácia cênica transcende os espaços geográficos e tem como referência, mesmo que de forma não sistemática, a antropologia teatral, de Eugênio Barba e o teatro dialético de Brecht.

Esta 'cena brasileira de cunho regional', dialoga de forma explícita com as intenções propostas no manifesto do TPN de se construir um teatro nordestino, brasileiro e universal. A

pesquisa de Carvalho, inspirada nos elementos dos brinquedos populares, mas ancorada no teatro épico de Brecht ou de referências antropológicas a Eugênio Barba (1936-), transcendem uma linguagem territorial, ampliando sua relação com o espectador de qualquer paragem. O espetáculo teve excelente receptividade de público e de crítica e inaugurou uma sequência de adaptações inspiradas nos contos de Hermilo, todos transcritos por Carvalho e seguindo uma linha estética de pesquisa.

2.5.3 Mucurana, a saga messiânica de um mendigo

O espetáculo *Mucurana, o peixe* (2006), teve como hipotexto o conto "O Peixe", originalmente publicado no livro *As meninas do Sobrado* (1976). Aquele, conta a história de Mucurana, um andarilho de Palmares que, em uma de suas aventuras, resolve pescar no viveiro das propriedades do Major Teodósio Guedes Farias de Azeredo, temido por todos na região. O ingênuo personagem pesca um camorim, e, por isso, é capturado pelo vigia de viveiros, Belarmino Fogo-Pagô, que leva Mucurana à presença do Major que, como castigo, pendura-lhe o peixe em volta do pescoço e proíbe de retirá-lo em qualquer situação. Mucurana passa a conviver com aquele indesejado pescado, vigiado o tempo todo pelos capangas do mandatário, até que o peixe, após passar por completa decomposição, ressuscita no período da Páscoa, deixando Mucurana triste, pois, de certa forma, já se apegara a ele. Na tentativa de substituí-lo, o jovem compra outro e o pendura no pescoço, mas não lhe desenvolve o mesmo afeto. Resolve, então, retornar ao viveiro do Major Teodósio para nova pesca e "nunca mais foi visto nem ouvido naquelas redondezas, só se em outras" (BORBA FILHO, 2017a, p. 132). Vemos nesta obra, além da crítica aos métodos cruéis dos mandatários da zona da mata, uma fatia de realismo fantástico e linguagem poética. A figura de Mucurana, cativa o leitor por sua ingenuidade e simplicidade nas ações e no viver, desafiando as atitudes do Major Teodósio e do seu funcionário Fogo-Pagô, numa contraposição interessante das representações de classes sociais, vividas no ciclo dos engenhos e ressignificadas pelo capitalismo moderno, na relação patrão e empregado. Uma curiosidade sobre o personagem Fogo-Pagô é que, na segunda montagem do espetáculo, em 2017, ele se transforma numa personagem feminina, interpretada pela atriz Íris Campos, embora, ainda de forma masculinizada, crítica feita pela própria atriz em entrevista. Essa transformação já refletia uma atualização de pensamentos e de relativização dos valores de gênero, discutidas na remontagem.

No espetáculo, Carvalho intensificou sua pesquisa sobre o ator brincante, novamente trazendo elementos de uma estética antropológica regionalizada, como o ritmo e a musicalidade dos brinquedos populares, o equilíbrio precário e a constante alternância do contar e do mostrar, na performance do elenco, que ora narrava, ora vivenciava os papéis, recurso épico, muito utilizado em seus espetáculos. Asaías Rodrigues, ator que interpretou Mucurana, lembra bem sobre essa escolha: "Carlos optou por fazer uma releitura do cavalo-marinho. Mucurana como Mateus, o Major como Capitão e os músicos como a banca, que tocava. E isso foi muito lindo" (informação verbal).[18] Carvalho, quando nos fala sobre esta montagem, destaca outros dois pontos importantes: primeiro, a inserção da família aristocrática, ressaltada por corpos grotescos com a sexualidade exacerbadamente exposta, peitos, bundas e falos aplicados por sobre a roupa, aproximando do pensamento de Leite Farias (2017, p. 144) sobre o grotesco e a relação de poder na obra de Hermilo:

> A estética do grotesco é, portanto, vital, naquilo que permite a Hermilo Borba Filho usar de toda a força de sua crítica, passando pela caracterização bizarra dos tiranos e das ações hiperbólicas não só dos que governam, mas de várias das encarnações do protagonista.

Essas 'criaturas' (figura 2), caracterizadas pelos corpos bizarros, máscaras e largos gestos, sugerem a hipocrisia da alta sociedade, que se classifica como 'a família tradicional brasileira', mas às escondidas, ou mesmo à vista consentida, fornica, explora e oprime, em nome de princípios por eles próprios negados. Íris Campos, opina criticamente sobre esta escolha, diz ela: "O tempo é implacável, do tempo que a gente fez para cá, certas coisas eu não me proporia a fazer, como associar, por exemplo, o corpo gordo a um corpo grotesco, depreciando-o, mas, no todo, a montagem foi muito feliz" (informação verbal)[19]. A atriz ficou também responsável pela preparação corporal do elenco, que era composto, nesta montagem, de 2017, por Mário Miranda, Flávio Renovatto e ela própria. Na composição dos corpos, foi mantida a relação com o cavalo-marinho, como na primeira montagem. Na concepção dela, mais importante que a mimetização dos passos, para a concepção do espetáculo e dos corpos é a energia de cada brinquedo, de cada personagem. Esse foi o norte de sua preparação: "o importante é o que cada figura do cavalo-marinho poderia contribuir com cada personagem, para que essa corporidade chegasse forte para cada ator/atriz" (informação verbal)[20].

[18] Entrevista concedida por RODRIGUES, Asaias. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3
[19] Entrevista concedida por CAMPOS, Íris. Recife, 2023. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3
[20] Ibidem

Figura 2 - Foto do espetáculo *Mucurana, o peixe*. Em cena Olga Torres, Patrícia Moreira, Gilberto Brito (ao centro), Soraya Silva e Flávio Renovatto.

Fonte: Foto Marcelo Lyra/olhONu (2006)

Outro ponto de destaque na análise sígnica é a figura do peixe, um elemento sagrado da tradição cristã, que traduz a figura de Jesus Cristo e, no texto de Hermilo, chega a ressuscitar na Páscoa. Na encenação, veremos o peixe sendo descascado, desmontado, decomposto, até restar apenas o esqueleto, como um talismã, pendurado no pescoço de Mucurana. O seu objetivo inicial era matar a fome, mas, encontrar aquele peixe, ou conquistá-lo, através de seu esforço de pescador clandestino, mudou a vida do despreocupado personagem. O ator Asaías diz que "o peixe passou a compor a identidade daquele mendigo. Mesmo podre, fedorento, ele preferia ser reconhecido assim, visto pela sociedade como um sujo, um indigente, do que perder aquela identidade" (informação verbal)[21].

O desfecho desta trama reafirma uma situação que permeia grande parte da obra de Hermilo, principalmente no romance *Agá*, pois foi uma constante no seu tempo de vida e atividade, qual seja a constatação de que todos os que enfrentam ou desobedecem aos poderosos, aqui representados pela patente de Major do 44 Espada d'Água, ou no conto "O Traidor", também na patente do Coronel da Guarda Nacional Atanásio Passos Coutinho desaparecem ou morrem, como Zumba, mas, serão lembrados, citados, às vezes martirizados pelas linhas da História. Vale ressaltar, ainda, a interpretação de Asaías Rodrigues, na primeira montagem do espetáculo (figura 3), que constrói um Mucurana carismático,

[21] Entrevista concedida por RODRIGUES, Asaias. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.

engraçado, poético, mas extremamente crítico, cumprindo com excelência sua função. Sobre o seu processo de construção ele diz, com voz embargada:

> O espetáculo foi muito desafiador para mim e um divisor de águas, porque eu já estava nessa busca dos folguedos populares, mas quando entrei na obra de Hermilo vi que ele tem essa pegada do popular, mas pode navegar em outras linguagens. Quando a gente começou o processo ali, Carlos dizia: não é exatamente fazer o passo, a dança, mas buscar a essência daquilo, e eu via que isso era muito difícil de encontrar; e o próprio Hermilo me ensinou isso, porque ele faz essa busca da cultura popular, das palavras mesmo do povo, quase como um idioma, só que ele traz a essência, não tenta manter um folclore, uma tradição, um registro documental, ele traz uma coisa mais universal. (informação verbal)[22]

Esse personagem foi tão significativo na carreira do ator Asaías que o levou para outras paragens, como a criação do seu palhaço Zaza Mucurana Marminimo, que surgiu após o processo do espetáculo, trazendo muito da personagem e compondo o seu sobrenome como uma homenagem. Asaías e seu palhaço percorreram estrada, durante sua estadia na Itália. Rodrigues conta que, ao pesquisar sobre a origem do nome Mucurana, encontrava apenas referência à cobra Muçurana, demorou a admitir, mas depois percebeu que: "Mucurana é essa cobra, é o bicho preto, o Exu, uma cobra não venenosa que mata as outras cobras venenosas, como eu nunca achei nenhum registro de Hermilo, acredito que esse som de 'S', foi ganhando som de 'C'". Esta descoberta o impulsionou ainda mais a seguir com o personagem. Figura 3 –

Figura 3 - Foto do espetáculo *Mucurana, o peixe*. Em cena Asaias Rodrigues no papel de Mucurana.

Fonte: Foto Marcelo Lyra/olhONu (2006)

[22] Entrevista concedida por RODRIGUES, Asaías. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.

O ator fala também que Mucurana foi importante por estreitar sua relação com os personagens mendigos que admirava desde a infância e que o corpo, na peça, foi construído a partir de referências de sua mãe e de sua avó, que já com idade avançada, joelhos travados, dançava com ele; também na história do mendigo Pé-de-Anjo, que tinha os pés 'para dentro', contada por Carlos Carvalho. Assim, passou a misturar organicamente esses elementos, com os movimentos do Mateus do cavalo-marinho. Diz ele: "Do ponto de vista emocional eu mantinha o personagem dentro de todo esse universo aí: Hermilo, minha mãe, minha avó, Pé-de-Anjo, Carlos e o escambau" (informação verbal)[23]. Do ponto de vista físico, além de todos esses, outro elemento importante para esta composição, foi o olhar atento e perspicaz de Raimundo Branco, preparador corporal, que ajudou o ator a encontrar o local exato no seu corpo para acionar o *gestus* do personagem. Por essa entrega e dedicação Asaías Rodrigues recebeu o Prêmio de Melhor Ator, do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos.

2.5.4 Jurema, uma tragédia dolosa ou culposa?

O terceiro espetáculo a ser montado foi *O Palhaço Jurema e os peixinhos dourados*, inspirado no conto "O Palhaço", publicado originalmente no livro *Sete dias a cavalo* (1975), que estreou em novembro de 2007, no 10º Entretanto-MIT/Valongo (Mostra Internacional de Teatro), realizado em Portugal e passou por várias versões até o ano de 2015. Na literatura de Hermilo, acompanhamos os últimos dias do Palhaço Jurema, um circense que já brilhou nos maiores circos do mundo, mas há 40 anos não consegue mais o estrelato. Velho e decadente, ele perdeu o prazer de levar alegria para o público, repetindo, mecanicamente, as antigas piadas. A atriz e pesquisadora Andrezza Alves, que dividia a cena com o ator Gilberto Brito no espetáculo, assim o descreve:

> Ele é um palhaço decadente que se esconde no álcool e no devaneio. Já não pertence mais à nossa realidade. Vive de uma 'alegria decorada', como ele mesmo fala, mas aquilo já não o alimenta. Ele parece com Raskólnikov, protagonista do romance *Crime e Castigo* de Dostoiévski. Afundado numa estrutura degradada socialmente: falta-lhe comida, falta-lhe trabalho, falta-lhe um lugar decente para viver e, falta a arte. Ele perdeu a arte, a poesia na vida dele. (informação verbal)[24]

Diante deste quadro de profunda decadência, acontece que, um dia, durante o espetáculo, Jurema percebe a presença de uma bela menina e nela reencontra o brilho dos

[23] Ibidem.
[24] Entrevista concedida por ALVES, Andrezza. Recife/Portugal, 2023. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp4.

olhos, apaixona-se e começa a procurá-la por toda a cidade. Ainda nas palavras de Andrezza: "Jurema vê na menina a vida pela qual ele ainda era ávido, e isso numa mente degradada opera como um gatilho. Ela é um sonho, a personificação desse lugar que o palhaço não tem mais acesso na materialidade da vida" (informação verbal)[25]. Ao fazer a propaganda do circo, em frente às escolas, Jurema encontra a menina e consegue se aproximar dela, numa relação de amizade, chegando até a criar o hábito de levá-la em casa todas as tardes. Com isso, o velho palhaço volta a brilhar no circo, receber certos privilégios e resgatar sua alegria. Mas, queria o destino que a paixão evoluísse para o desejo carnal, sexual, e passou o velho a imaginar, cada vez com mais frequência, como poderia criar uma situação para concretizar este desejo. A menina estava deslumbrada com a magia das cores, da graça e da presença constante do palhaço. Ele a convidou para ir ao rio ver peixinhos dourados, ela, pela confiança e ingenuidade, aceitou, afinal, morava na beira do rio desde que nascera e nunca vira os tais peixinhos. Chegou o dia e Jurema, ansioso que estava, produziu-se de palhaço, como nos tempos de glória, e seguiu com a menina. Lá, enquanto ela acreditava na fantasia de encontrar os peixes, inclinou-se no rio e ele, lentamente, debruçou-se sobre ela, até tomar seu corpo e invadi-la. Ela, num ato de desespero, gritou, ele tentou conter seu grito para que outros não ouvissem e, tapando-lhe a boca, depois, apertando-lhe a garganta, sufocou a menina. Ao perceber o ocorrido, despiu-a, colocou numa jangada e deixou que o rio a levasse para outras paragens. Confuso, voltou ao circo, antecipou o número do trapézio e lá, do mais alto ponto, atirou-se fatalmente, culpando os peixinhos dourados por toda aquela tragédia de inspiração shakespeareana.

Na dramaturgia de Carvalho, encontraremos Jurema solitário, morando no camarim do Grande Circo Tomara que Chova Estrelas. A primeira informação dada ao público pela narradora: "Assim começa a história de Jurema: Só. Solidão caminho. Porém, habitava em Jurema, outros Juremas que ele desconhecia ou escondia da luz. Várias faces faziam casa no seu coração (CARVALHO, 2015, p. 1)"[26]. Estas faces serão apresentadas ao público no decorrer do texto, culminando na mais cruel, talvez antecipada pela insatisfação de Jurema com a instabilidade do circo, a passagem do tempo e sua decadência:

> Passou o tempo de mentir para mim mesmo, de esquecer fazendo graça, quase de graça, de improviso, com alegria e satisfação. Agora cicatriz, pregas na cara, pelanca debaixo do braço, cabelo branco. Preguiça, e uma má vontade com as coisas... E pronto. (CARVALHO, 2015, p. 2)

[25] Ibidem

[26] Não tivemos acesso ao texto dramático original de 2007, apenas à versão atualizada, de 2015, com o subtítulo 'versão do elenco'.

A menina, na peça, é representada de forma poética, ora por uma boneca manipulada, ora materializada pela atriz, na forma humana, um recurso que ameniza o caráter violento do desfecho, como nas tragédias gregas, onde a ação letal não era mostrada aos olhos do público, mas não retira a carga de responsabilidade do diretor e da equipe de mostrar/narrar um fato tão cruel. Falta, a meu ver, uma atitude crítica em relação mais contundente à atitude criminosa do palhaço, inclusive, algumas falas normalizam o caráter abusivo, quando no momento em que o palhaço descreve a menina e sua admiração por ela, objetificando seu corpo e já a comparando a outras amantes, assim descrito no texto dramático:

> CAI A LUZ. TUDO DESAPARECE. DO URDIMENTO DESCE UM CABO QUE VAI PROPORCIONAR A JUREMA VOAR APAIXONADO.
> JUREMA- Linda, linda, linda... Eita que coisa mais linda. (VOA DANDO CAMBALHOTAS).
> JUREMA - Linda... Naquela fase entre o cheiro de leite e de flor. Tudo apontando. Tudo indicando o que seria, no meio do quase – nada para a forma. (CAI NO CHÃO).
> JUREMA - Ai meu Deus! (VOA NOVAMENTE).
> JUREMA - Linda! Me deu uma vontade de tomá-la para qualquer coisa, não sei bem de carícias... (CAI).
> JUREMA - Mas sei de posse... (VOLTA A VOAR).
> JUREMA - Linda. Era ela como um campo verde plantado. (CAI NO CHÃO, SE ESPARRAMA).
> JUREMA - Nela nenhuma de todas que me divertiram nos quarenta anos de palhaçada. Nenhuma igual. (CAI).
> JUREMA - Ai, meu Deus.
> ESCURECE. (Ibidem, p. 6-7)

Expressões como “cheiro de leite e de flor”, “tudo apontando” e “tomá-la para qualquer coisa”, reforçam a sexualização de uma criança, que pelo que entendemos do contexto, não apresenta mais que 11, 12 anos, pelo olhar de um senhor com discernimento suficiente para ver os limites éticos do desejo. Sobre este tema, fala o professor colaborador do Departamento de Psiquiatria da USP, Táki Cordás, em entrevista ao repórter Renan Sousa:

> A sexualização infantil leva à mudança de comportamentos, não apenas da parte da criança, mas da sociedade. Ao colocar o corpo da criança como objeto desejado, abre-se um espaço para o abuso destas crianças. Ao expor o corpo infantil, abre-se uma prerrogativa para o assédio e abuso de crianças. (CODÁS, apud SOUSA, 2019, np)

Quando se adota o teatro épico como diretriz, fazendo uma ponte estreita entre realidade e ficção, há que se considerar estas reflexões, pois, entendendo a arte como um mecanismo político e de formação de opinião, alertar de forma poética e crítica parece ser um caminho mais propositivo. Perguntado a respeito do assunto, Carvalho afirma, com pausas entre as falas, das incertezas que o acometeram quando da adaptação do texto: como

transcrever? Que caminhos tomar na encenação? Qual seria a reação do público a um espetáculo que tratava do estupro de uma criança? Diz ele: “Eu quis trazer um lado que é próprio de Hermilo, que o povo não gosta de ver” (informação verbal)[27]. Do ponto de vista da encenação, Carvalho não percebe Jurema como um pedófilo contumaz, mas um ser, levado pelas circunstâncias, e encontrou na menina a poesia da vida que não tinha mais, embora entende também, que apesar de ter agido como palhaço, não está isento, como homem, da sua responsabilidade e culpa sobre um crime. Entretanto, quando revisitamos a dramaturgia, temos um Jurema que se isenta da culpa: “Não tivera culpa mesmo da mudança da cor, nem do grito. Por que gritara? Nem do sangue, muito menos do sangue” (CARVALHO, 2015, p. 11-12). Ele aqui, além da isenção, parece acusar a própria vítima, pois na sequência da trama, o palhaço se nega a se apresentar para crianças, pois estas, segundo ele, nada entendem de palhaçaria. Por outro lado, a perturbação pela situação, levou Jurema a fazer o seu saldo derradeiro no trapézio.

Figura 4 - Foto do espetáculo *O Palhaço Jurema e os peixinhos dourados*. Em cena Andrezza Alves

Fonte: Foto Marcelo Lyra/olhONu (2007)

Conversamos também com Gilberto Brito, ator que interpretou Jurema no espetáculo. Perguntado sobre sua relação com a obra, em poucas palavras e com o olhar distante, Brito afirmou que o processo mexeu muito com ele e hoje, 15 anos após a vivência, ainda reverbera. Em suas palavras: “eu sou o próprio Jurema, no sentido da existência e resistência”

[27] Ibidem

(informação verbal)[28]. O artista vive há mais de três décadas de sua arte, de forma independente, com muitas ressalvas quanto ao mercado de trabalho. Perguntado, metaforicamente, se havia encontrado alguma motivação que o fizesse brilhar os olhos, no sentido artístico, a resposta foi: "Não. Nem sei se existe" (informação verbal)[29]. Já Andrezza Alves, que dentre vários papéis, viveu a menina, pensa semelhante a Carvalho, e relativiza a atitude de Jurema:

> Jurema opera como um vampiro, mas ele não quer o sangue, não quer a vítima, ele quer a vida que o sangue propicia. Um sopro de vida! Ela era essa vida que ele precisava. Aí ele diz que nunca soube de carinho, mas sabia de posse. O que é condenável? Para aquela pessoa, naquela circunstância, sendo ele aquele ser, aquilo é o que ele poderia fazer. Nesse lugar da loucura, é certo? Não. É bonito? Não. Ele estuprou e matou uma criança [...] dentro dos padrões que vivemos é de uma violência atroz, entretanto, aquela pessoa é vítima de outras violências atrozes, que o fizeram ser catapultado para fora da realidade que tem essas regras, então, dentro desse mundo paralelo em que ele transita, é como se ele tivesse trazendo aquela figura para dentro dele, como um vampiro. (informação verbal)[30]

A atriz e pesquisadora está atualmente concluindo seu Doutorado em Artes Performáticas, na Universidade de Lisboa, Portugal, e sua pesquisa, também com referências nas teorias decoloniais, revisita uma reflexão, a partir do livro *Metafísicas canibais* (2015), de Eduardo Viveiros de Castro: a ideia de que os povos canibais ameríndios não comiam qualquer pessoa, eles canibalizavam aquelas das quais desejavam absorver determinadas qualidades e humores. Comenta Andrezza (2023), ainda sobre Jurema:

> Então, se pensarmos sob essa ótica, por uma episteme que foge da regra europeia, cristã, do certo e do errado, do bem e do mal, uma regra que, inclusive, produz essas pessoas, pelo uso do outro, pela retirada de tudo de quem não é branco, não é rico, se focarmos nesta outra episteme, dessas comunidades ameríndias, talvez ele não seja um canalha. Se a gente se coloca no lugar do oprimido, e não do opressor, a gente pondera qual a parcela do humano que está diante do desespero. O que é a ética diante de uma situação limite? Ética de quem e para quem? (informação verbal). [31]

Trouxemos para esta discussão as várias opiniões, pois, consideramos muito importante cada posicionamentos em relação a um tema tão delicado, que envolve, como o próprio Carvalho propõe, 'as dores do homem', da mulher, do ser humano, diante de uma realidade colonizadora e opressora, nos aspectos social, afetivo e psicológico.

---

[28] Entrevista concedida por BRITO, Gilberto. Recife, 19 de dezembro de 2022. Entrevistador Eronildo Januário.
[29] Ibidem.
[30] Entrevista concedida por ALVES, Andrezza. Recife/Portugal, 2023. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp4.
[31] Ibidem.

De volta às questões estéticas, Carvalho diz ter optado por uma cena minimalista, essencialista, inspirada no pensamento de Peter Brook (1925-2022) e, na prática de Hermilo, nos espetáculos do TPN: "eu localizei o personagem em um cubículo, onde ele vive sua degradação artística e pessoal, mas a opção estética é o palco vazio ou o essencial para a ação: o ator e o gesto. Meu teatro sempre foi isso" (informação verbal)[32]. Perceberemos, ainda, fortes influências, com citações de Fernando Pessoa (1888-1935), Rainer Maria Rilke (1885-1926), além de uma relação intertextual estreita com as outras duas peças do projeto 3xHermilo. Numa quebra brechtiana, o ator que interpreta Jurema, conversa com o público:

> ATOR JUREMA - Chegamos ao ponto mais alto do conto "O Palhaço", de Hermilo Borba Filho: o quase fim, o prenúncio do fim trágico. Aqui, devo lembrar que esse projeto tem um subtítulo: As dores do homem. Foi assim com *A gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente*, depois seguiu-se *Mucurana, o Peixe* e, agora, esse mergulho nas profundezas da alma do palhaço Jurema. E, antes de continuar a minha dura, prazerosa e profunda profissão, gostaria de pedir um pouco de atenção da plateia para esse poema de Rainer Maria Rilke, intitulado: Que farás tu, meu Deus, se eu perecer? (CARVALHO, 2015, p. 9)

O Palhaço Jurema e os peixinhos dourados, tal qual *Mucurana,o peixe*, também teve breve duração, com poucas apresentações, fato que frustrou seus realizadores à época, entretanto, consolidou uma estética contundente, partindo da obra literária de Hermilo Borba Filho e seus elementos inspiradores, gerando um teatro pulsante, com características bem definidas, que parte do regional em direção ao universal. Sobre estes dois espetáculos, o prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira escreveu alguns comentários e entregou ao diretor, registrando suas impressões:

> Se havia um tema, entre tantos outros, que povoava o universo das reflexões de Hermilo Borba Filho, esse era o da viabilidade ou não de se adaptar uma obra literária (romance, conto, novela, poema épico) para o teatro e, caso fosse possível essa adaptação, se esse texto seria viável no palco. Talvez as dúvidas de Hermilo fossem dissipadas se ele tivesse assistido à transposição e a dramatização de dois dos seus principais contos: "O Peixe" e o "O Palhaço" — ambos convertidos e levados ao palco por Carlos Carvalho em 2007, quando da passagem dos 90 Anos de nascimento de Hermilo, e rebatizados, respectivamente, com os títulos de *Mucurana o peixe* e *O Palhaço Jurema e os Peixinhos Dourados*.
>
> Tanto a primeira quanto a segunda adaptação de Carlos Carvalho são o que poderíamos chamar de exemplares; iriam dirimir qualquer dúvida que Hermilo ainda carregasse sobre a viabilidade ou não de se levar ao palco textos literários. Na verdade, o que é distinto entre uma encenação e outra é a riqueza plástica das soluções cênicas. Explico: enquanto em *Mucurana o peixe* o cenário era mínimo, antes sugerindo do que plasmando a realidade, em *O Palhaço Jurema e os Peixinhos Dourados* temos um entremear de soluções. Se, por um lado, o cenário reproduz em detalhe o interior de um trailer, a residência do palhaço Jurema, por outro, o picadeiro e as ruas escuras da cidade são apenas sugestões de tais realidades. No centro de tudo, dois atores — Gilberto Brito e Andrezza de Lima Alves — que oferecem uma aula de teatro. (VIEIRA, 2010, p. 1-2)[33].

[32] Entrevista concedida por CARVALHO, Carlos. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.
[33] Carta escrita ao diretor do espetáculo Carlos Carvalho.

As considerações críticas do professor Anco Márcio ratificam o valor substancial da adaptação, não como uma simples imitação, mas como uma nova obra, com sua individualidade e as peculiaridades que a nova linguagem sugere, tal qual afirma Hutcheon. Vemos citados alguns destes elementos que, somados à narrativa, traduzem, aos olhos e sentidos do espectador, a ambiência que o espetáculo teatral requer para se estabelecer enquanto obra estética: cenários, adereços, mudança de ambientes, todos orquestrados pela presença segura da atriz e do ator por ele citados.

2.5.5 Vestidos, sapatos e ascensão

Depois de uma longa pausa nas investidas de sua pesquisa de levar a literatura de Hermilo para os palcos, Carvalho volta a produzir, em 2017, nas comemorações do centenário de nascimento do autor. Desta vez, ele adapta o conto "Vestidos e Sapatos", que origina a peça *Sapatos e vestidos* (2017). Esta obra traz questões que dialogam mais diretamente com gênero e raça. Publicado originalmente no livro *As meninas do sobrado* (1976) e também republicado pela CEPE, na citada coletânea *Contos* (2017), o texto narra a trajetória de Esmeridiana, uma jovem preta que, após a morte do pai, começa a colecionar, a despeito do preconceito que sofre, 300 vestidos e 300 sapatos, para com isso, multiplicar seus bens e galgar um lugar de destaque numa sociedade palmarense racista e misógina, 'ascendendo', ao final da trama e deixando de herança para outras moças, os tantos sapatos e vestidos como exemplo de sua conquista e de sua superação. Em apenas três páginas, o conto nos apresenta uma série de situações de violência vivenciada pela protagonista. Hermilo contrasta o preconceito extremo da sociedade com a atitude de enfrentamento da jovem apelidada de Diana. O texto já inicia com uma descrição de cunho racista e sexista: "Negra retinta, as prendas já aparecendo nos 14 para os 15, retinta, mas com feições afiladas" (BORBA FILHO, 2017, p. 120), e continua a descrição preconceituosa, agora colocando o comentário na boca de uma representante da burguesia, Madame Lambe-Lambe: "uma preta branca, até parece uma branca pintada de preto" (Ibidem). Várias questões podem ser levantadas aí, a primeira delas diz respeito às consequências que a coloração da pele impunha, e ainda impõe, na classificação social. Quanto mais 'retinta', ou seja, quanto mais preta a pessoa, mais próxima das origens africanas e menos favorecida na escala social, entretanto, possuir traços fenotípicos que a aproximem do branco, como nariz afilado ou cabelo liso, elevam (ou dão a impressão de) sua posição nesta escala opressora. Frantz Fanon (2008, p. 62) quando aborda a

relação entre a mulher preta e o homem branco, bem ilustra esta situação: “Antes de mais nada temos a negra e a mulata. A primeira só tem uma perspectiva e uma preocupação: embranquecer. A segunda, não somente quer embranquecer, mas evitar a regressão”. Outra questão aqui contida é da sexualização da mulher preta, ‘as prendas’ citadas se referem aos atributos físicos da adolescente, que aos 15 anos, com o corpo em desenvolvimento, passa a ser vista como objeto de desejo sexual dos homens, futura prostituta ou reprodutora. Maria Lugones (2008) nos lembra que, desde a colonização, a tradição pornô-trópica criou um imaginário que apresentava as mulheres negras como lascívias, aberrações sexuais e as indígenas seriam as mulheres frágeis e atraentes que inspiravam submissão. Sexualização está lado a lado com objetificação, a mulher como mercadoria sexual. No conto, enquanto Diana passeava pelas ruas “havia, sem nenhuma dúvida, pegadas de peito, apalpadelas de degas, beliscões nas coxas e domínios adjacentes [...]” (BORBA FILHO, 2017, p. 120). O autor sugere que a jovem facilitava essas ações, muito mais por inocência do que por interesse, entretanto a sociedade já a condenara à ‘perdição’ só por ser preta e garbosa. A atitude de Diana, no decorrer do conto, poderia apontar para uma situação de embranquecimento social, no entanto, podemos considerar, sob a ótica mais contemporânea de pensamento, uma atitude decolonial de enfrentamento e coquista de uma mulher preta que se impõe por suas próprias atitudes e escolhas, como o fato de se tornar puta, por opção, e não por necessidade.

No espetáculo, veremos a atriz, Fernanda Spíndola, no papel de Diana, e dois atores, Douglas Duan e Flávio Renovatto, revezando-se nas demais personagens. Fernanda, entretanto, quando visualiza a personagem, não a vê com essa postura afirmativa, mas como uma menina maltratada, agredida, vítima do sistema, que se prostitui por opressão social. A atriz comenta da sua necessidade, no processo de criação, de separar as dores da personagem de suas próprias dores, pois discordava de muitas coisas evidenciadas pelo texto, porém, entendia que se tratava de um processo artístico:

> Quando Carlos me convidou, a primeira reação foi não querer, porque eu, como mulher preta, que luta para ter seu espaço, aceitar se curvar para homens, foi... eu não sei te dizer o que senti... foi um turbilhão de emoções. Aí eu conversei com Carlos e negociei alguns ajustes, era exposição demais. Foi reviver coisas que eu sentia quando criança. Mas era a personagem e eu tinha que saber dividir. Foi o que eu fiz! (informação verbal)[34]

Essa distinção foi muito importante para a construção da personagem que vive uma série de abusos, foi uma forma de manter uma distância saudável entre realidade e ficção,

[34] Entrevista concedida por SPÍNDOLA, Fernanda. Recife, 4 de janeiro de 2023. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.

atriz e personagem, pois toda a trajetória de Diana é muito carregada de violências, embora a encenação proponha uma cena que as traduzia com elementos metafóricos, por exemplo, o uso de máscaras, apontando o jogo dialético da transformação, também como signo da hipocrisia social, elementos minimalistas e cotidianos, música e corpo da cultura popular, sempre presentes na pesquisa de Carvalho, buscavam amenizar a violência. No tangente à intermidialidade, um recurso importante foi a utilização de ilustrações, na linguagem das histórias em quadrinhos, produzidas pelo ilustrador Marcos Santana, projetadas em um telão, agindo, ora como personagens, que contracenavam com a atriz e os atores, ora como recurso de narração e contextualização, tal qual os recordatórios utilizados amplamente nas HQs, produzindo, assim, um diálogo antirrealista e anti-ilusionista, coerente com a escrita de Hermilo, carregada de realismo fantástico.

Figura 5 - Ilustração para o espetáculo *Sapatos e vestidos.* Reunião das fofoqueiras de Palmares

Fonte: Marcos Santana (2017)

As imagens, todas em preto e branco, foram feitas com traços fortes e porosos, caracterizando a brutalidade da situação e a rudeza da sociedade. Figuras humanas distorcidas e caricatas, às vezes, antropomorfizadas, animalescas, dando o tom crítico e ácido da encenação às atitudes de preconceito propostas pelo texto. Numa delas (figura 7), o próprio Hermilo é sugerido, inserindo o autor entre aqueles criticados pelo seu próprio texto, como ele mesmo afirmava sobre sua escrita, que “se aplica a mim como uma carapuça, eu mesmo me incluindo no número dos feridos” (BORBA FILHO, 2019, p. 30).

Figura 6 - Ilustrações para o espetáculo *Sapatos e vestidos.* Assediadores de Palmares.

Fonte: Marcos Santana (2017)

Com a morte do pai, presença masculina e protetora (mais um estigma da mulher frágil), Diana inicia sua trajetória de conquistas, pedindo por todos os cantos da cidade dinheiro para fazer um vestido. Claro que esse caminho não seria fácil, pois, além da dificuldade inicial de conseguir ajuda, ela continuava a enfrentar o preconceito, até mesmo da costureira dona Adelina, que a ignorou várias vezes antes de atendê-la e, quando atendeu, estimulada pelo volume de dinheiro, ainda mandou Diana tomar banho e 'secar ao vento'. Nessa passagem, percebemos outra carga agressiva de preconceito, onde se vê a pele preta como suja (por natureza) e, nem sequer, digna de se enxugar com a toalha da mulher branca, como se a 'sujeira da cor' fosse um mal contagioso. Depois do primeiro vestido, vieram outros tantos até completar 300; e depois, a menina de pés descalços conseguiu 300 sapatos, que se multiplicaram em outros tantos 300, ou seja, a ascensão exponencial do valor de Diana não tinha limite. Sua próxima meta era conquistar 300 homens e, por opção, se afirmar dizendo: "quero ser puta!" (BORBA FILHO, 2017a, p. 122). Rapidamente, tornou-se a atração principal do puteiro de Quiterinha e conseguiu mais essa conquista. Depois, desapareceu por 300 dias e reapareceu, repetindo inúmeras vezes tal sentença, até completar 30 anos. Então, numa atitude 'santificada', ressignificada, Diana promoveu um jantar, acompanhada de outras mulheres, também putas, tal qual uma 'última ceia', depois de "beber genebra foquinho em cálices brancos, azuis, cor-de-rosa, verdes, amarelos, e quando acabou de beber 300 cálices fechou os olhos, estendeu-se na cama e ascendeu" (Ibidem). Atentemos que ela não morreu, mas 'ascendeu', deixando o legado de sua vida de conquistas para aquelas mulheres também lutadoras e oprimidas pelo patriarcado e pela sociedade. Hermilo inverte aqui os papéis sociais, concedendo a uma mulher preta, prostituta, a condição mítica da ascensão, tal qual Jesus Cristo, figura masculina, europeia, com atributos de pureza, que

ascende ao céu após sua morte, para, três dias depois, ressuscitar. O 3 de Diana se multiplicou em 300 e toda sua trajetória girou em torno deste número. Esta mitificação da personagem, que começou estigmatizada, transmuta a condição de gênero dominante, dando um protagonismo elevado à personagem feminina do conto. Sua busca material por sapatos e vestidos, é, na verdade, o início da trajetória mítica da heroína em busca de sua jornada, da ascensão da sua alma. Na encenação, Carvalho utiliza do movimento circular para reafirmar esta repetição da ação. As personagens evoluem em círculos, como numa arena, denotando passagem do tempo e evolução da narrativa.

Figura 7 - Foto do espetáculo *Sapatos e vestidos*. Em cena Fernanda Spíndola, Douglas Duan e Flávio Renovatto.

Fonte: Gabriel Çarunagauá (2017)

Em conversa com Fernanda, perguntamos o que mudaria hoje na sua interpretação de Esmeridiana, passados mais de cinco anos após o processo inicial, uma vez que muitas pautas de gênero e raça foram postas à mesa da sociedade. A resposta dela se referiu a uma atitude de enfrentamento, 'afoiteza' às questões impostas, pois "essa menina cresceu, como Fernanda também cresceu. Tudo muda, tudo evolui, para melhor ou para pior! No meu caso, para melhor" (informação verbal)[35]. Este espetáculo teve curta duração em cartaz e protagonizou em sua estreia uma polêmica discussão, que, de certa forma, estendia, para além do palco, algumas das questões que ele próprio abordava. As pessoas presentes na noite de estreia, no

[35] Entrevista concedida por SPÍNDOLA, Fernanda. Recife, 4 de janeiro de 2023. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.

teatro Hermilo, tornaram-se co-autores da obra que assistiam, por inquietude, contentamento ou por revolta.

2.6 CORPO E MOVIMENTO EM HERMILO: DO BRINQUEDO POPULAR À DANÇA CONTEMPORÂNEA

No ano de 2007, grupos e artistas recifenses resolveram homenagear os 90 anos de nascimento de Hermilo Borba Filho. Dentre as várias performances apresentadas, uma das que teve continuidade, para além do evento, foi a montagem do espetáculo de dança-teatro *Sobre um Paroquiano*, da Compassos Cia. de Danças, inspirada no texto dramático *Um paroquiano inevitável*. O fundador e diretor da companhia, Raimundo Branco, relembra que, inicialmente, o título seria homônimo, entretanto, com o desenvolvimento do trabalho, que durou quase dez anos, percebeu-se que a pretensão não era montar integralmente o texto de Hermilo, mesmo porque a dança possui características próprias, que não se baseiam, necessariamente, na palavra, mas o que estava se construindo era uma obra 'sobre' o texto, como um palimpsesto, escrevendo outro texto/imagem/movimento em cima daquele proposto pelo autor, por isso a mudança, coerente, do título, estabelecendo essa relação de *poíesis*, mais do que *mimésis*. O desafio inicial era contar uma história ficcional norteada pelas experiências de vida das pessoas ali envolvidas. Trazer vivências e situações do dia a dia e ressignificá-las no processo de criação de uma obra estética. Esta prática, Branco batizou de 'dança-teatro do cotidiano' que, segundo ele, já se alinhava, mesmo que inconscientemente, em sua cabeça e seu corpo quando ainda jovem, mas que com o passar do tempo foi se maturando, ganhando força com a pesquisa e construção desse processo. A ambiência física e sonora do espaço poético da cena se preenche de elementos, movimentos, ruídos e sons extraídos do cotidiano. Exemplo disso é a coreografia criada a partir do ato de catar feijão e o tamborilar dos dedos de uma bailarina à mesa; ou, ainda, o som amplificado da água que escorria fluída na cena. Outro momento potente de poesia e de transposição intermidiática é quando um gesto de abrir e fechar as mãos, como o bater de asas de uma borboleta, sugere o passar de páginas de um livro. Elementos sutis, mas significativos, na construção desse imaginário simbólico, que dialoga estreitamente com seu espectador/receptor, criando expectativas, como bem cita Linda Hutcheon (2013, p. 72):

> A adaptação de um romance ou conto para o teatro (falado), além do elemento verbal, também envolve a dimensão visual; juntamente com a adição da última aparecem as expectativas do público não apenas em relação à voz, mas, como no

> caso da dança, também em torno da aparência, já que nos movemos do imaginado e visualizado em direção ao diretamente percebido.

A transcodificação do gesto cotidiano para a cena aproxima o espectador, tornando-o cúmplice da trama, por memórias afetivas e sensações gravadas no corpo, um universo de identificação se estabelece diretamente com a assistência, enquanto os signos codificados da linguagem mantém o caráter de rito e de construção estética. A vida real metaforizada em gestos e movimentos codificados, pode sugerir uma relação metaficcional, tanto para os artistas criadores, que emprestam suas histórias para contar outras histórias, quanto para o espectador/receptor que associa às suas memórias. Ainda sobre esta relação metaficcional e também de intermidialidade, podemos citar a influência que as primeiras versões do espetáculo sofreram da série de histórias em quadrinhos, *Sandman* (2006-2006a)[36], do escritor inglês Neil Gaiman. Essa série conta a saga do Lorde dos Sonhos, Morpheus, e seus irmãos e irmãs Perpétuos, em um ambiente fantástico, onírico, com a iminência da Morte, esta personificada em uma jovem gótica. Essa ambiência norteava a cena da primeira montagem, pois a morte é uma das motivações do texto de Hermilo, na pessoa de Seu Enéas. As histórias em quadrinhos entraram no processo a partir de diálogos entre o diretor Raimundo Branco e Eron Villar, que já estava imerso nas pesquisas sobre a linguagem dos quadrinhos e, à época, foi responsável pela concepção da iluminação do espetáculo. Em entendimento, ficou determinado que a presença da morte se estabeleceria a partir da cor verde-lodo, o que contribuiu fortemente para a estética do espetáculo e para a compreensão do público. Com a evolução da pesquisa, as mudanças de elenco e a apropriação do processo, a influência de Gaiman cedeu espaço para descobertas mais orgânicas do próprio cotidiano.

Uma das características também marcantes na pesquisa de Branco e da Cia. Compassos é a forte presença da dança popular ressignificada e conectada com a dança contemporânea. Perguntado sobre a relação entre sua estética e os elementos da cultura popular presentes na obra de Hermilo, o diretor afirmou: “existe uma espécie de obrigatoriedade de se colocar o cavalo-marinho e os folguedos nas obras que envolvem Hermilo, mas neste caso isto se deu forma espontânea e sem cobrança, pois Hermilo estava lá sem estar” (informação verbal)[37], pois a composição de movimentos do cotidiano também sugere uma aproximação com a estética hermiliana. O filho Poeta, por exemplo, utiliza muitos elementos da capoeira na sua composição de seu gestual, assim como os passos do cavalo-

[36] Série de HQ de grande sucesso mundial, escrita por Gaiman e ilustrada por grandes artistas do mercado. Publicada originalmente nos Estados Unido, pelo selo Vertigo, da DC Comics, de 1988 a 1993.
[37] Entrevista concedida por BRANCO, Raimundo. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.

marinho, parecem desequilibrar os corpos em determinadas situações cênicas. Sobre isso, a jornalista e pesquisadora Christinane Galdino (2013, n.p), em sua resenha sobre um ensaio aberto do espetáculo, comenta:

> A liderança do diretor Raimundo Branco ajuda e muito na construção de um vocabulário Compassos, onde a capoeira e as danças populares dão o tom, mas dissolvidas em uma mistura contemporânea que traz uma lista de referências, onde figuram nomes como o do capitão Antônio Pereira (já falecido mestre popular, líder do extinto Boi Misterioso de Afogados); André Madureira (diretor do Balé Popular do Recife) e o próprio Hermilo Borba Filho, com quem ele chegou a trabalhar na década de 1970.

Outro fator que merece destaque é a construção da personagem Noiva/Noivo, que no espetáculo da Compassos estava sintetizada no corpo e na presença de uma única bailarina/atriz, que de um lado do corpo trazia os traços e características da Noiva e do outro lado, do Noivo, numa conceituação ambígua de gênero, caracterizada pelo duplo, pelo averso, como as duas faces de uma moeda ou os dois lados da carta de baralho, ou ainda, num recorte mais de gênero, a diluição da relação binária dos corpos masculino e feminino. Segundo Galdino: "parecem trazer à mesa uma discussão de gênero, já que alguns dos bailarinos-atores assumem mais de um papel, mulheres fazem personagens masculinos e o contrário também pode acontecer" (Ibidem). Essa personagem foi interpretada inicialmente pela bailarina Janaina Gomes e depois por Marcela Felipe, ambas mulheres negras e militantes, abrindo uma janela ampla para a reflexão sobre gênero e raça já presentes no texto dramático de Hermilo.

Figura 8- Foto do espetáculo *Sobre um paroquiano*. Em cena Marcela Felipe, Priscila Figueiroa, Gervásio Brás e Fábio Costa.

Fonte: Foto Camila Sérgio (2007)

Em *Um paroquiano inevitável*, temos a representação do preconceito na atitude da Mãe em relação à personagem da Noiva. O contexto é o seguinte: um dos filhos do casal, denominado de Noivo, tenta o tempo todo apresentar a sua Noiva (assim também nomeada pelo autor) à família, mas como ela é uma mulher preta, ele precisa conquistar a Mãe que não admite, sequer, a presença de uma mulher 'de cor' em sua casa, segundo ela própria, preferindo a morte a uma situação dessas. O filho pede ajuda ao Pai e, posteriormente, a Seu Enéas, para conseguir dar cabo ao seu casamento. Quando, finalmente, conseguem promover o encontro, a Mãe já está sob o efeito dos encantos de Seu Enéas e a recebe carinhosamente. A personagem da Mãe alude aqui a uma representação das famílias que, mesmo pobres, escancaram seu preconceito com pessoas pretas, sobretudo, as mulheres. Como a própria Mãe afirma, essas pessoas não imaginam que seus filhos vão escolher uma mulher preta para casar. Entretanto, também afirma, em relação ao Pai, que, na condição de amante, a mulher preta é tolerável, pois não estabelece vínculo familiar, ou seja, não envergonha ou não enegrece a linhagem. A Mãe acusa o Pai: "Sempre gostou de negras, as amantes negras que teve durante toda a vida. Causa-me nojo agora saber que nenhuma diferença fez entre mim e as negras" (BORBA FILHO, 1965, p. 19-20). E na atitude do Pai, mesmo que não se oponha ao casamento, vemos a hipocrisia velada, disfarçada de preocupação, colocando-as na subserviência sexual, mas não merecedora da condição de esposa ou da dignidade 'cristã' de um casamento. Como podemos ver neste diálogo:

> O PAI – (Sem saber como começar) Homem o negócio não é orgulho, não. Quem sou eu pra ter orgulho? Há uns quinhentos anos atrás tive um engenho, conheci um pouco do luxo e fazia diferenças entre as pessoas. Tudo isso passou. Levou a breca. Tudo está sepultado e que fique bem enterradinho de seu. Mas me explique uma coisa...(Pára e não sabe como continuar).
> O NOIVO – (Com olho de mau) Que é?
> O PAI – (Rápido e resoluto) Você não acha que a cor faz uma diferençazinha?
> O NOIVO – É isso então, Hein?
> O PAI – Não fique com esses ares de bandido de cinema. Sou seu pai e posso falar assim.
> O NOIVO – Assim, como?
> O PAI – Afinal de contas, seu cabra, a família da gente tem um nome, tudo é pobre, mas nunca houve um caso de negro casado com um branco.
> O NOIVO – (Cortando) Cale a boca!
> O PAI – Você pode ter assim uma paixão, uma vontade estranha e podia resolver de outra maneira.
> O NOIVO – Não é o que está pensando!
> O PAI – Bom, pode ser, não é? Você sabe que como pai eu devia falar pra saber até que ponto ia a coisa.
> O NOIVO – Quem fala de negros! Um doido varrido por mulheres de cor!
> O PAI – Mas pra casar, não.
> O NOIVO – Aí é que está a sujeira, percebe? Eu gosto dela, não existe outra mulher no mundo, e vou me casar. Por bem ou por mal. (Ibidem, p. 31-32)

Podemos perceber nesse trecho várias camadas de preconceito: a primeira se dá na justificativa de que, quando possuía o engenho, o Pai distinguia as pessoas, ou seja, ratificava a atitude colonialista segregadora, mas, quando perdeu tudo, precisou se adequar à condição de pobre, o que parece ter sido tolerável. O que não se pode tolerar, mesmo na pobreza, é um membro da família casar com uma preta, pois é necessário preservar a dignidade, ou seja, a mulher preta é indigna de família branca. O ideal seria 'se resolver de outra maneira', isto é, satisfazer seus desejos sexuais com a mulher preta, sem precisar estabelecer um vínculo social. Novamente a ideia de escrava sexual, objetificada, como um produto que satisfaz as necessidades e depois é desprezada. O filho, Noivo, repreende rigorosamente a ideia, enquanto revela a atitude hipócrita do Pai (e da sociedade) que 'é louco por pretas', sob esse aspecto apenas erotizado, no entanto, este age às escondidas para não prejudicar alguma reputação que ainda possa ter. Historicamente, conforme o imaginário pornô-trópico, citado por Lugones (2008), eram elas, as 'negras' ou 'mulatas' (termo pejorativo, oriundo de mula, mais uma comparação preconceituosa!) mulheres selvagens animalizadas, com características muito parecidas com as descritas no diálogo citado. Na reflexão de Lélia Gonzalez (1984), estas características ainda se mantém, atualmente, na condição de subcategorias de emprego, salários menores e exclusão ou preferência por determinadas funções trabalhistas de menor valor social. É o que ela classifica como uma "violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra" (GONZALEZ, 1984, p. 228).

Vejamos, agora, o citado momento onde o Pai vai solicitar à Mãe a aprovação para a visita da Noiva à sua casa:

> PAI – Ora, ora, por favor não exagere. Daqui a pouco você transforma tudo isso em tragédia. As coisas vão se arranjar.
> A MÃE – Sei que vão. Já estão arranjadas mesmo. Se vocês até conseguiram que eu recebesse aquela negra em minha casa...
> O PAI – Não devia falar assim.
> A MÃE – Aquilo foi idéia dele, não foi?
> [...]
> O PAI – Também agora tudo é o pobre do seu Enéas. Pois declaro solenemente que ele nada teve a ver com isso. A idéia foi minha. Pronto. O rapaz quer casar, é maior de vinte anos, pode escolher a mulher que quiser e a gente não tem nada com isso.
> A MÃE – (Irônica) Mas com uma negra?
> O PAI – Que diferença faz?
> A MÃE – Muita. (Intencionalmente) E você sabe disso melhor do que ninguém.
> O PAI – Ai, ai, ai, ai, ai! Já estava demorando.
> A MÃE – (Com perversidade) Que graça tem uma pele escura? Algum cheiro especial, algum sabor? E se você, de repente, dum dia pro outro, acordasse negro, que ia fazer?
> O PAI – (Impressionado com a ideia) Que ia fazer? É mesmo: que é que eu ia fazer? (Fica pensativo por alguns segundos) Está ai uma coisa em que nunca pensei. Situação danada, hein? (Explodindo, de repente) Ora, você termina pondo a gente pra pensar em coisas idiotas! (BORBA FILHO, 1965, p. 41)

Traremos aqui, novamente, o pensamento de Frantz Fanon (2008) que, analisando a sociedade martinica e as relações sociais, afirma que, quando um homem branco aceita casar com uma mulher preta, a mulher deixa de querer ser branca e passa a ser considerada branca, isso nos leva a uma ausência de personalidade e identidade da pessoa preta? Sua autonomia, seu desejo, sua vontade de se relacionar com uma pessoa, estão condicionados a uma aceitação, uma promoção social, para poder ser inserida na sociedade branca hegemônica. E mesmo assim, uma vez inserida, vai sofrer ainda dos preconceitos provenientes desta situação. Entretanto, apesar de toda adversidade, perceberemos nos tempos atuais, conquistas de espaços sócio-políticos por pessoas subalternizadas, como negras e negros, indígenas, pessoas LGBTQIAP+, que ocupam cada vez mais melhores empregos, posições políticas, espaço na academia, nos meios de comunicação e nas artes. É a roda decolonial girando e ampliando seu alcance que vai suprimir cada vez mais as vozes hegemônicas que, desde o século XIX, se utilizam da colonialidade do poder para se manterem opressoras.

Figura 9 – Foto do espetáculo *Sobre um paroquiano*. Em cena Marcela Felipe e Priscila Figueiroa.

Fonte: Foto Camila Sérgio (2007)

O espetáculo *Sobre um Paroquiano* conseguiu incentivo público para circular por várias cidades do Estado e, nessas viagens, um novo elemento metaficcional foi adicionado ao seu cenário, o que trouxe uma contribuição de grande impacto para sua evolução estética e afetiva. Nas cidades do interior, optou-se por fazer o espetáculo em locais alternativos, fugindo das salas de espetáculo tradicionais, portanto a montagem aconteceu em terreiros, salões paroquiais e terraços abertos. Com isso, e também como forma de trazer o espectador e

suas memórias para dentro da trama, o cenário passou a ser ambientado com objetos da memória local, pessoal e coletiva: quadros antigos de famílias, de pessoas da cidade foram pendurados nas paredes, por exemplo. Esses novos elementos redimensionaram, simbolicamente, o espetáculo e essas apresentações ganharam um caráter diferenciado no que diz respeito à relação com o público e seu envolvimento com a obra.

O Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo Hermilo, equipamento cultural da Prefeitura do Recife, desenvolve, desde 2002, o projeto O Solo do Outro, um edital de estímulo à pesquisa e ao desenvolvimento de novos coreógrafos da cidade. Criado pelo professor Arnaldo Siqueira, a ideia consiste em um jovem realizador de dança coordenar uma pesquisa teórico-prática com artistas mais experientes da cidade. Inicialmente com temas livres, escolhidos ou sugeridos pelo proponente da pesquisa, entretanto, desde 2015, o tema passou a ser direcionado para o estudo da obra de Hermilo Borba Filho, tendo gerado resultados relevantes, como o espetáculo *A Enchente* (2016), de Flávia Pinheiro; e recentemente, *Arranca* (2022), de Domingos Jr. Deteremo-nos na investigação deste último, por ter como tema inspirador "O livro dos mortos", capítulo do romance *Agá*, que nos interessa em particular nesta pesquisa.

Domingos Jr é ator, bailarino, pesquisador pernambucano, natural de Paudalho, concorreu ao Prêmio Edital Solo do Outro, em 2019, com o projeto "Eu, morto, Xangô rezando baixo", inspirado no capítulo "O livro dos mortos". Seu projeto foi vencedor para um processo de pesquisa que culminasse na programação da Semana Hermilo 2020, evento organizado pelo Centro Apolo Hermilo e a Fundação de Cultura Cidade do Recife, em homenagem ao seu patrono. Por questões burocráticas e depois pela instauração da pandemia de Covid-19, o projeto só foi concluído no ano de 2022, com o novo título *Arranca*, inspirado no movimento de plantar e arrancar da entidade Zé Pilintra, assim definido durante o processo de montagem, na oficina *Dramaturgia matricial dos Orixás e dos Encantados*, conduzida pela atriz e pesquisadora Agrinez Melo. Em uma conversa descontraída e regada a risadas, Domingos inicia sua reflexão dizendo: "Quando li o livro, vi que são várias revoluções, várias pessoas, várias dores. Quem são essas pessoas?" (informação verbal)[38]. E, apesar de abordar a dor e a tortura das personagens martirizadas no capítulo "O livro dos mortos", o espetáculo enveredou para um conceito que envolve a festa como força motriz: festa de terreiro, de rua, gira da Jurema, pagodes, mas também uma festa que remete à tecnologia, ao futuro, sem perder a simplicidade e a comunhão entre as pessoas, pois, segundo Domingos: "festa é um

[38] Entrevista concedida por JR, Domingos. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.

bocado de gambiarra e o povo dançando embaixo" (informação verbal)[39]. Esse caráter democrático, coletivo e o respeito às individualidades, possibilitou que o espetáculo "começasse com cada um dançando no seu quadrado, mas terminasse numa atitude coletiva, uma conexão com outro, na luta e na resistência" (informação verbal)[40]. Um posicionamento de luta e contra-ataque, como a resistência da dança popular: mergulhão, cavalo-marinho, pernada e muito grito, extravasamento! Nas palavras do diretor: "Entendi que o Arranca é olhar para o outro, lutar nessa intersecção e entender que tem momentos que a luta é do outro e não sua!" (informação verbal)[41].

Sobre a presença da cultura popular no espetáculo, Domingos reflete de forma parecida com a opinião de Raimundo Branco, já citada, onde não existe a obrigatoriedade da inserção dos elementos da cultura popular, embora já estejam presentes nos corpos dos/das performers. Todas as pessoas do elenco possuem uma relação com a cultura popular: Íris Campos, mulher autodeclarada indígena e multiartista, tem forte relação com os caboclinhos, Marcelo Sena com o frevo, Orun Santana com a capoeira e as danças afro e o próprio Domingos Jr, que vem da tradição das quadrilhas juninas. A junção de todos esses elementos foram se incorporando ao espetáculo e direcionando uma dramaturgia do corpo e da cena que mixou as várias manifestações populares, sem hierarquizá-las. Sem julgamentos dos corpos, das danças, num exercício de se permitir fazer, 'arrancando' as limitações sociais embora o próprio Domingos reconheça que, durante algum tempo, certo preconceito rondou em torno da presença da quadrilha junina, tão cara à sua formação. A partir de um pensamento que ele define como 'colonizador', o diretor alimentava dúvidas sobre a inserção dessa manifestação, por ser considerada, por alguns, como uma dança menor, no contexto contemporâneo, entretanto, revisitando a obra de Hermilo, percebeu que uma das revoluções, a revolta de Vila Rica, foi deflagrada na noite de São Pedro, esse fato ratificou a presença da quadrilha junina no espetáculo. Domingos comenta:

> Foi incrível ver os corpos de Marcelo e Íris aprendendo a dançar quadrilha; e eles entendendo os exageros da quadrilha, o ridículo, usar uma saia, que traz uma reflexão de gênero. Quem pode usar esta saia? Tem uma parada nessa saia, que é maior do que apenas uma saia, foi quando chegou a saia da Yalorixá. (informação verbal)[42]

A Yalorixá, acima citada, está presente na obra que serviu de importante referência para a pesquisa, o livro de Marileide Alves, *Povo Xambá resiste*: *80 anos da repressão aos*

[39] Ibidem
[40] Ibidem
[41] Ibidem
[42] Ibidem

terreiro em Pernambuco (2018), de onde o diretor se inspirou para uma das cenas que norteou parte da perfomance, exatamente, o ritual da Yalorixá matriarca da comunidade Xambá, que previa, olhando na água, se continuaria viva no ano seguinte. Mesmo sem querer defender um caráter mítico, muitos momentos da performance estabelecem um tom ritualístico, que conectam ancestralidades. Nessa cena, em especial, veio também a inspiração na revolução das mulheres de Tejucupapo, ato histórico de resistência e de combate ao patriarcado bélico, através da água com pimenta. Sobre a sua relação com a cena, comenta Íris:

> Eu morria de medo de fazer esta cena, pedimos permissão, por respeito, porque era dançar o prenúncio, a visão da morte daquela mulher que era importante para a comunidade, mas aí recebemos uma comunicação dizendo que espiritualmente estava tudo certo, porque não havia a intenção de se promover, era uma homenagem. Aí foi ficando mais tranquilo para mim e acabou que no processo ocorreram uma série de fatores na minha vida pessoal que impregnaram essa cena de emoção, eu ficava pensando muito como seria ver a minha morte, a morte do meu, pai, da minha avó! (informação verbal)[43].

Na sequência da cena vinha "a limpeza do corpo, a entrada do Exu (na figura de Orun Santana), o ritual, a morte e a festa!" (informação verbal)[44], conclui Domingos. Essa condução narrativa apresenta, de forma crescente, vários elementos do rito e aumenta a intensidade rítmica do espetáculo até atingir seu clímax.

Durante a pesquisa, surgiram diversos dilemas e incertezas, pois, para uma proposta, inicialmente, distanciada de uma estética já reconhecida em torno da obra de Hermilo Borba Filho, não era de se estranhar que, em algum momento, os criadores e criadora se perguntassem: "sim, mas, cadê Hermilo?" (informação verbal)[45]. Íris Campos foi quem primeiro trouxe esta indagação, mas logo, em conversa, concluíram que se existe tortura nos corpos, em escalas distintas, e, se tem revolução no movimento e nas pessoas, aí está a essência de Hermilo e do capítulo em questão, portanto, sim, Hermilo está presente no espetáculo de forma contundente. Na minha leitura como espectador, arrebatado por fortes sensações, percebo sua presença no ritual, na festa, no sentido de transcendência e contemplo, como poucas vezes antes, uma leitura estética que considero 'para além de Hermilo', sem estar presa aos cânones, aos signos incorporados em sua escrita, ou mesmo, por outros processos que surgiram inspirados em sua obra. A criação parte de um mote inicial e transcende, transgride, e a transgressão está presente no capítulo "O livro dos mortos", na atitude de todos aqueles personagens revolucionários. Domingos reflete mais diretamente com o capítulo de Hermilo quando fala das ilustrações de J. Cláudio:

---

[43] Entrevista concedida por CAMPOS, Ìris. Recife, 2023. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.
[44] Entrevista concedida por JR, Domingos. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3.
[45] Ibidem.

> No capítulo, às vezes, você não sabe o que é ilustração e o que é texto, tudo em preto e branco, mas como um borrão, que você não sabe se é tinta ou se é sangue destas pessoas que estão sendo mortas. O espetáculo carrega as imagens das torturas, ele sai da festa para a tensão. A gente começou a mesclar a tensão com a festa, porque entendeu estar na festa a resistência. (informação verbal)[46]

Nós complementamos esta reflexão com um comentário a respeito da primeira história contada em "O livro dos mortos", que narra uma cena passada à época da Inquisição, nos idos de 1500, com um jovem de aproximadamente 15 anos, filho de João, que poderia ser qualquer estudante, artista, trabalhador brasileiro ou latino-americano, da segunda metade do século passado; ou um homem negro, que é, ainda hoje, assassinado por asfixia, apenas pela cor da sua pele e pelo ódio institucional que recai sobre ele, sobre nós! Hermilo transforma o tema da Inquisição e das torturas em um fato atemporal e, ao mesmo tempo, contemporâneo. Uma situação semelhante se dá com o capítulo, "Eu, deputado", quando ele projeta a ação para o futuro, mantendo um regime totalitário, novamente, instaurado no país.

Figura 10 - Foto do espetáculo Arranca. Íris Campos na cena da Yalorixá.

Fonte: Marcos Pastich (2022)

Outro dilema vivido e relatado por Domingos é como pode um diretor branco, dirigir dois homens negros e uma mulher indígena? Abre-se aí uma discussão sobre pertencimento e identidade. Segundo ele, uma das respostas possíveis, novamente, veio da interpretação da

[46] Ibidem.

obra de Hermilo, pois, “O livro dos mortos” possui muitos personagens de nome Domingos. Esta constatação trouxe indagações do tipo: “onde está o Domingos na história? O Domingos está no lado do colonizador?[47]. Como eu, que sou Domingos, vou contar esta história?” (informação verbal)[48]. Esses dilemas nos levam a refletir com Djamila Ribeiro (2017, n.p) quando aborda as questões entre representatividade e lugar de fala:

> Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. [...] Porém, falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos.

Esse pensamento dialoga com a autocrítica feita pelo diretor, que reflete na sua condição de homem branco, cis gênero, sua atitude de assumir o lugar da fala crítica, deixando a representatividade negra e indígena, para os corpos e atitudes dos demais bailarinos, ficando Domingos com a representatividade LGBTQIAP+, que somadas, ampliam os limites de alcance crítico social dessa festa. E, nesse caminho de pesquisa, o norte tomado pelo processo foi, segundo Domingos: “mapear as pessoas que estavam do meu lado, trabalhos que criticam e recontam a história” (informação verbal)[49], a partir da observação de outras iniciativas artísticas representativas. E Ribeiro (2017) fala ainda de localização social, onde todos podem e devem debater as várias questões de gênero, raça e classe, mas sem perder a perspectiva que “indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados.” (2017, np).

Mais uma vez na condição de espectador da obra, fica estabelecido para mim, essa fala coletiva e respeitosa, sem excessos, sem equívocos, traduzida na proposta estética. Vejo as dores se transformarem em ritmo, em movimento, em cores, que pulsam num crescente, e pulsam mais, até culminar num grito coletivo e catártico de resistência e de enfrentamento. Isso dialoga e se aproxima das dores pessoais e coletivas de quem realiza e de quem comunga

[47] Uma exceção é Domingo José Martins, personagem da Revolução Pernambucana de 1817, que defendeu a independência contra a Coroa portuguesa.
[48] Entrevista concedida por Jr, Domingos. Recife, 2022. Entrevistador Eronildo Januário, arquivo mp3
[49] Ibidem.

da obra como receptor. Todos falam, todos gritam o seu lugar de pertencimento e isso transcende para o espectador.

Figura 11 - Foto do espetáculo Arranca. Em Cena Orun Santana, Domingos Jr, Íris Campos e Marcelo Sena.

Fonte: Marcos Pastich (2022)

Para Domingos, a cena começa a fazer sentido através do diálogo com o seu receptor, ou quando "o público olhe e diga: o que estou vendo?" (informação verbal)[50] É necessário criar identidade com o público, este precisa se sentir à vontade. Segundo o diretor, muitas pessoas sentiam vontade de dançar, de beber, de entrar na cena, apesar do espetáculo não abrir a relação diretamente para esta participação, mas sua energia, seu caráter festivo, convida-os. Isso é mais um exemplo de comunhão, permuta entre artífices e receptores. Depois de sua temporada oficial, o espetáculo se apresentou no 25º Festival de Dança do Recife, com plateia lotada e excelente receptividade.

Por fim, podemos perceber, a partir dessas duas obras de dança/performance, o alcance da escrita de Hermilo, como inspiração para outras linguagens, que se permitam investigar e expandir seus códigos através do diálogo com a literatura, com a palavra escrita, redimensionada em corpo, movimento e posicionamento estético e político. Um olhar contemporâneo sobre um recorte histórico, evidenciado pelos valores pertencentes a uma época, ressignificando esses valores para os dias de hoje, com novas perspectivas, novos *corpus* ideológicos, mais diversos e expansivos do ponto de vista humanitário. Também

[50] Ibidem.

vimos nas obras de Carvalho, uma interação estreita entre as linguagens da cena e da escrita literária em prol de uma reflexão das dores da humanidade, lotada em Palmares, por Hermilo, mas estendida para qualquer lugar do mundo. Como bem disse Andrezza Alves, o palhaço Jurema pode nos remeter a um personagem de Dostoiévski; ou Zumba pode representar ideias de Marx e Engels, ampliando o discurso de Hermilo Borba Filho.

3 “O LIVRO DOS MORTOS”: CÓDIGOS INTERTEXTUAIS E POLÍTICO-SOCIAIS

3.1 APRESENTANDO NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA

“O livro dos mortos” é um dos capítulos mais inusitados de *Agá*, por apresentar a estrutura de uma história em quadrinhos no corpo de um romance brasileiro, recurso pioneiro, até onde pudemos pesquisar. O enredo, aos modos de um martirológio, narra a trajetória de heróis nacionais, contada por eles próprios, em forma de histórias em quadrinhos, com textos de Hermilo e ilustrações de seu amigo, o artista plástico J. Cláudio. Sobre este artista, o crítico José Roberto Teixeira Leite (1988, n.p) afirma: “José Cláudio é figurativista desde sempre, e pratica uma arte em que a emoção primeira sequer permite ou admite emendas e correções. Disso resulta certa impressão de desleixo e de mau-acabamento que por vezes inspira sua obra”. Podemos perceber, no capítulo em estudo, esse ‘mau-acabamento’ num estilo agressivo e contundente, aplicado nas ilustrações, reforçando a opressão do sistema e o sacrifício daqueles personagens que, com suas vidas, ajudaram a construir uma identidade brasileira, rumo a uma independência político-social, inspirado em referências históricas organizadas em sinergia artística por J. Cláudio e Hermilo, mas não apenas. Já na abertura do livro, Hermilo (2019, p. 226) faz uma justa e necessária citação:

> [...] com exceção dos episódios sobre a Inquisição, Gregório de Matos e Antônio José, o Judeu — se compõe de textos por mim condensados da História do Brasil, de A. Souto Maior, 8.a edição, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1970, com autorização do autor, a quem agradeço. Foi adaptado para história em quadrinhos pelo pintor-escultor-escritor José Cláudio.

Podemos aqui destacar duas questões importantes: a primeira, que estamos diante de uma relação intertextual, onde a referida obra assume a função de hipertexto, pois a maioria de seu conteúdo se inspira na obra de outro autor, o historiador pernambucano Armando Souto Maior (1926-2006), onde o hipotexto possui natureza histórico-didática e não-ficcional; a segunda questão é a contribuição de J. Cláudio, com suas ilustrações, que Hermilo chama aqui de adaptação, termo cabível, uma vez que, segundo Hutcheon (2013, p. 29), a adaptação “é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, envolvendo, inclusive, alteração de gênero ou de linguagem. Segue a autora afirmando que “também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (Ibidem). No caso em questão, reúnem-se as duas situações, pela escolha

dos quadrinhos e suas peculiaridades linguísticas e pela ficcionalização da vida (e morte) dos personagens abordados. Sobre a perspectiva do gênero, que nos interessa em particular, lamentamos a obra não apresentar nenhuma heroína no seu panteão, outorgando apenas aos homens o lugar de honra entre os 'heróis nacionais da vida real'. Nosso lamento se dá pelo fato de conhecermos uma gama de histórias marcantes de mulheres de luta, como Dandara dos Palmares (?-1694), no período colonial, Bárbara de Alencar (1760-1832), considerada a primeira presa política do Brasil, Soledad Barret Viedma (1945-1973), militante paraguaia que atuou no Brasil, onde foi traída e assassinada pelo Estado ditador brasileiro, ou mesmo o já citado episódio das mulheres de Tejucupapo, que enfrentaram os holandeses, em 1646.

O capítulo se inicia com um episódio ocorrido em 1594, com a confissão, perante o Santo Ofício, de um jovem anônimo, "cristão velho que tem alguma raça de cristão novo" (BORBA FILHO, 2019, p. 227), que, mesmo confessando, arrependendo-se e pedindo perdão das blasfêmias que disse e dos pecados que cometeu, é brutalmente torturado e assassinado, tendo "os ossos triturados pelos inquisidores" (Ibidem, p. 232). Esta é uma das mais curtas histórias deste capítulo, com apenas seis páginas, servindo de prólogo aos acontecimentos que virão. Situado no século XVI, mas de teor atemporal, a cena nos transporta, num exercício conotativo, para a época em que Hermilo e J. Cláudio produziram sua obra. Uma crítica (in)direta aos métodos e atitudes de tortura das instituições brasileiras, em relação aos que se opunham ao sistema, no período de golpe e ditadura militar, que durou de 1964 a 1985. Esse jovem, sem identidade definida, "sendo de idade de 15 anos, pouco mais ou menos (Ibidem, p. 229)", poderia ser qualquer adolescente, artista ou trabalhador que se insurgisse contra os mandos do regime. Os autores abrem o livro já com uma demanda autoficcional, disfarçada de relato histórico, com forte teor político-social, introduzindo o leitor no universo de injustiça, resistência e superação que lhes reservará a continuação desta HQ. Em seguida, teremos a história de Zumbi, líder negro revolucionário, que comandou por décadas o mais resistente quilombo brasileiro, Palmares, situado na Serra da Barriga, à época, território pernambucano. Ouviremos o relato de resistência e morte, da organização dos negros nos quilombos e dos momentos finais de sua vida. A próxima narrativa é a Revolução Maranhense de 1684, relatada sob a ótica de seu líder, Manuel Beckman, que conta como se constituiu a junta revolucionária que uniu clero, nobreza e povo contra a má administração da Companhia do Comércio do Maranhão e a expulsão dos padres jesuítas. Beckman foi enforcado no ano seguinte. A quarta passagem é a trajetória de um dos grandes poetas barrocos do Brasil, o

baiano Gregório de Matos, o ‘boca do inferno’, condenado ao degredo em Angola, por ter, através de seus versos, satirizado “todos os maus costumes da época: do clero, do governo, da polícia, da justiça, dos colonialistas! (Ibidem, p. 243)”. Depois, voltou ao Recife, proibido de fazer sátiras, morreu nesta cidade, em 1696. Na sequência, temos a história de Antônio José da Silva, o Judeu, dramaturgo, comediógrafo luso-brasileiro, nascido no Rio de janeiro e perseguido pela inquisição, justamente por ser judeu. Foi preso várias vezes, condenado à morte e queimado vivo diante de sua mãe e sua esposa.

As duas histórias seguintes, ocorreram nas Minas Gerais: a primeira, a Revolta de Vila Rica Nossa Senhora do Pilar, em 1720, atual Ouro Preto, narra a saga, entre outros, de Felipe dos Santos, “um autêntico idealista” (Ibidem, p. 262), que liderou o levante contra a ‘quintagem’, ato que, no Governo do Conde Assumar, passou a cobrar um imposto de 20% sobre a extração do ouro. Após instaurada a revolução, que estourou em Vila Rica, na noite de São Pedro, em meio a fogueiras, danças e mascaradas, o Conde, numa estratégia conciliadora, recebeu os rebeldes, fingiu negociar e acatar todas as suas propostas, dentre elas, a redução dos impostos e o fim do monopólio do gado e do fumo, entretanto, apoiado por Portugal, juntou forças e descumpriu sua palavra, mandando capturar e matar todos os líderes do levante. Felipe dos Santos, que lutava pela “justiça das reivindicações da população revoltada” (Ibidem, p. 262), foi enforcado e arrastado a cavalo, estraçalhado pelas ruas da cidade. A segunda história se passa, aproximadamente, sessenta anos depois, ainda motivada pelas cobranças excessivas de impostos e pela limitação das atividades comerciais nas Gerais, onde, Joaquim Silvério da Silva Xavier, o alferes conhecido como Tiradentes, liderou outra importante revolta. Nos idos de 1780, somaram-se a essas causas econômicas, outras de caráter filosófico, inspiradas em fatos como a independência dos Estados Unidos do domínio britânico, os movimentos antiabsolutistas e o pensamento de autores europeus como Rosseau (1712-1778) e Voltaire (1694-1778), pois, como bem diz Hermilo, “a literatura era revolucionária e embora os livros fossem objetos de severa censura por parte das autoridades um ou outro exemplar contrabandeado chegava ao Brasil” (Ibidem, p. 266). Esses fatores inspiraram a Conjuração Mineira, revolta que teve seu estopim quando o Visconde de Barbacena, governador da província, decretou a ‘derrama’, uma cobrança similar à quintagem, só que esta abrangia a cobrança abusiva, também sobre os demais itens produzidos na região. Além de combater os abusos do governo, a Conjuração defendia a abolição da escravatura e a criação de universidades e fábricas para propiciar condições mais justas à população. A iniciativa foi frustrada pela ação de um traidor português infiltrado, Joaquim Silvério dos Reis, que denunciou os

planos ao governador e entregou seu principal líder, Tiradentes, que nele confiava como um aliado. Condenado por "indigna real piedade" (Ibidem, p. 276), Joaquim Xavier foi enforcado e esquartejado, ficando sua cabeça exposta, em Vila Rica, e seu corpo espalhado pela estrada para "terrível escarmento dos povos" (Ibidem, p. 278).

O capítulo segue com duas importantes revoluções, que aconteceram em Pernambuco, a Revolução de 1817 e a Confederação do Equador, em 1824, com destaques para dois líderes religiosos que lutaram ativamente: Padre Roma e Frei Caneca. O primeiro, José Inácio Ribeiro de Abreu e Lima, atuou em 1817, naquela que ficou conhecida como a Revolução dos Padres, e uniu comerciantes civis, membros do clero e forças militares contra a opressão do governo de Caetano Pinto Montenegro, representante da Coroa Portuguesa. Este movimento uniu os estados de Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Rio Grande do Norte e, durante mais de setenta dias, tornou Pernambuco uma nação, com direito a hino e bandeira. Padre Roma destacou-se nessa revolução, mas foi rapidamente capturado e morto. No ano de 1824, também em Pernambuco, logo após declarada a 'independência' brasileira da Coroa e instaurado o Primeiro Império sob a tutela de D. Pedro I, ocorreu a pioneira revolta emancipatória daquele período, conhecida como a Confederação do Equador. O governador deposto, Manuel Carvalho Pais de Andrade e o religioso Joaquim do Amor Divino Rabelo Caneca, popularmente conhecido como Frei Caneca, lideraram o movimento no sentido de criar um estado independente, com mais igualdade social e melhor distribuição de renda. O levante se estendeu para outros estados do Nordeste, mas, foi rapidamente desarticulado pelo envio das forças imperiais, comandadas pelo almirante britânico Thomas Cochrane. Seus líderes foram presos e Caneca foi condenado ao enforcamento, no ano de 1825. Os carrascos se negaram a enforcá-lo, o que, por conseguinte, culminou no seu fuzilamento, numa praça próxima ao Forte das Cinco Pontas, em Recife.

A derradeira história do capítulo "O livro dos mortos" narra a trajetória do cearense Antônio Vicente Mendes Maciel, líder de Canudos, conhecido por Antônio Conselheiro. Esse episódio se passa no interior da Bahia, onde o líder pregava "entre os jagunços esquecidos pelo Império, a volta de D. Sebastião, Rei de Portugal, que sairia das ondas do mar com todo seu exército" (Ibidem, p. 301). Conselheiro acreditava que o Império e as novas ideias atentavam contra os ideais cristãos e, por isso, reuniu em torno do arraial de Canudos, ou Belo Monte, mais de 25.000 pessoas, que foram em busca de salvação e de melhores condições de vida. Os latifundiários e governantes passaram a temer o poder de persuasão e aglutinação daquele povo e começou a persegui-lo. As três primeiras

investidas saíram derrotadas, entretanto, a quarta e mais bélica, deflagrada em 1897, comandada pelo General Artur Oscar de Andrade, incendiou, massacrou e assassinou, quase na totalidade, os jagunços do arraial sertanejo. Conselheiro teve sua cabeça decapitada e assim findou o sonho messiânico de redenção dos sertanejos.

Apresentado este panorama, interessa-nos, em especial, dois caminhos: primeiro, analisar alguns desses personagens sob uma ótica crítica, político-social, mais especificamente as figuras de Zumbi dos Palmares, Padre Roma e Frei Caneca, cada um sob aspectos relacionados à sua luta e ao contexto de opressão social que estiveram inseridos; em segundo lugar, do ponto de vista semiótico, investigar os elementos que estruturam as histórias em quadrinho, aplicando-os, em seguida, na análise do capítulo em estudo, refletindo sobre as soluções encontradas pelos autores na construção da narrativa. Iniciaremos, na próxima seção, pela apresentação destes elementos estruturais, específicos da linguagem dos quadrinhos.

3.2 ANÁLISE DOS ELEMENTOS CONSTITUINTES DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS EM "O LIVRO DOS MORTOS"

3.2.1 Uma abordagem estrutural das HQs

Nesta etapa, faremos uma abordagem de caráter semiótico, onde apresentaremos alguns elementos constituintes das histórias em quadrinhos e sua aplicação no capítulo "O livro dos mortos", do romance *Agá,* de Hermilo. Optamos pelo viés estrutural, por entendermos se alinhar com a proposta desta pesquisa, que vem até aqui, inter-relacionando mídias e linguagens artísticas, a exemplo do capítulo anterior, no qual nos debruçamos na relação com as artes cênicas. Nesta seção, teremos como foco as histórias em quadrinhos. O professor Waldomiro Vergueiro, em *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos* (2017), elenca algumas perspectivas metodológicas para o estudo científico das HQs, dentre elas, as perspectivas histórica, literária, retórica, psicológica, discursiva e semiótica, que, segundo ele, "é um método bastante complexo de interpretação de signos, que é especialmente apropriada para uma manifestação gráfica sequencial como as histórias em quadrinhos, que inclui tanto imagem como texto" (VERGUEIRO, 2017, p. 95). Temos em "O livro dos mortos" esses elementos dialogando de forma coesa, do ponto de vista da composição e do discurso, resultado da sintonia entre pensamento e prática dos dois autores da obra.

Compreender os signos componentes da linguagem das HQs nos alimentará de uma reflexão estética, intertextual e, como dito inicialmente, estrutural. Para tanto, dialogaremos com o pensamento do próprio Vergueiro (2017), bem como de Will Eisner (1989), Scott McCloud (1995), Cristina de Oliveira (2014), Bárbara Postema (2018) e Thierry Groensteen (2015). Para iniciar, tomaremos o pensamento deste último, que defende em seu livro *O sistema dos quadrinhos* (2015) uma compreensão das histórias em quadrinhos enquanto linguagem simbólica, que possui significado próprio, original e produz sentidos. Ele critica a ideia, tantas vezes difundida, de que a HQ "seria essencialmente um misto de texto e imagem, uma combinação específica de códigos linguísticos e visuais" (GROENSTEEN, 2015, p. 10). Na sua concepção, existe a primazia dos códigos visuais, uma vez que, apesar da história partir do roteiro escrito, o que se apresenta para o leitor é a sequência de imagens, caracterizando a narrativa. Mesmo que se utilize do texto para representar falas e pensamentos das personagens em balões; ou que apresente as indicações de tempo e de espaço nos recordatórios[51], ao final, "os códigos são construídos no interior de uma imagem de forma específica, que mantém a associação da imagem a uma cadeia narrativa onde as ligações se espalham pelo espaço em co-presença" (Ibidem, p. 15). Outro pensamento importante é o de Barbara Postema (2018), que, a partir de Barthes, defende os quadrinhos como um sistema complexo, por associar diferentes tipos de códigos, embora necessite de um pacto de 'coerência' com seu leitor, para que a interpretação de seus códigos se desenvolva de forma compreensível. Sobre a relação texto e imagem, Postema (2018, p. 15) defende que "os elementos dos quadrinhos são parcialmente pictóricos, parcialmente textuais e, por vezes, um híbrido dos dois", ou ainda que "seria mais acurado pensar os quadrinhos como uma forma que é impulsionada principalmente pelo visual, em que o verbal com frequência acrescenta interesse ou profundidade" (Ibidem, p. 116). Efetivamente, o lugar onde essas opiniões se encontram é na ideia de sequência ou 'estado de serialidade', que permite a fluência da narrativa, através da sucessão de quadros, separados por espaços vazios (sarjetas e margens), que possibilitam ao leitor, (re)construir sua própria diegese, complementando livremente estas lacunas, imaginando o 'não-dito' ou não mostrado. Sob o aspecto da intertextualidade, mesmo quando se trata de uma adaptação de obra literária para os quadrinhos, ainda assim, "ocorre a transformação verbal literária em uma narrativa construída por meio de uma sequencialidade de imagens" (OLIVEIRA, 2014, p. 40), estabelecendo uma relação entre a obra inicial (hipotexto) e a adaptação (hipertexto).

[51] Painéis que apresentam fala ou pensamento do narrador, descrição de ação, espaço e/ou tempo. Diferente dos balões, quase sempre são representados de forma retangular e sem rabicho de indicação de personagem.

Noutra perspectiva, o conceito de complementação entre texto e imagem, pode se aplicar ainda, quando o primeiro se amplia e assume uma função visual no segundo, como sugere Eisner (1989, p. 10): “O letreiramento tratado ‘graficamente’ e a serviço da história, funciona como uma extensão da imagem”. Eisner foi um dos pioneiros em inter-relacionar esses elementos de forma criativa, extrapolando os cânones da relação puramente formal entre eles. Nas páginas de suas *graphic novels*, vemos uma série de utilizações não-convencionais de textos, ora em forma de chuva, de sangue que escorre, ou de lápide, o seu gênio inventivo estava sempre propondo a renovação da própria linguagem dos quadrinhos. Na figura 13, abaixo, podemos ver um exemplo desta utilização. Postema (2018) também defende que o texto, nos quadrinhos, pode assumir qualidade e aparência visuais, o que não altera o sentido das palavras, mas o ato da fala representada. Como acontece nas representações de sons e de ruídos, as onomatopeias, que despertam no leitor, pela sua natureza essencialmente impressa, uma ilusão ou estímulo de outros sentidos, que não apenas o visual.

Figura 12 - Ilustração para a revista *Spirit*

Fonte: EISNER (1989)

Para se compreender as HQs enquanto linguagem, vamos apresentar elementos basilares, peculiares à sua composição, que determinam ritmo, ação, expressão e movimento da narrativa. Nesse estudo, elencaremos alguns principais, definindo-os e, posteriormente, analisando sua utilização no capítulo específico do romance *Agá.* São eles: quadro, requadro, sarjeta, margem, layout, balões (fala/pensamento) e personagens, este último, direcionado para uma seção específica, sob uma perspectiva mais discursiva de cunho sócio-cultural.

No sistema de Groesnsteen (2015), o **quadro é** entendido como a menor unidade sígnica de análise. Embora agregue em seu interior outros componentes importantes, como imagem, texto e balão, por exemplo, estes, isoladamente, não contribuem significativamente para o desenvolvimento da narrativa. Logo, como estrutura mínima, o quadro, mesmo caracterizado por um espaço vazio demarcado por um contorno (requadro), apresenta-se como elemento caracterizador da linguagem dos quadrinhos. Eisner (1989, p. 28) nos alerta que "o ato de colocar a ação em quadrinhos separa a cena e os atos como uma pontuação". Ele apresenta seu valor isolado, individual, mas depende da combinação com outros elementos,

para assumir um sentido narrativo. A sucessão dos quadros, independente de suas características, propõe o andamento da trama, o desenvolvimento da ação ou, como afirma Groensteen (2015, p. 37): "o quadro tem o poder de prender o leitor, contrariando por um instante essa 'fúria de leitura' que o leva a galopar pelas imagens, sempre em frente". Há situações em que o quadro interrompe ou retarda o fluxo da história, ao ocupar, por exemplo, a página inteira, para destacar a importância de um momento ou ação; ou mesmo, fixar aquela imagem, como nos casos das chamadas *splash pages*, que funcionam como páginas de efeito impactante, muito utilizadas nas HQs de super-heróis nas décadas de 1970/80. Páginas de único quadro podem também funcionar para abertura ou ambientação da história.

Imediatamente relacionado ao quadro, está o **requadro**, contorno que envolve o quadro. Este elemento pode assumir várias funções sígnicas: limitação, separação, ritmo e estrutura, são algumas das mais importantes. É o requadro quem delimita concretamente o quadro, são as linhas que emolduram a ação, pontuando seu ritmo e movimento na sequência diegética. Groensteen (2015) as compara com as pontuações do texto escrito, separando as unidades sintagmáticas e construindo o fluxo narrativo. Se rígidas e precisas, essas molduras podem significar formalidade, passagem linear de tempo, situação cotidiana; se disformes e rasuradas, podem sugerir tensão, ação ou instabilidade. Até mesmo a sua ausência física, nos quadros sem contorno, sugerem uma função ali estabelecida pelo contexto ou inseridas pela imaginação do leitor, que tem ciência das convenções da linguagem. E quando falamos de sequência, necessariamente, abordamos o próximo elemento em questão, o entre quadro ou a **sarjeta**, o espaço que interliga os quadros. Essa sequência possui um caráter simbólico-ficcional de suma importância, pois, esse intervalo entre um quadro e outro, propicia a liberdade imaginativa do leitor/receptor, para complementar as lacunas elípticas, dando sequência à história. Mais do que a moldura, esta se relaciona diretamente com a materialidade da página. Segundo Postema (2018, p. 16):

> Precisamente, as lacunas – os lapsos de tempo entre os diferentes momentos da sequência – são o que produz a continuidade da sequência, como se dois quadros (ou vinhetas) funcionassem para inferir o que acontece entre eles. As sarjetas podem substituir ações e funções narrativas, tais como a troca de cenas ou, meramente, as passagens do tempo.

Por isso, podem as sarjetas conter infinitas histórias, desde situações que complementam a ação do quadro anterior até as que antecipam a ação subsequente. Quando o leitor se apropria dessa possibilidade imaginativa, a leitura flui de forma exponencial. A mesma história pode tomar várias direções a partir da complementação do leitor, assumindo um caráter intertextual importante que, similarmente, lembra-nos a função de coautoria

sugerida por Hutcheon (1980) ao receptor. Através do recurso da conclusão, o leitor associa os quadros fragmentados, em tempo e espaço, e consegue "concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada (McCLOUD, 1995, p. 67)". Aliada à sarjeta, podemos considerar também a **margem** da página como um elemento importante na construção da história. Não apenas como espaço que sobra ou que serve para um enquadramento técnico ou gráfico, a sua utilização como elemento estrutural contribui para expandir o sentido narrativo da obra, pois "mesmo vazio, o espaço da margem não pode ser totalmente neutro" (GROENSTEEN, 2015, p. 43). Do ponto de vista organizacional, o ***layout*** é responsável pela distribuição espacial dos quadros (tamanho, formato, posição), bem como, pelas características das sarjetas e margens. É a composição da página, em geral, que impacta diretamente na forma como a história é contada. Na feitura das HQs, o *layout* pode ser sugerido já no roteiro, texto-guia para o ilustrador, ou imaginado por este último, ao compor a narrativa visual da história. Em ambos os casos, um diálogo entre os artistas é fundamental para o bom andamento do processo.

Na figura 14, podemos ver uma sequência de ação da HQ *Cérebro* (2018), com ilustrações de Carlos Eduardo Cunha, que ilustra a utilização dos elementos até aqui apresentados como um estilo de *layout* que utiliza tamanho e orientação de quadros regulares, requadros com bordas escuras e delimitadas; e sarjetas com espaços similares, distribuindo rapidamente tempo e movimento na página, pois se trata de uma cena de ação intensa.

Figura 13 – Ilustrações da HQ *Cérebro*. Sequência dos agentes Rone e Vitor em um tiroteio.

Fonte: (VILLAR, CUNHA, 2018)

Avançando na decupagem dos elementos constituintes das HQs, observaremos a utilização do **balão**, elemento de informação verbal, responsável por transmitir fala e/ou pensamento. Eisner (1989, p. 26) define o balão como um recurso extremo, pois materializa elementos invisíveis, como som da voz ou a propagação do pensamento. Além de que "a disposição dos balões que cercam a fala – a sua posição em relação ao outro, ou em relação à ação, ou a sua posição em relação ao emissor – contribui para a medição do tempo". Não apenas nesses casos, também enquanto recordatório, aquela legenda que descreve localização, tempo e ação, bem como, na voz narrativa dos personagens. A maneira mais comum de distinguir o balão do recordatório é através do formato, sendo o primeiro, como o nome sugere, comumente representado na forma oval; e o recordatório, retangular. Outra função importante do balão é identitária, uma vez que pode contribuir para caracterizar a personalidade ou a origem geográfica da personagem. Pode também funcionar como signo de

metalinguagem, como numa projeção de um sonho ilustrado no próprio balão, a narrativa dentro da narrativa. No exemplo abaixo, retirado do primeiro volume da HQ *A Noiva* (2017), vemos no primeiro quadro, o balão de fala de Maria Teodora, em seu formato tradicional e, no segundo, em formato retangular, como recordatório, agindo como a voz narrativa de Domingos Martins, que estava ansioso pelo encontro com sua amada.

Figura 14 – Ilustração da HQ A Noiva. Encontro de Domingos Martins e Maria Teodora.

Fonte: (VILLAR, SILAS, 2017)

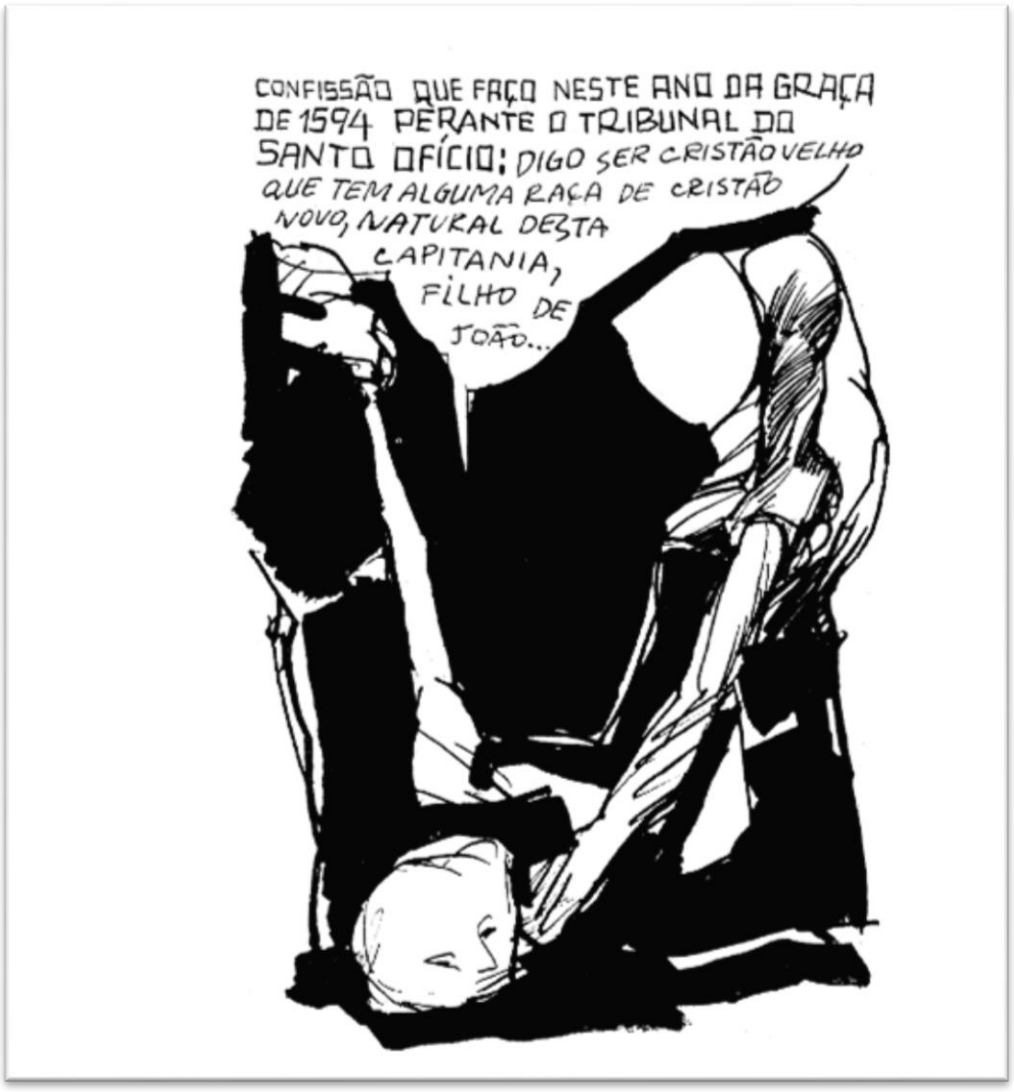
Vale ressaltar, por fim, que alguns artistas abrem mão do recurso do balão explícito, seja pela ausência de fala ou pela reformulação da palavra dentro do próprio quadro, como vimos no início deste capítulo, com o exemplo de Eisner (1989). Soma-se à possibilidade de captar o invisível a presença de outro elemento que interage na ação sonora: a **onomatopeia**, recurso importante na carga dramática das HQs, essa figura de linguagem simboliza os ruídos e sons em geral, transpondo, também, o componente sonoro para o visual, porém acrescendo ainda mais dinâmica à página, podendo ampliar a possibilidade de sensações provocadas no receptor. Sobre esse elemento, afirma Cirne (1970, p. 26) “O ruído pode tomar todo o quadro, invadindo — se preciso — os quadros vizinhos: sua área semântica subordina-se ao espaço gráfico da página, criando zonas icônicas e indexicais de consumo rápido e fácil”. A onomatopeia é outro recurso que funde, em seu bojo, palavra e imagem, imanadas na tradução de sensações e de sentimentos. Ilustraremos mais adiante este recurso, pois a partir de então,

iniciaremos uma análise estrutural do capítulo “O livro dos mortos”, com base nos elementos até aqui demonstrados.

3.2.2 Analisando “O livro dos mortos” sob a perspectiva semiótica

Nesta seção passaremos a examinar a estrutura de algumas sequências apresentadas na HQ “O livro dos mortos”, feita por Hermilo e J. Cláudio, a partir dos conceitos apresentados e as opções escolhidas pelos autores. Logo na primeira história, que retrata um personagem anônimo, torturado pelos inquisidores da Igreja, vemos, na abertura do capítulo (figura 16), uma página de quadro único como um *frame* de impacto da ação opressiva do Santo Ofício sobre o personagem. Segundo Postema, (2018, p. 62) “a divisão entre os quadros nesse tipo de *layout* é duplamente utilizada: pelo contorno da página branca, mas também pelo gesto físico de se virar a página”. A autora alerta também para o impulso que se cria em saber o que vem depois, agindo na expectativa do receptor. Nesse caso, como uma introdução da história, contextualizada também pela fala da personagem, com função de narrador, tal recorte já apresenta o tom da narrativa.

Figura 15 - Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Página de abertura.



Fonte: BORBA FILHO (2019)

J. Cláudio extrapola o limite dos quadros, libertando-os, algumas vezes, das fronteiras do requadro e permitindo que o vazio invada a imagem; esta se preenche desse espaço complexo, repleto de signos. Nesta outra imagem (figura 17), podemos distinguir dois quadros dispostos verticalmente, o que já nos sugere uma leitura de cima para baixo, em que, uma imagem parece empurrar a outra. Os quadros sem moldura, utilizam-se de uma divisão pouco precisa, separados apenas por uma linha irregular, que assume a função de sarjeta, mas com um espaço muito estreito entre eles, mais uma sugestão de opressão física. Observando isoladamente, vemos no quadro superior, a figura do jovem, agredido por personagens indefinidas, envolvido por traços consistentes e expressivos, preenchendo com preto, três lados da imagem. Esse forte contraste de preto e branco e o quase emolduramento da figura, pelos braços e corpos dos opressores, impactam na força da imagem e na atitude agressiva

desses inquisidores. A figura central, com predominância de áreas claras, apresenta traços imprecisos, com muitas ranhuras, como marcas de agressão, sem rosto definido, mas com uma expressão de impotência e sofrimento. Personas sem feições, de características grotescas, tão presentes no estilo de Hermilo, agora materializados nas imagens rústicas de J. Claúdio e, aqui, reforçando o anonimato do personagem. No segundo quadro, logo abaixo, podemos ver um corpo que se dilui para a base da página, expandindo a sarjeta, confundindo-a com a margem e demonstrando uma incompletude, ou ausência de partes do corpo, que podemos ler, mais uma vez, como uma possível anulação de identidade, dando ideia de infinitude ou incompletude. A densidade dos traços, contraposta pelo vazio do entorno, caracterizados pela imensidão das margens, que convergem para o centro, atribui uma carga extremamente expressiva ao conjunto da página. Tudo isso, complementado pelas palavras de confissão e juramento do jovem, diante do Tribunal de Santo Ofício, escritas manualmente, reafirmando o clima de crueldade da situação. Se observamos a posição das figuras em cada quadro, perceberemos um certo diálogo entre elas, como um pedido desesperado de socorro, mesmo compreendendo ser a mesma pessoa. Vemos materializada uma situação de colonialidade do ser (QUIJANO, 2009), que discutiremos mais adiante.

Figura 16 - Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Jovem torturado pela inquisição.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

Seguindo em nossa análise, tomemos a ilustração da figura 18, que aborda sobre a Revolução do Maranhão, nela, perceberemos a escolha de um *layout* comum nas HQs mais tradicionais, com ênfase na sequência: seis quadros semelhantes, em forma quadrada (ou retangular), complementados pelo grande volume de texto, quase sem sarjeta, que dão um ritmo frenético à página, apoiada, ainda pelo recurso (quase didático) das setas apontando a direção da leitura. Essa condução sugere, a nosso ver, a velocidade em que foram conduzidos os passos da ação até a morte do protagonista, o maranhense Bequimão. Podemos especular

que, pela quantidade de informações na página, entre textos e imagens, o autor quis garantir que o leitor seguisse a sequência proposta pela narrativa. Outra percepção importante se dá à utilização da câmera[52], que vai se aproximando, até findar num *close-up* da cabeça enforcada do personagem, outro recurso rítmico bem utilizado aqui pelos autores.

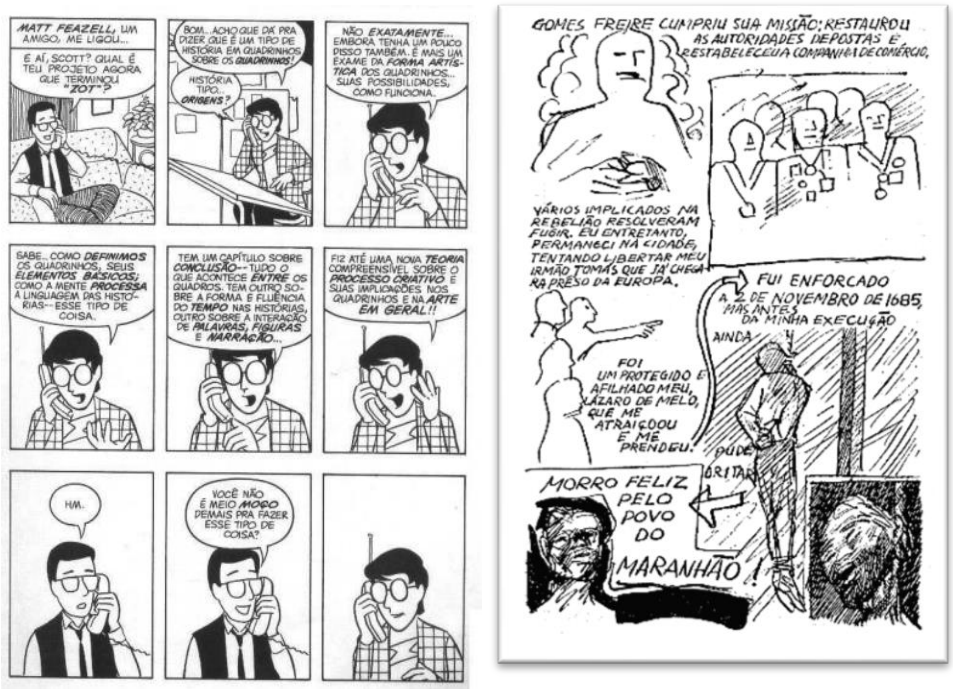
Figura 17 - Ilustração de J. Cláudio para "O livro dos mortos". Morte de Manuel Beckman.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

[52] Na escrita de roteiros de HQs é muito comum a utilização de termos emprestados da linguagem cinematográfica.

Essa sequência, desconsiderada sua característica de estilo, segue uma composição ‘clássica’ na página, sem muita variação no direcionamento da ordem dos quadros. Podemos ver semelhança, por exemplo, com uma página ilustrativa de McCloud, em seu livro teórico *Desvendando os quadrinho*s (1995), que apresenta os elementos das HQs de forma didática e elucidativa.

Figura 18 - Ilustrações comparadas de páginas de J. Cláudio e Borba Filho e Scott McCloud.



Fonte: McCLOUD (1995); BORBA FILHO (2019)

A página do McCloud (1995) apresenta uma sequência de nove quadros retangulares de mesmo tamanho, que sugere uma leitura tradicional no Ocidente, da esquerda para a direita, de cima para baixo. A mesma orientação vemos na página de J.Cláudio e Hermilo, com seis quadros apenas, com requadros mais soltos e imagens disformes, com a mesma sequência de leitura, inclusive, reforçada, desnecessariamente, para os olhos de um leitor experiente de HQ, pelas setas que indicam a ordem de leitura dos quadros. Este *layout* sugere, em ambos os casos, uma unidade de tempo e de ação.

Na maioria do capítulo, Hermilo e J. Cláudio, prescindem de balões para enquadrar as falas das personagens, dando um caráter denso às palavras, escritas de forma irregular e agressiva. Na figura 20, vemos quase sem distinção, imagem, texto narrativo e texto diagramado, como utilizava Eisner (1989), criando um todo semântico que conduz o olhar e a emoção do receptor para um ponto de convergência da ação: o grito da personagem. Esta

composição diagramada do texto sem balão, saindo ferozmente da boca do personagem Antônio José, o Judeu, sugere-nos o tamanho da sua dor, na hora de sua morte, quando fora queimado vivo.

Figura 19 - Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Morte de Antônio José, o Judeu.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

Nessa ilustração, também de quadro único e página inteira, sem requadro, sem sarjeta, e com a margem dando ampla dimensão do espaço, vemos o grito de desespero da personagem. Os traços soltos e imprecisos, afinam-se diante da dimensão do grito, as palavras narradas acompanham o movimento angustiante e se afunilam na página, reforçando a sensação. A combinação desses recursos gera a impressão de movimento ao quadro único,

levando o olhar do leitor de baixo para cima ou de dentro para fora, inclusive, dos limites da página. Uma vez mais, a indefinição dos traços, a quase simbiose dos elementos, compõem uma página expressiva e dinâmica, traduzindo o sentimento de angústia e dor que os autores propõem com a cena. O texto, diagramado em grito, que passeia entre fala e onomatopeia, toma um lugar de destaque, como expressão maior de dor e desespero.

Diferentemente, na ilustração a seguir (figura 21), que abre a história de Gregório de Matos, os autores concentram o uso de balões e recordatórios, simultaneamente, com falas na primeira pessoa, misto de personagem e de narrador. O texto e a sequência diegética já causam estranhamento, pois não se preocupam com verossimilhança e unidade de tempo, passando da boca de um bebê para um adulto, na mudança de quadro, com teor crítico e irônico. Vale destacar também o *background* da imagem, carregado de tinta preta, que envolve toda a página, como um quadro único, que se fragmenta em várias vinhetas, sem sarjeta, mas com divisões temporais sugeridas pela evolução do tempo narrativo das imagens. Sobre esse tipo de composição, Postema (2018, p. 80) afirma:

> Nos quadrinhos sem quadros formais, os contornos marcantes assumem o papel das molduras dos quadros [...] decifrando momentos no tempo e no ponto de vista. Num caso como esse, praticamente qualquer coisa pode ser um quadro e as sarjetas são apenas implícitas.

Figura 20 - Ilustrações de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Narrativa de Gregório de Matos.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

Os balões, no mais das vezes, apresentam-se em um fluxo de ideias confrontadas ou complementadas, que conduzem o desenvolvimento dos conflitos entre as personagens, revelando seus pontos de vista em relação aos assuntos abordados na trama, entretanto, no capítulo “O livro dos mortos”, os mártires contam suas próprias histórias. Portanto, narram em primeira pessoa e, quando aparecem na imagem, estão em primeiro plano ou *close-up*.

Poucas vezes, os balões e as falas se apresentam em forma dialógica, recurso comum nas artes dramáticas como teatro, cinema e histórias em quadrinhos. Na figura 22, presenciamos uma das poucas vezes em que os autores utilizam esse recurso na obra. Temos um breve diálogo de dois personagens, de lados opostos na batalha dos Guararapes, ocorrida em Pernambuco, no século XVII, trocando palavras de desafeto e afronta. Uma página de composição suavizada pelos tons mais claros, apresentando único quadro, sem moldura, circundado por textos narrativos, que funcionam como a voz do narrador em recordatórios, não delineados pelo tradicional retângulo que os envolve.

Figura 21 - Ilustrações de J. Cláudio para "O livro dos mortos". Diálogo entre soldados da Batalha dos Guararapes.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

O último item basilar que trataremos, por ora, são as personagens, tanto do ponto de vista da importância para a narrativa quadrinística, que se relacionam com questões estéticas e de linguagem, como também de reflexões sócio-políticas e culturais, em que utilizaremos conceitos do pensamento decolonial para analisar alguns elementos da obra hermiliana, uma vez que identificamos em sua escrita contundente a exposição de várias camadas críticas da sociedade e uma abordagem política em seu discurso, em conjunto com J. Cláudio, o que se justifica, ainda mais, quando compreendemos o contexto em que se insere a 'versão cor de rosa', do romance *Agá*, em especial o capítulo em estudo.

3.3 PERSONAGENS: A TRAJETÓRIA DOS HERÓIS HERMILIANOS SOB A ÓTICA DECOLONIAL

3.3.1 O personagem e suas camadas: corpo, alma e pensamento

Podemos considerar que para a fluência da narrativa, a sucessão de quadros e suas imbricações com molduras, sarjetas, margens e *layouts* precisam de um conector, uma referência em torno da qual as ações acontecem. Este é, justamente, o **personagem**. Para Syd Field (2001, p. 18), um dos maiores nomes da escrita de roteiro para cinema, o personagem é "o fundamento essencial do seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história". Field orienta os escritores a criar da forma mais detalhada possível os personagens, com informações do passado, que normalmente antecedem sua história no texto, salvo nas histórias que envolvem *flashbacks*; bem como, as informações que serão presenciadas por eles na trama. Destaque para as necessidades, objetivos e, sobretudo, conflitos, pois são esses que o forçam à ação. Outra observação importante do autor é que "personagem é um ponto de vista – é a maneira de olharmos o mundo. É um contexto" (Ibidem, p. 27), ou seja, a personagem passa a ser um posicionamento do autor, seja político, social ou cultural. Após definido o ponto de vista, precisamos elencar também características físicas, pessoais, sociais, profissionais, psicológicas e de caráter, evitando pensamentos limitantes que enquadrem o personagem em perfis estigmatizados e recheados de maniqueísmos. Os grandes personagens das histórias em quadrinhos possuem nuances de personalidade e comportamento, que produzem empatia com seu público. As contradições e controvérsias da personalidade de Wolverine, por exemplo, um mutante canadense originário dos X-Men, da editora Marvel, o tornam um dos mais populares entre os leitores. Conhecido como um anti-herói, agressivo e de pouco afeto, Logan, seu nome civil, vive sagas épicas, que mostram outro lado de sua personalidade, como sua paixão pela jovem japonesa, Mariko, que lhe rendeu uma saga inteira, idealizada por Frank Miller; e seu romance com Jean Grey, a super-heroína Fênix, que perpassa por várias fases da vida de ambos e muitos arcos narrativos. Essa diversidade de sentimentos que o personagem vive o torna crível, verossímil e empático.

Figura 22 - Ilustração da revista *X-Force* nº10. Logan e Jean Grey[53]

Fonte: (CBR.COM, 2020)

Dito isso, vamos analisar alguns dos personagens que Hermilo e J. Cláudio elegeram para compor o seu martirológio, a partir do ponto de vista estético e também sócio-político, caráter muito presente no romance em estudo. Eles carregam uma visão crítica e filosófica, sobretudo, refletidas no tempo/espaço no qual o livro foi escrito, no auge da ditadura militar brasileira. Para isso, faremos reflexões ancoradas no pensamento pós e decolonial, por teorias que refletem a reterritorialização intelectual, possibilitando vez e voz a pensadores e pensadoras que questionam a hegemonia do sistema-mundo eurocêntrico, nomes como Gayatri Spivak (2010), Aníbal Quijano (1998, 2000, 2009), Maldonado-Torres (2008, 2018) e Anh Hua (2005).

Hermilo, em "O livro dos mortos", não cria os personagens em questão, pois, utiliza de figuras reais que, em algum momento da história, lutaram em defesa dos seus ideais. Portanto, o que podemos perceber é um recorte, um 'ponto de vista´ do autor sobre essas personalidades, como bem colocou Syd Field (2001). E o recorte de Hermilo tem um contexto social definido. Herdeiro de um 'Cavalheiro' que viveu a primeira decadência (BORBA FILHO, 2010b), testemunhou, em maior ou menor escala, situações como a queda da bolsa americana nos idos de 1930, a ascensão do fascismo e nazismo, a era Vargas no Brasil, a 2ª Guerra Mundial, a explosão da bomba de Hiroshima e a imposição das ditaduras na Latino-

[53] Jean – Logan, não acha que estamos evoluindo?
Logan – Pode crer. Pergunte ao professor... otimismo é um gene recessivo.
Jean – Se você pensa que eu sou boa para o X-Force, provavelmente pensa que sou boa para você também.
Logan – Bem... tem razão. Mas precisa de um pouco de veneno de vez em quando, só para manter as coisas equilibradas. (tradução nossa).

América, período em que estava em profícua atividade teatral e literária, sentindo na pele o calor das chamas do regime militar. O autor palmarense, erudito que era, sempre esteve atento aos caminhos da literatura e da crítica literária, dialogando com grandes autores da modernidade e pós-modernidade do Brasil e da América Latina, citando, muitas vezes, nomes como James Joyce, Jorge Luis Borges, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Com alguns deles trocou correspondências por longo tempo, comentando, criticando e refletindo sobre as mais variadas questões. As mais famosas são as cartas ao também escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), que possuíam caráter de crônica de seu tempo. Também no teatro Hermilo sofreu influência de grandes autores e movimentos que propunham atitudes democráticas, populares e o combate à arte burguesa, como Erwin Piscator e Bertolt Brecht; conviveu com brincantes e artistas populares, desenvolveu um pensamento e uma *práxis* revolucionárias, através do TPN que, em seu manifesto inicial, já defendia uma arte do povo e para o povo. Portanto, vimos refletir se o romance *Agá*, de Hermilo, enquadra-se num pensamento decolonial, se suas personagens se afinam a este pensamento que busca dar voz e vez ao ser subalternizado, segundo as ideias de colonialidade do poder (QUIJANO, 1998, 2009) e do ser (MALDONADO-TORRES, 2008, 2018), sobretudo concernentes às questões de raça, classe social e território. Os personagens que servirão de referência para nossa análise serão: Zumbi dos Palmares, Padre Roma e Frei Caneca, como já especificado no primeiro tópico deste capítulo.

3.3.2 Zumbi dos Palmares: um olhar epistêmico sobre a negritude

Na obra de Hermilo e J. Cláudio, veremos um Zumbi narrador (figura 24), já morto, que relata, em *flashback*, a trajetória de resistência do Quilombo dos Palmares, o mais conhecido do período colonial brasileiro e um dos marcos da libertação dos negros escravizados. Especula-se que sua fundação se deu por volta de 1597, na Serra da Barriga, região da capitania de Pernambuco, hoje território das Alagoas. Sua organização política e social, bem como sua estratégia defensiva, projetou-o como uma grande ameaça aos colonizadores e aos senhores de engenho. Sentimos aqui a necessidade de contextualizar sua posição subjetiva neste sistema colonial:

Voltando no tempo, assumiremos que as invasões náuticas ao Novo Mundo, a partir de 1492, deflagraram relações de poder entre os sujeitos ali envolvidos, instaurando, a partir do fenótipo, da cor e da condição social, a ideia de raça, onde os que dominavam eram

‘naturalmente’ superiores (depois chamados de europeus) e todos os outros estavam abaixo, à mercê de seus modos opressores. Um pouco mais adiante, na classificação social do sujeito, o gênero também passou a fazer parte desta estratificação, sendo a mulher, concomitantemente, subalternizada. Isso gerou um padrão de poder naturalizado com a exploração dos recursos, das riquezas naturais, através da mão-de-obra escravizada, firmando o *modus operandi* do mercado e do capital mundiais. Conforme afirma Aníbal Quijano (2009. p. 73):

> A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal.

A essa junção de opressão da raça, exploração e controle do trabalho, Quijano chamou de colonialidade do poder, o que propiciou a normalização opressora sobre o sujeito subalterno, fundou as relações sociais na modernidade/colonialidade, que balizou a construção de uma cultura distorcida de hierarquizar a Europa e o homem europeu como detentores de um poder absoluto, em detrimento dos seres inferiores das Américas e das Áfricas: indígenas e negros (doutrináveis), mulheres (exploráveis sexualmente), mestiços (indignos), estratificando a mão-de-obra na exploração de minérios, exportação de madeira, plantios e manufatura. No Brasil, deflagrou-se o ciclo dos engenhos de cana-de-açúcar, que exportou riquezas para os europeus a custa de muito sangue e suor de indígenas nativos e, por conseguinte, de negros e negras africanas, escravizadas, período em que se situa o revolucionário Zumbi dos Palmares e sua saga libertária.

Figura 23- Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Zumbi e o Quilombo dos Palmares.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

Após várias investidas, inicialmente pelos holandeses e depois por governos luso-brasileiros, que provocaram milhares de mortes, “o grande quilombo caiu após anos de luta” (BORBA FILHO, 2019, p. 237), em 1694. Vale destacar que a criação e manutenção dos quilombos foi uma necessidade de organização sócio-cultural dos escravizados fugitivos, quicá, pela busca de uma “reterritorialização”, termo utilizado por Deleuze e Guatarri (1996, n.p), como um dos pilares possíveis para uma ação descolonial, não apenas geográfica, mas, essencialmente, como processo de reafirmação de identidade:

> Os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é o primeiro.

A ruptura brusca com seu país e seu povo, através da escravização, toda a memória de dor e sofrimento e, posteriormente, o ato de fuga do cativeiro nos engenhos, propõem uma trajetória de desterritorialização dos negros oriundos das Áfricas. Doutra forma, a criação de um território próprio, no propósito de se reconectar com suas tradições, caracterizavam

critérios de reterritorialização geográfica, identitária e de reapropriação sócio-cultural. Palmares representava esse território e até hoje o representa, como afirma Robert Anderson (1999, p. 105):

> A reterritorialização é uma clara preocupação de cultura afro-brasileira contemporânea. Os lendários quilombos da época escravista, as comunidades hoje chamadas quilombos, a roda de capoeira, o pagode, o terreiro, o subúrbio, e o morro - todos têm o seu paralelo na reapropriação de espaço discursivo através de poesia, música, dança, e artes plásticas. Embora nem todas as obras que mitificam Zumbi e Palmares sejam arte negra, é nos esforços de afro-brasileiros em reapropriar, renomear, recriar e reterritorializar que o quilombo e os seus líderes continuam a crescer como mito.

A compreensão da importância desse espaço de resistência está cada vez mais em voga nas discussões políticas, sociais e intelectuais da atualidade, principalmente, no que diz respeito aos territórios identitários: direitos civis, políticas públicas, educação e cultura são algumas das funcionalidades que se aplicam a esta causa. Preservação e demarcação de comunidades quilombolas e indígenas, garantindo terras e políticas para autogestão, sistemas de cotas para ampliar espaço de participação de negros, negras e indígenas na educação, aprimoramento de leis que criminalizam racismo e injúria racial, além da legitimação do poder de fala e decisão dessas pessoas em espaços outrora dominados por brancos são alguns reflexos desta atitude permanente de aquilombamento e reterritorialização, ainda sob muita luta e persistência, pois, as classes hegemônicas insistem em se manter isoladas no poder, no sistema capitalista e ainda, pretensamente, colonialista.

Essa redefinição de território é reflexo imediato da diáspora africana, que fragilizou muitos costumes, línguas e tradições dos povos escravizados. Estes, precisaram se readaptar e se inserir em outra terra/cultura. Entretanto, a diáspora pode e deve ser entendida como uma questão complexa e heterogênea. Nas palavras do próprio Zumbi, na abertura do capítulo, os quilombos "eram redutos de onde podíamos nos defender dos capitães do mato e restaurar nossos costumes africanos violentados pela escravidão" (BORBA FILHO, 2019, p. 233). Novamente sob o olhar de Anderson (1999, p. 118):

> Palmares era um espaço dentro do qual se preservavam tradições e se elaboravam soluções africanas [...] um território inclusivo e plurirracial no qual todos podiam experimentar uma sociedade alternativa àquela da colônia escravista.

Por mais de meio século, Palmares foi sinônimo de fortaleza e confiança para muitos homens e mulheres fugidos dos engenhos, embora, ao fim, não garantiu a Zumbi a segurança necessária para sua vida. Lá, existia um regime político liderado por um Ganga[54] e orientado

[54] Senhor, rei, soba e chefe supremo. Para Nei Lopes, em *Novo dicionário banto do Brasil*, Ganga também pode ser o chefe de união de terreiros, ou seja, exerce função religiosa. (D´SALETE, 2017, p. 416)

por um conselho composto por líderes dos vários mocambos. Existia também divisão de trabalho e até de castas, um regime escravagista, é verdade, mas, diferente da forma desumana dos engenhos; sistemas de treinamento e estratégias de guerra e, apesar de tudo isso, como o próprio personagem afirma: "fui traído logo depois por um mulato meu valido que me entregou a André Furtado de Mendonça, cabo das tropas paulistas" (BORBA FILHO, 2019, p. 238). Esse traidor era Antônio Soares, seu braço direito nas batalhas, capturado e torturado até entregar o seu líder. Vemos aqui um claro exemplo de divergência na atitude ideológica entre dois membros da mesma comunidade. As técnicas de tortura do opressor/colonizador, sejam físicas ou sejam psicológicas, agindo sobre o colonizado, impondo seu poder e levando a conflito duas realidades diaspóricas. Concordamos com Anh Hua (2005, p. 194) quando diz que "é importante ser cauteloso com os discursos diaspóricos que tendem a homogeneizar a diferença e a multiplicidade e a omitir as lutas pelo poder dentro da comunidade". A diáspora passa a ser um fenômeno individual e referente a partir de cada experiência, cada indivíduo, ou, como pontua Spivak (2010, p. 57) "o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo". A memória de sua terra/território varia conforme as vivências de cada ser: nostalgia, raiva, inconformismo, dor ou o desejo romantizado de voltar para casa, podem influenciar ou mesmo determinar suas atitudes. Novamente Hua (2005, p. 193):

> Para resistir à assimilação no país anfitrião e para evitar a amnésia social sobre suas histórias coletivas, os diaspóricos tentam reviver, recriar e inventar suas práticas e produções artísticas, linguísticas, econômicas, religiosas, culturais e políticas. Assim, a cultura diaspórica envolve trocas transnacionais, socioeconômicas, políticas e culturais entre as populações separadas da diáspora. (tradução nossa)[55]

Esta concepção explicitada acima, caracteriza bem o propósito das organizações quilombolas, sobretudo no ato de resistir para evitar a amnésia social, pois o aniquilamento das tradições, das crenças ou a miscigenação opressiva, pretendiam efetivamente destruir as práticas culturais dos negros, tidas como inferiores, endemonizadas e passivas de condenação. Por isso, a importância da capoeira, dos cultos religiosos e de fé, a difusão da culinária e dos rituais de cura, fundamentais para manutenção dessas culturas. Exatamente por representar essa fortaleza de resistência e luta contra o sistema escravocrata, Palmares foi atacada dezenas de vezes, seja pelos invasores holandeses, seja por portugueses e governadores brasileiros, sob ordem de Portugal. Atestamos, aqui, a sempre presença de colonialidade do poder, onde a

[55] No original: To resist the assimilation into the host country and to avoid social amnesia about the collective stories diasporic people attempt to revive, recreate, and invent their artistic, linguistic, economic, religious, cultural and political practices and productions. Thus, diasporic cultures envolves socioeconomic, political and cultural transnational exchange between the separated populations of the diaspora.

superioridade hegemônica dominante, branca e europeia, oprimia o 'outro sujeito' (SAID, 1990), por uma condição de raça. Entretanto, a força da coletividade e a liderança de Zumbi, fizeram com que, antes de sucumbir, o quilombo suportasse as várias investidas devastadoras: aldeias queimadas, milhares de mortos, evasão para o meio da mata, novas estratégias de trincheira e assim, foi se difundindo a sua fama e aumentando o desejo, dos muitos ainda escravizados, de fugirem e se unirem em luta com os palmarinos. Zumbi alçou para a condição de lenda histórica ou mesmo de mito, para alguns, como bem alerta Anderson (1999, p. 102), "o traço diferenciador útil de lenda é que os seus heróis aproximam o humano ao divino [...] lendas são também étnicas: os heróis pertencem a um povo". Zumbi, agora lendário, representava este sonho de libertação e de justiça que atingia, por um lado, o desejo de libertação e recomeço para negros em cativeiro e, por outro, ameaçava contundentemente o poder dos senhores de engenho e a produção deles. Sobre isso, Quijano (2000, p. 345) afirma: "a escala social de poder é um espaço e uma malha de relações sociais de exploração, dominação e conflito articuladas" (tradução nossa)[56]. Por ameaçar essa malha de poder e romper com a condição de subalternização, esse mal precisava ser abatido, ainda mais, como herói (ou lenda), a queda de Zumbi serviria de exemplo para que outros não mais se insurgissem. Após ser baleado e conseguir escapar, ser traído por um aliado, ele, finalmente, é capturado e assassinado. Como síntese, temos um personagem forte e respeitado, um líder em sua mais autêntica expressão. Sua trajetória segue um arco de conquista, clímax e queda, mas, e talvez o mais importante, transformou-se num símbolo de luta e de resistência para as gerações que o sucederam.

No intuito de inserir este tema no universo da produção autoral das histórias em quadrinhos, fomos pesquisar outros olhares sobre o grande quilombo e seu líder negro. Ao longo dos anos, estudos, artigos e livros foram publicados sobre Zumbi dos Palmares. Algumas HQs foram também produzidas em épocas distintas, destacaremos aqui duas obras: a primeira intitula-se *300 anos de Zumbi dos Palmares* (1995), escrita por Clovis Moura (1925-2003) e Álvaro de Moya (1930-2017), em homenagem ao tricentenário da morte do herói negro. Moura era sociólogo, escritor e jornalista, publicou vários livros sobre a causa negra no Brasil; e Moya, também jornalista e escritor, era ilustrador, um dos mais respeitados nomes dos quadrinhos nacionais e um dos pioneiros no estudo e difusão desta linguagem no Brasil. A segunda obra é *Angola Janga*, de Marcelo D´Salete (1979-), publicada em 2017, resultado de uma pesquisa de quase uma década e que venceu vários prêmios literários, incluindo o

[56] No original: a escala societal el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas.

prêmio Jabuti de melhor história em quadrinhos, no ano de 2018; e já foi traduzida para vários idiomas, como inglês, francês, italiano, alemão e espanhol.

Na obra de Moura e Moya há uma ênfase na disputa de poder entre Ganga Zona, irmão do rei Ganga Zumba, e Zumbi, tido como o guerreiro invencível, que desde cedo despertara em Zona, a antipatia que o levaria a tramar, sem sucesso, a morte do jovem Zumbi. Outra característica marcante dessa história são as cenas de luta e ação, que reforçam sempre a figura imbatível do líder. Como cita Moura na introdução do livro:

> Escolhemos a história em quadrinhos porque era o veículo de comunicação muito mais abrangente, como também, porque poderíamos idealizar as figuras dos protagonistas, visualizá-las e compartilhar com o leitor a viagem nessa caminhada proporcionada pelo seu imaginário. Essa façanha ficou a cargo do Álvaro de Moya, que teve a sensibilidade de captar o sentido heroico do episódio palmarino, e expressá-lo em traços vigorosos e realistas. Há nos traços desta história em quadrinhos um sentido de valorização permanente dos personagens e das cenas. Eles vão conviver conosco como se estivessem vivos. (MOURA; MOYA, 1995, p. 2)

Decerto encontraremos uma narrativa apoiada mais fielmente nos fatos históricos, com longos recordatórios descrevendo as ações, de forma quase didática, representando um estilo clássico das HQs dos anos 1980, com influência estilística de ilustradores do universo dos super-heróis, como Jack Kirby. Outro enfoque dado pelos autores é de natureza política, apresentando o Quilombo dos Palmares como uma organização político-social embasada em princípios éticos e de fidelidade. Muitas vezes, ouvimos das personagens palavras de devoção à causa em detrimento à possibilidade de voltar ao cativeiro. A própria publicação, em si, tem um valor histórico-político agregado ao posicionamento de seus autores na literatura nacional e por estar vinculada a uma data tão importante, como o tricentenário da morte de Zumbi, completado em 1995.

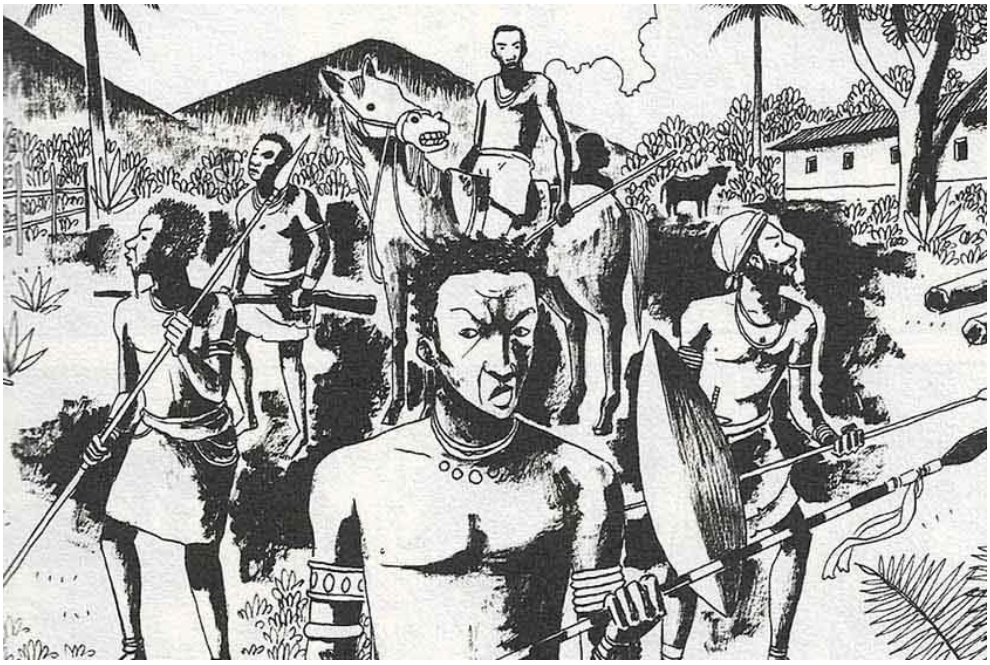
Em *Angola Janga*, além da beleza estética nos traços bem elaborados de D´Salete e sua pesquisa iconográfica de símbolos e características, muito respeitosa aos povos e tradições das Áfricas, observamos a consistência no roteiro, que aponta possibilidades narrativas apoiadas, também, em estudos e relatos históricos, como o próprio autor defende, feitas a partir de escolhas e liberdade ficcional para criar uma história atraente.

> Esta não é “a” história. Mas “uma” história de Palmares. Uma possibilidade de interpretar e reimaginar fatos. Há diversos modos de abordar o conflito. Os dados históricos são pistas, indícios que possam ajudar a caminhar por aquela picada em mata fechada. Há documentos principalmente das últimas décadas da batalha. Essas pessoas comprometidas com a destruição de Palmares. Esta obra, por sua vez, pretende conduzir a narrativa a partir do olhar dos palmaristas. Para isso a ficção tem um papel significativo. É a partir dela que podemos transpor muros e acessar, pela poesia e arte, aqueles homens e mulheres. (D´SALETE, 2017, p. 419)

Inverter o ponto de vista da narrativa hegemônica é o foco que destacamos em *Angola Janga*, como diz o autor, a maioria dos relatos deste e de outros tantos fatos do período colonial, são pontos de vistas dos colonizadores, de seus apoiadores ou de pessoas que perpetuaram o pensamento opressor do sistema vigente. A liberdade proporcionada pela ficção, mesmo amparada em fatos históricos, possibilita criar personalidades distintas para as personagens. Desde a infância, até o desenvolvimento de valores, crenças e memórias que serão traduzidas em atitudes, escolhas e decisões durante a narrativa. Tomemos como exemplo, Antônio Soares, tido como o 'judas negro' dos Palmares, que, na narrativa de D´Salete, apresenta camadas sensíveis e dilemas, mesmo após sua traição, surgem-lhe dúvidas, que possibilitam ao leitor tirar suas próprias conclusões a respeito de seu caráter. Sobre essa dicotômica questão entre história real e ficção podemos citar o pensamento de Jaques Rancière (2005, p. 57) quando, no livro *A partilha do sensível*, retrata a revolução estética criada por Balzac, contrariando a certeza aristotélica:

> A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o "empírico" traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. "O que sucedeu" remete, pois, diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, "o que poderia suceder" não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A "história" poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastos poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas.

Figura 24 – Ilustração da HQ *Angola Janga*. Zumbi dos Palmares lidera seu povo.



Fonte: D´SALETE (2017)

Sob esta ótica, D´Salete lança mão de suas escolhas ficcionais, a partir de uma vasta pesquisa histórica e pictográfica, para, uma vez mais, dar voz a personagens subalternizadas, que assumem o protagonismo de um dos grandes momentos de história de luta no Brasil colonizado. A trajetória de Zumbi até chegar à condição de líder maior do quilombo; os indícios, desde cedo, da 'missão' de Soares, a presença das personagens femininas que se fortalecem durante a trama, as infâncias recontadas e suas cicatrizes, vão dando consistência e empatia a uma saga envolvente. Com verossimilhança e beleza, o autor constrói um universo ficcional que revela para o leitor seu posicionamento estético e político, colocando-se, assim, na condição de voz ativa na luta contra a subalternização de raça, gênero e crença. Consideramos *Angola Janga* uma obra decolonial, por excelência.

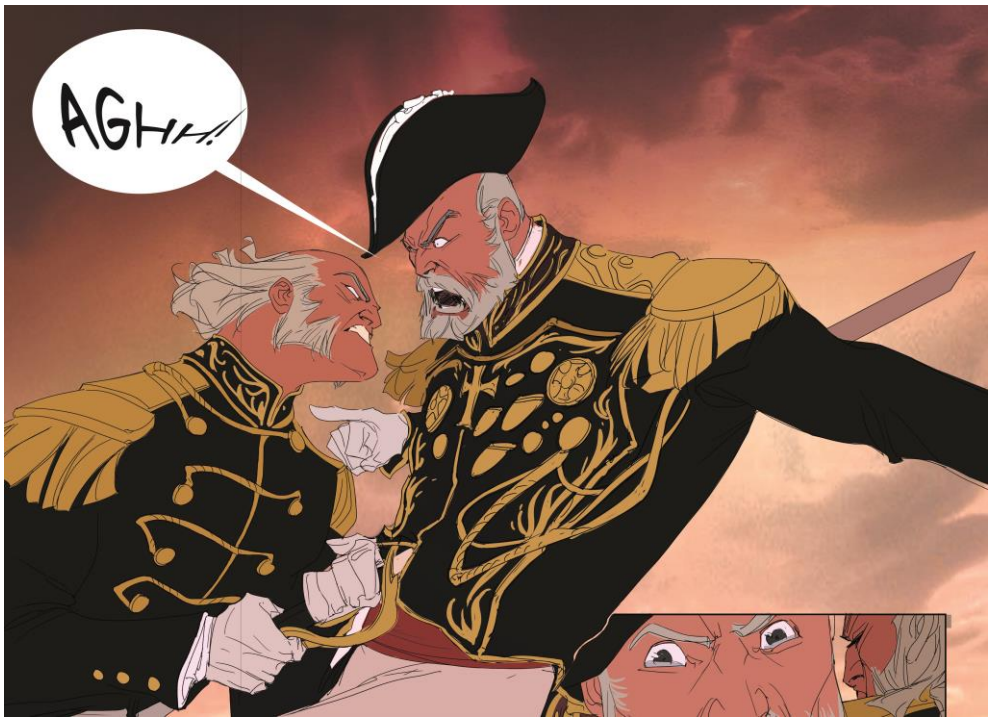
3.3.3 Padre Roma e Frei Caneca: vozes de insurgência nas lutas libertárias em Pernambuco

Abordaremos agora dois personagens que muito se assemelham em suas causas e atitudes de luta e resistência. Ambos ostentaram título da Igreja Católica e atuaram no mesmo local e período histórico, defendendo praticamente os mesmos ideais. Iniciamos com a Revolução Pernambucana de 1817, também conhecida como a Revolução dos Padres, devido à grande presença deles na articulação e difusão do movimento, especula-se que mais de setenta clérigos atuaram ativamente. O primeiro nome é José Inácio Ribeiro de Abreu e Lima, o Padre Roma, que possuía essa alcunha por ter se ordenado sacerdote nesta cidade, foi um dois principais nomes desta revolução; o segundo, também atuou em 1817, mas destacou-se e se imortalizou por sua liderança na chamada Confederação do Equador, ocorrida também na capitania de Pernambuco, no ano de 1824, na recém-inaugurada República. Estamos falando do Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, popularmente conhecido por Frei Caneca.

Vamos ao contexto dos fatos: em 1808, devido a conflitos internacionais, a Corte Portuguesa foi transferida para o Rio de Janeiro e, consequentemente, houve um bruto aumento de impostos em todo o Brasil, para manutenção das regalias da Corte e o financiamento dos conflitos. Além disso, administrativamente, Portugal delegava os cargos públicos aos seus patrícios e privilegiava os comerciantes portugueses, relegando os brasileiros. Essas atitudes, somadas à crise econômica gerada pela forte seca no Nordeste, uniu comerciantes, militares, religiosos e uma minoria do povo, em torno de uma insurreição, alimentada pelas ideias iluministas que já circulavam na elite brasileira. A insatisfação

culminou no ano de 1817, com uma proposta emancipatória, separatista, para tornar Pernambuco e seus aliados, independentes do Brasil. Entretanto, antes do período planejado, o então governador, Caetano Pinto Montenegro, descobriu o motim e ordenou a detenção dos líderes civis e militares. Um deles, o Capitão José de Barros Lima, não aceitou voz de prisão e matou, com sua espada, o Brigadeiro que ordenou o comando, como podemos ver na figura 26, em traços e cores de Thony Silas, na HQ *A Noiva* (2017), que aborda esta saga em formato de histórias em quadrinhos. Estava deflagrada a Revolução Pernambucana, em 6 de março de 1817, uma das mais significativas do período pré-república.

Figura 25 – Ilustração de Thony Silas para a HQ *A Noiva*. Cena do golpe do Leão Coroado, estopim da Revolução Pernambucana de 1817.



Fonte: VILLAR, SILAS (2017a)

Com a instauração do conflito, os revoltosos tomaram o governo de Pinto Montenegro e instauraram uma junta de comando provisória, formada por cinco representantes, tornando a capitania independente, por algo em torno de 70 dias. Para difundir suas ideias, os governadores enviaram emissários a outros Estados e até países. Nessa missão, entra o personagem Padre Roma, pelos motivos citados neste trecho extraído do roteiro da HQ *A Noiva*, número 5, ainda não publicado.

> PÁGINA 3.
> QUADRO 1. HORIZONTAL. 1/3 DE PÁGINA. A REUNIÃO DO PROVISÓRIO ESTÁ COMPOSTA. DESTAQUE PARA DOMINGOS TEOTÔNIO.
>
> TEOTÔNIO - Senhores, antes de mais nada, precisamos definir quem será nosso emissário às terras baianas. Há rumores que o Noronha já se posicionou e todos aqui sabemos para qual lado pende a sua balança.
> DOMINGOS MARTINS - Só conheço um, entre todos os pernambucanos, que nos honraria com esta missão.
> QUADRO 2. A CÂMERA ENQUADRA RIBEIRO E MANUEL CORREIA
> JOÃO RIBEIRO - Por seu patriotismo e eloquência...
> CORONEL MANOEL CORREIA - Imagino que falam de José Inácio de Abreu e Lima.
> QUADRO 3. ABRE PLANO, COM CÂMERA OPOSTA.
> JOÃO RIBEIRO - Ele mesmo, o Padre Roma! Nenhum outro cumpriria esta missão diplomática com tanta eficiência!
> MANOEL CORREIA - Não confio plenamente na percepção do Martins, nem na língua do Roma, mas respaldo a palavra de João Ribeiro.
> DOMINGOS - Então, convoquemos o Padre Roma e tracemos a estratégia. Se estiver de acordo, ele partirá ao anoitecer! (VILLAR, 2021, p. 5)

Aceita a missão, Padre Roma foi enviado à Bahia, para espalhar a palavra revolucionária, mas, não obteve sucesso, pois, foi capturado logo no início de sua jornada e condenado à morte por fuzilamento pelo Conde dos Arcos (figura 27), comandante daquela província. Na hora derradeira, suas últimas palavras foram de perdão aos seus algozes: “Camaradas, eu vos perdoo a minha morte. Lembrai-vos, ao fazer pontaria, que aqui no coração está a fonte da vida... e atirai” (BORBA FILHO, 2019, p. 286).

Figura 26 – Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Fuzilamento do Padre Roma.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

Roma deixou alguns filhos e um deles se tornou um dos mais importantes libertários da América Latina, o General Abreu e Lima, que lutou vários conflitos pela independência de países como Bolívia, Colômbia, Venezuela e Equador. Após sua desarticulação, a Revolução dos Padres foi rapidamente encerrada com a morte da maioria dos seus líderes. Frei Caneca, que também atuava neste período, foi preso e conseguiu sobreviver para mais tarde se destacar noutra insurreição.

Do ponto de vista político-social, a grande questão que se coloca é que, apesar de ter ideologia liberal, o governo provisório revolucionário, atuou mais em função das elites do que do povo, mantendo, por exemplo, o regime de escravidão, de interesse dos latifundiários e senhores de terras. O que nos faz refletir a respeito da colonialidade do ser, que fundou ideologicamente a modernidade/colonialidade e se perpetuou nos séculos seguintes, mesmo no iluminismo, e no caso em questão, temos o combate a uma força opressora, vinda de Portugal, mas mantida a conveniente reprodução desta opressão para com os seus subalternos, como afirma Maldonado-Torres (2008, p. 96):

> A colonialidade do ser refere-se ao processo pelo qual o senso comum e a tradição são marcados por dinâmicas de poder de carácter preferencial: discriminam pessoas e tomam por alvo determinadas comunidades.

Essa manutenção do ‘outro a serviço’, faz-se necessária numa estrutura hegemônica para manter a engrenagem produtiva opressora. “O sujeito, portanto, é um campo de luta e um espaço que deve ser controlado e dominado para que a coerência de uma dada ordem e visão de mundo continue estável” (MALDONADO-TORRES, 2018, np). O contrário, geraria um colapso no funcionamento estrutural do sistema-mundo dominante (mesmo que regionalizado) e no entendimento universal dos valores do sujeito, eis a lógica eurocêntrica traduzida nos ditos liberais brasileiros de 1817.

Passado esse episódio, quatro anos mais tarde, em 1822, houve a dita independência do Brasil e, consequentemente, a instauração da Carta Magna. Pouco tempo depois, o Imperador D. Pedro I destituiu a Assembleia Nacional Constituinte, deportando dos cargos de comando os representantes eleitos pelo povo e nomeando seus representantes, da aristocracia luso-portuguesa, gerando insatisfação que culminou, em 1824, novamente em Pernambuco, um movimento libertário e separatista, denominado Confederação do Equador, que defendia a criação de um Estado independente e liberal. O movimento se expandiu até Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba. Um dos seus líderes foi, justamente, Frei Caneca, que já havia participado e sobrevivido à Revolução dos Padres. Joaquim do Amor Divino Caneca, professor, poeta, erudito, demonstrou inteligência, desde muito cedo, ordenou-se em 1801, aos 22 anos, no Convento de Nossa Senhora do Carmo, em Recife. Lecionava várias disciplinas, alinhava-se com os pensamentos revolucionários e republicanos, que inspiraram a Revolução Francesa e a independência dos Estados Unidos. Também iniciou-se na maçonaria, onde estas ideias circulavam. A destituição do governo, ordenada por D. Pedro I “provocou uma insubordinação popular na província de Pernambuco. Alguns deputados [...] publicaram enérgico manifesto que produziu grande exaltação popular” (BORBA FILHO, 2019, p. 293). Frei Caneca e o governador deposto, Manuel Carvalho Pais de Andrade, lideraram a Confederação do Equador, no sentido de criar um Estado federativo independente e justo, mas foram brutalmente vencidos pelas tropas de D. Pedro I, que avançaram impiedosamente. Frei Caneca foi preso e condenado à forca, mas como os carrascos se recusaram a lhe imputar tal pena, foi fuzilado numa praça ao lado do Forte das Cinco Pontas, símbolo de resistência das revoluções pernambucanas.

Hermilo e J. Cláudio apresentam sua morte em uma página dinâmica (figura 28), em quadro único, onde margem e sarjeta se fundem em espaços vazios que valorizam a expressão da imagem. Estão no mesmo plano, a forca e uma grossa corda, numa perspectiva de movimento, que indica quase uma queda por cima da figura de Caneca, narrador de sua própria morte; complementando a informação visual, temos a onomatopeia dos tiros, que dão

cabo à vida do Frei. O balão de fala, apenas sugerido pela seta, não está delimitado por traços, misturando, de forma significativa, fala, imagem e som onomatopaico. Aliás, nas oito páginas da história, imagens e textos se misturam, sem muita definição de requadro ou balão. O ritmo é dinâmico e pulsante.

Figura 27 – Ilustração de J. Cláudio para “O livro dos mortos”. Fuzilamento de Frei Caneca.

Fonte: BORBA FILHO (2019)

Além de J. Claudio e Hermilo, destacamos outra publicação que retrata a trajetória de Caneca, *A morte e morte de Frei Caneca*: filhos de Marte (2013), escrita pelo historiador Rodrigo Acioli Peixoto e ilustrada por Diogo Luna, Mateus Simon e Tiago Acioli. A HQ apresenta, também em *flashback*, a trajetória do Frei do Amor Divino, contando, desde episódios de sua participação em 1817, onde, nesta trama, ele acompanha, como Capelão, as tropas do Capitão Pedro Pedroso e do Padre João Ribeiro, em fuga pela mata norte do Estado e os anos subsequentes, até 1821. Veremos aí fatos importantes como a prisão de Pedroso e Ribeiro, o suicídio deste último, por enforcamento, que, nas palavras do Caneca narrador assim ecoaram: "O Padre Ribeiro continuava conosco, seu gesto desesperado e final, pesava como o planeta sob os ombros de Atlas. Suicídio. Pecado dos mais abjetos antes Deus – imperdoável" (PEIXOTO et al., 2013, p. 74). Este trecho apresenta um julgamento rigoroso sob a atitude de Ribeiro, mas, em outros momentos, na reflexão do próprio Caneca, esse valor se relativiza: "julgue cada qual como lhe aprouver o ato desse homem decidido, desde que fique bem assentado que mais vale a morte mais imunda que servidão a mais imaculada" (Ibidem, 75). Ano após ano, a trama evolui, passando pelos momentos de prisão, libertação destas personagens, apresentando ao leitor o amadurecimento da personalidade consciente e comprometida de Frei Caneca com os ideais libertadores. Destacamos, também, o domínio da retórica e das palavras, expostas em alguns de seus poemas, e a sensibilidade afetiva alimentada, em poesia, pelo amor por uma certa Marília, como a de Dirceu.

A edição, ilustrada em preto e branco, apresenta estilos variados de imagem, algumas com traços hachurados, que relevam um clima mais tenso, de conflitos outros, mais suaves e definidos, em momentos contemplativos. Ou ainda, dissolvidas em tons aquarelados que dialogam com o ritmo cadenciado da narrativa de linguagem rebuscada e muitas vezes poética.

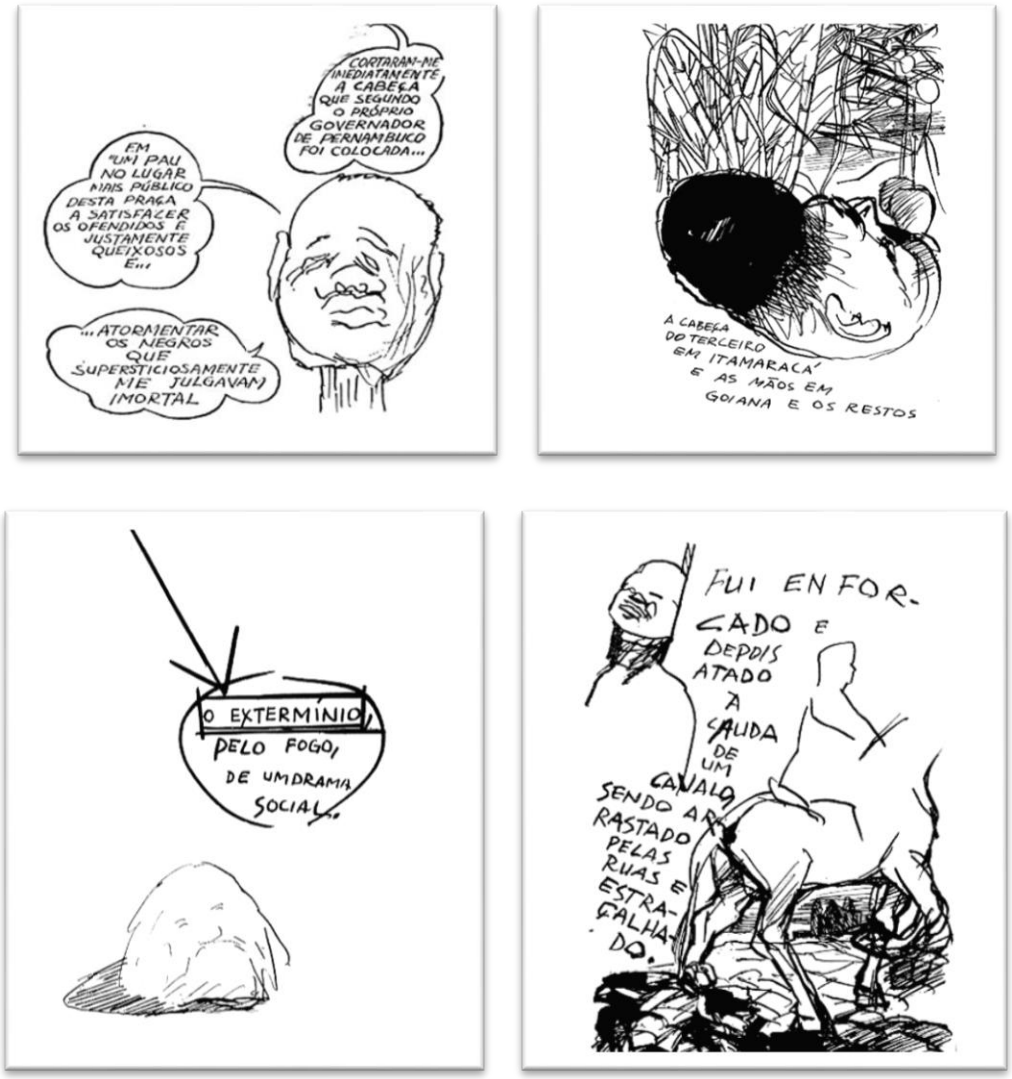
Figura 28 – Ilustração da HQ *A morte e a morte de Frei Caneca*. Cena que antecede a batalha em 1817.

Fonte: PEIXOTO et al. (2013)

Por fim, aproveitando esta imagem de batalha (figura 29), destacaremos uma situação que se repete, em muitos momentos do capítulo “O livro dos mortos”, as cenas inerentes às situações de conflito. Podemos percebê-las em sete das dez histórias existentes. Do ponto de vista da análise da imagem, citamos Peter Burke, em seu livro *Testemunha ocular* (2017), que aborda a questão do ‘quadro batalha’ e sua grande proliferação na Europa entre os séculos XV e XIX. Grandes artistas pintavam importantes batalhas, como a batalha de Anghiari, afresco pintado por Leonardo da Vinci. Uma crítica feita pelo historiador John Hale alertava para o fato das pinturas reduzirem a grandiosidade das batalhas e uma possível solução seria “concentrar a atenção nas ações de alguns indivíduos” (BURKE, 2017, p. 219). No capítulo em estudo, vemos muitas cenas que mostram os desfechos do afrontamento de nossos heróis, que tiveram como consequência a morte, quase sempre brutal, em praça pública, por meio de fuzilamento, enforcamento ou fogueira e, posteriormente, esquartejamento. Padre Roma e Frei Caneca fuzilados em público, Antônio José, o Judeu, queimado vivo. Zumbi, Tiradentes e Conselheiro, foram decapitados, esquartejados e tiveram seus restos espalhados pelas cidades, como imposição do respeito pelo medo. A decapitação de Zumbi, por exemplo, e sua cabeça pendurada como símbolo de vitória dos colonizadores, pretendia ameaçar os negros que pensassem em se rebelar contra o Estado e os senhores de engenho. Sua fala final no respectivo capítulo diz: “Cortaram-me, imediatamente, a cabeça que, segundo o próprio governador de Pernambuco, foi colocada em uma estaca, no lugar mais público desta praça, a

satisfazer os ofendidos e queixosos, atormentando os negros que, supersticiosamente, me julgavam imortal" (BORBA FILHO, 2019, p. 238). Várias dessas cabeças decapitadas são mostradas na obra (figura 30), feitas por J. Cláudio, ancoradas pelo texto de Hermilo, em traços rústicos e imprecisos, revelando uma violência epistemológica do passado e do presente; uma vez que no momento da feitura do livro, os militares estavam arrastando pessoas em praça pública, torturando, matando e silenciando as vozes que se levantavam contra o sistema opressor, ditatorial. Hermilo e J. Cláudio utilizaram o recurso da metaficção, para denunciar uma transgressão político-social que oprimia a sociedade brasileira. Violência e tortura do passado, denunciando a crueldade do presente. E mais, em relação à atitude, não apenas de cortar a cabeça, mas de expor no lugar mais visível da cidade, para criar uma narrativa de pavor e desencorajamento, desestruturando, assim, a organização social, vemos mais uma faceta da colonialidade do poder, impondo sua autoridade através do medo e da opressão.

Figura 29 - Ilustrações de José Claúdio para “O livro dos mortos”. Cabeças decapitadas e enforcamento. Da esquerda para a direita: Zumbi, herói da Revolução de 1817, Antônio Conselheiro e Filipe dos Santos.



Fonte: BORBA FILHO (2019)

A decapitação e a exposição das cabeças e corpos esquartejados simbolizavam o fim (ao menos temporário) das organizações e movimentos rebeldes, mas não silenciavam, por completo, os heróis insurgentes, que representavam vozes subalternas em enfrentamento a organizações opressoras, bélicas, cruéis, servindo aos interesses dos senhores de engenho, comerciantes e dos governos colonialistas e imperialistas.

Esses personagens aqui estudados, mártires, assumiram o lugar de fala, de liderança e de protagonistas de suas causas, sem a necessidade de alguém que os representasse, relativizando o pensamento de Spivak (2010) que, após várias reflexões a respeito da representatividade da mulher (negra ou indiana), afirma que a subalterna não pode falar, pois, sempre haverá um sistema opressor estrutural para calar sua voz ou descreditar o seu discurso.

Sobre este aspecto, concordamos com a afirmação de Grada Kilomba (2019, p. 48) quando alerta que:

> O posicionamento de Spivak sobre a *subalterna silenciosa* é, entretanto, problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais, porque sustenta a ideia de que o *sujeito negro* não tem a capacidade de questionar e combater discursos coloniais.

Trouxemos esta pensadora para reafirmar o quanto essa atitude de insubmissão e de protagonismo revela a necessidade, cada vez mais contundente, de se posicionar contra os sistemas opressores. Acreditamos ser oportuna a questão proposta em "O livro dos mortos", pois nos apresenta (ou reapresenta) várias personalidades históricas que, por sua atitude, foram negligenciadas, subalternizadas ou invisibilizadas, por aqueles que contam a história, dita oficial, e que, por séculos, negaram a importância desses personagens, relegando-os ao papel de vilões, que se opuseram contra o progresso e a modernidade. A pergunta que fica é: modernidade e progresso para quem? Hermilo e J. Cláudio nos apresentam outros pontos de vista, daqueles que viveram a história em situação de submissão e contra ela se insurgiram, deixando um legado de luta e resistência.

4 CONCLUSÃO

Esta pesquisa se propôs a estudar as características metaficcionais da obra de Hermilo Borba Filho, ressaltando as questões autorreferentes de sua literatura e as relações intermidiáticas com outras linguagens estéticas, como teatro, dança e histórias em quadrinhos. Optamos, inicialmente, por conceituar as possibilidades da metaficção, principalmente ancorado no pensamento de Linda Hutcheon (1980, 2013) e Patrícia Waugh (2001), ampliando a reflexão com as ideias de Julia Kristeva (2005) e Geràrd Genette (2010). Questões relativas à intertextualidade e à intermialidade surgiram fortemente, como parâmetros teóricos para estudar a obra de Hermilo, em especial o romance *Agá* (2019), onde comprovamos, com análise de trechos de sua obra, o forte teor autoficcional que o autor apresenta em sua escrita, inspirado, principalmente, em suas vivências, desde a infância, na cidade de Palmares, cenário sempre presente, por vezes atuando como personagem, ratificando uma escrita regional, territorial e identitária, que retroalimenta a inspiração do autor. Hermilo, como um artista pós-moderno, apropria-se destes recursos e constrói uma obra, focada na relação limiar entre ficção e realidade, enquanto apresenta um discurso polifônico, distribuindo sua voz e seu pensamento, em várias facetas de seu eu-narrador, protagonistas de cada tomo do seu romance. Vale lembrar que a trajetória percorrida pela literatura moderna e pós-moderna, nos últimos cinquenta anos, apontou caminhos significativos para uma reflexão sobre si mesma, sobre o fazer criativo, as estruturas narrativas e sua relação com o seu receptor. A prática e o estudo da metaficção deram grande suporte nessa construção ou restruturação, portanto, situar Hermilo Borba Filho nesse contexto é dar um protagonismo, muitas vezes negligenciado, a um autor e pensador palmarense, pernambucano, nordestino, que dialogou com pensamentos de diversos autores e traduziu essa experiência em seus contos e romances, com um estilo peculiar, ousado, por vezes rechaçado pelo preconceito ou puritanismo da crítica. Hermilo escreveu sobre si e sobre os seus, de forma fluente, revelando suas experiências mais íntimas, ficcionalizando um universo que passeia entre o real e o fantástico, o erótico e o grotesco, o político e o social.

Num segundo momento, intercalando o referencial teórico com a coleta de dados, por entrevistas, adentramos na relação intermidiática entre as obras de Hermilo e outros trabalhos artísticos de linguagem narrativa, como a dança e o teatro. Para o estudo das obras teatrais adaptadas ou inspiradas na literatura de Hermilo, fizemos um recorte histórico de um período de, aproximadamente, vinte anos da produção teatral em Pernambuco, analisando seis espetáculos produzidos no período entre 2000 e 2020. Pudemos comprovar a evolução de uma pesquisa estética, conduzida pelo diretor teatral Carlos Carvalho, inspirada nos brinquedos

populares, a partir da visão antropológica de um corpo brincante, musicado, gestado nos elementos do cavalo-marinho e do bumba-meu-boi. Através da trilogia 3xHermilo, somada ao espetáculo *Sapatos e Vestidos* (2017), Carvalho desenvolveu, conscientemente, um repertório estético, que dialoga estreitamente com a obra de Hermilo e que inspirou, no decorrer destas duas décadas, outros encenadores a desenvolver estilos próprios, regionalizados, com alcance universal, herdeiros do pensamento hermiliano. Quiercles Santana, Eron Villar e Raimundo Branco, são alguns nomes, que, atuando ao lado de Carvalho, absorveram, ressignificaram e reutilizaram signos e *corpus* desta estética, levando-os para suas criações artísticas e, cada um a seu tempo, desenvolveu sua própria estética de encenação. Este último, Raimundo Branco, mesclando o estudo da obra de Hermilo à sua prática de mais de três décadas, como bailarino e coreógrafo, lidando com corpo e movimento, através da capoeira, das danças populares e da dança contemporânea, desenvolveu uma pesquisa mais específica, que até hoje norteia sua prática, intitulada de 'dança do cotidiano', através da qual pudemos analisar mais uma obra, desta vez o espetáculo de dança *Sobre um paroquiano* (2000), baseado na literatura de Hermilo. Para encerrar esta etapa do estudo, discorremos sobre a mais recente montagem de dança/performance, o espetáculo *Arranca*, inspirado em "O livro dos mortos" e que trouxe um olhar mais contemporâneo para a obra de Hermilo e J. Cláudio. Portanto, esta investigação intermidiática da obra hermiliana, transportada para os palcos, pode servir de base para futuros estudos das artes cênicas pernambucanas, dando suporte estético e histórico para novos investigadores, estudantes e artistas das mais diversas áreas do conhecimento. Felicita-nos perceber que Hermilo foi resgatado por artistas de seu Estado, décadas depois de sua morte, perpetuando seu legado intelectual e respeitando sua história, sua obra consistente, vibrante e crítica.

No capítulo específico sobre a intertextualidade da obra de Hermilo e as histórias em quadrinhos, após apresentarmos os elementos constituintes desta linguagem, norteado pela teoria de Groensteen (2015) e Postema (2018), fizemos uma análise estética da utilização desses recursos no capítulo "O livro dos mortos", destacando o caráter expressivo e dinâmico pelo qual os autores, Hermilo e J. Cláudio, apresentaram sobre a vida dos mártires brasileiros escolhidos por eles para compor este capítulo. Demonstrando a coerência na utilização dos recursos, desde traço e estilo, até a subversão de alguns códigos convencionais como a supressão de requadros de sarjetas, a utilização do contraste entre preto e branco, como elemento dramático, e a rudeza nos traços, apenas para citar algumas utilizações. Pudemos comprovar também, com a análise de algumas das personagens, como Zumbi e Padre Roma,

que os autores refletiam, já na década de 1970, traços de uma escrita crítica e combativa contra os sistemas opressores de ordem política, percebendo com isso, uma atitude autorreferente, de resistência, uma vez que o romance *Agá*, em estudo, foi escrito no período da ditadura militar brasileira e só publicado em 1974.

Por fim, esperamos que essa dissertação possa, de fato, contribuir como mais um título para a fortuna crítica da obra de Hermilo Borba Filho, somando perspectivas, se não inéditas, ao menos pouco abordadas até então, tais como as relações intertextuais e intermidiáticas, passíveis de se relacionar com as mais diversas artes, em especial, no campo de estudo das histórias em quadrinhos.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Graham. *Intertextuality*: the new critical idiom. Londres/Nova York: Rourledge, 2006.

ALVES, Marileide. *Povo Xambá resiste*: 80 anos da repressão aos terreiro em Pernambuco (2018). Recife: CEPE, 2018.

ANDERSON, Robert. O mito de Zumbi: implicações culturais para o Brasil e para a diáspora africana, in: *Afro-Ásia*. Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1996, p. 99-119.

ARFUCH, Leonor. Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de janeiro: Ed. Uerj, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BALESTRIN, Luciana. O Giro Decolonial e a América Latina. 36º *Encontro Anual da Anpoc,* 2012.

BERNARDINO-COSTA, Joaze et.al (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Rámon. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado* – Volume 31 Número 1. Janeiro/Abril 2016.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de janeiro: Tinta Negra Bazar editorial, 2010.

BORBA FILHO, Hermilo. *Agá*: romance (versão cor de rosa). Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Agá*: romance (versão vermelha). Recife: CEPE, 2019.

_____. *A porteira do mundo*: um cavalheiro da segunda decadência 2. Recife: Bagaço, 2010.

_____. *Contos*. Recife: CEPE, 2017.

_____. *Deus no pasto*: um cavalheiro da segunda decadência 4. Recife: Bagaço, 2010a.

_____. *Margem das lembranças*: um cavalheiro da segunda decadência 1. Recife: Bagaço, 2010b.

_____. *O cavalo da noite:* um cavalheiro da segunda decadência 3. Recife: Bagaço, 2010c.

_____. *Um Paroquiano inevitável*. Recife: Imprensa Universitária. Universidade do Recife, 1965.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: Ficciones* 1923 – 1972. *Buenos Aires: Emecé, 1974.*

BRITO, Francisca Marta Magalhães de. *A metaficção em Tutameia*: contos e prefácios em diálogo com uma teoria ficcional. Recife: UFPE, 2013.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Unesp, 2016.

CADENGUE, Antonio Edson. Texto do programa do espetáculo *Zumba - a gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente*. Recife, 2007.

CARVALHO, Carlos. Zumba - a *gloriosa vida e o triste fim de Zumba-sem-dente*. Recife, 2000.

_____. *Mucurana, o peixe*. Recife, 2006.

_____. *O Palhaço Jurema e os peixinhos dourados*. Recife, 2015.

_____. *Sapatos e Vestidos.* Recife, 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros de . *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

CIRANO, Marcos. *Hermilo vivo*: Vida e obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Comunicarte, 1981.

CIRNE, Moacy. *Bum! a explosão criativa dos quadrinhos*, Rio de janeiro: Vozes, 1970.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*:. literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999

CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. *X Semana de letras: 70 anos: a FALE fala*. Porto Alegre, PUCRS, 2010.

CORREYA, Juariz; ALVES, Leda (org). A palavra de Hermilo. Recife: CEPE, 2007.

CRUZ, V. R.; CAMARGO, F. P. A metaficção na obra a hora da estrela, de Clarice Lispector. *Revista ECOS*, [S. l.], v. 14, n. 1, 2015. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/654. Acesso em: 19 mar. 2023.

DELEUZE, Gilles; GATARRI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquisofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

D´SALETE, Marcelo. *Angola Janga*: uma história de Palmares. São Paulo: Veneta, 2017.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. En libro: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander

(org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, Luiz R. L. Confessional e autobiográfico. In *Revista Continente*, Recife, Nº 199, p. 26-33, julho, 2017.

_____. *O grotesco e as imagens do corpo no romance Agá de Hermilo Borba Filho*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco, 181 fl, Recife, 2017.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de janeiro: Objetiva, 2001.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito. In: *Revista USP*, São Paulo, Nº 53 p. 166/182 (mar/maio), 2002.

GAIMAN, Neil. *O oceano no fim do caminho*. Rio de janeiro: Intríseca, 2013.

_____. *Sandman*: fábulas e reflexões. São Paulo: Conrad, 2006.

_____. *Sandman*: um jogo de você. São Paulo: Conrad, 2006a.

GALDINO, Christianne. Sobre Um Paroquiano: ensaio aberto para dentro de mim | *Contracorpo*: Conversando com Dança (ciaetc.com.br). Acesso em 07 de dezembro de 2012 às 15h35.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº 92/93 (jan/jun). 1988.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244. Acesso em: 09/12/2021.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº80, Março, 2008: 115-147.

Hermilo 100 anos: estudioso da obra de Hermilo Borba filho aponta importância do artista | Viver: Diario de Pernambuco, visitado em 07/11/22 às 19h54.

HUA, Anh. *Diaspora, memory and identity*: search for home. Toronto, University of Toronto Press, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1980). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____ *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação***:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. Perspectiva: São Paulo, 2005.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *História ficção literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre, 2008.

MACHADO, Lucia (org.). *Hermilo Borba Filho e a Dramaturgia*: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

_____. *O diálogo como método*: cinco reflexões sobre Hermilo Borba Filho. Recife: Fundação Cidade do Recife, 2006.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 80 2008, publicado a 01 outubro 2012.

_____, Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes*: por uma arqueologia da intermidialidade. In: *Aletria*, University of Ottawa, Canadá, 2006.

MOURA, Clovis; MOYA Álvaro de. *300 anos de Zumbi dos Palmares*. São Paulo: Prefeitura de Betin, 1995.

OLIVEIRA, Cristina. Quadrinhos, literatura e um jogo intertextual. *Quadrinhos e literatura*: diálogos possíveis. Org. Paulo Ramos, Waldomiro Vergueiro, Diego Figueira, São Paulo: Criativo, 2014.

PEIXOTO, R. Acioli et al. *A morte e a morte de Frei Caneca*: filhos de Marte. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POSTEMA, Bárbara. *Estrutura narrativa dos quadrinhos*: construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: Petrópolis, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *Epistemologias do Sul*. org. Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses, Coimbra: Ed. Almedina, 2009.

_____. Colonialidade del poder y classificacion social. *Journal of world-systems research*, vol. 2, summer/fall 2000, p. 342-386 Special Issue: Festchrift for Immanuel Wallerstein

_____. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em América Latina. *Anuario Mariateguiano*, Vol 9, n. 9, p 113-122, 1998.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível***:** estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REIS, Luis Augusto. *Fora de cena, no palco da modernidade:* um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: CEPE, 2018.

REVISTA USP, São Paulo, n. 53. *O ponto de vista na ficção:* o desenvolvimento de um conceito crítico, Friedman, Norman, 2002.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SAID, W. Edward. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SOUSA, Renan. Relação entre sexualização precoce e abuso de crianças – AUN – Agência Universitária de Notícias (usp.br). Disponível em 06 de novembro de 2019. Acesso em 05 de janeiro de 2023.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG , 2010.

TEATRO Popular do Nordeste (TPN). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404786/teatro-popular-do-nordeste-tpn>. Acesso em: 12 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed UNB, 2013.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. London: New York: Taylor & Francis e-Library, 2001.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Carvalho. [S.L.], 2010. 2 carta.

VILLAR, Eron; SILAS, Thony. *A Noiva*: a espada do leão. Recife: Edições Villalux, 2017a.

_____.*A Noiva:* a ascensão das ruas. Recife: Edições Villalux, 2017b

_____. *A Noiva:* noites em festa. Recife: Edições Villalux, 2017c.

VILLAR, Eron; CUNHA, C. Eduardo. *Cérebro*: modus operandi. Recife: Edições Villalux, 2018.

X-Men: 10 detalhes sobre o relacionamento de Jean Grey e Wolverine que os filmes não mostraram (cbr.com), 2020, acessado em 09/01/2023 às 19h25.