



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

NIKOLAS FURQUIM ZALEWSKI

**GÊNESE DO IMPOSSÍVEL: A TRANSPOSIÇÃO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS
PARA OS QUADRINHOS**

BRASÍLIA
2025

NIKOLAS FURQUIM ZALEWSKI

**GÊNESE DO IMPOSSÍVEL: A TRANSPOSIÇÃO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS
PARA OS QUADRINHOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Comunicação da Universidade de
Brasília como requisito para obtenção do grau
de Bacharel em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva

BRASÍLIA
2025

NIKOLAS FURQUIM ZALEWSKI

**GÊNESE DO IMPOSSÍVEL: A TRANSPOSIÇÃO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS
PARA OS QUADRINHOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Comunicação da Universidade de
Brasília como requisito para obtenção do grau
de Bacharel em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva

Banca examinadora:

Gustavo de Castro da Silva

Paulo Roberto Assis Paniago

Ana Lídia de Barros Saggese

BRASÍLIA
2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes a meus pais e minha irmã, responsáveis por me incentivar nos caminhos da educação e por sempre me ensinarem a realizar tudo que me proponho com o maior esmero possível. A partir dessa faísca, entrei em 2019 na Faculdade de Comunicação da UnB, e não posso dizer que o percurso foi fácil, mas tenho certeza que serei eternamente grato a tudo que eu aprendi aqui, tanto em sala de aula, com professores que me ensinaram além do profissional, quanto fora dela, como na Pupila, EJ onde conheci pessoas incríveis.

Para essas amizades que criei, muito obrigado pela companhia e por me aguentarem falar tanto desse trabalho nos últimos meses, espero que nossas travessias continuem a se entrelaçar daqui para frente. E para minha amiga mais especial, que há dois anos se tornou minha namorada, agradeço todo suporte emocional, que me permitiu finalizar esse trabalho feliz com o resultado final. Prometo retribuir quando a hora do seu TCC chegar.

Agradeço igualmente ao meu orientador, Gustavo de Castro, que não apenas me acolheu quando demonstrei o interesse em falar sobre histórias em quadrinhos, como me possibilitou conhecer o sertão, tal qual escrito nas palavras e frases singulares de João Guimarães Rosa. O fascínio do autor pela linguagem atravessa as páginas e cresce em seus leitores, assim como o fez em mim. Por isso, quero deixar meu reconhecimento a todos os artistas brasileiros que conservam na língua portuguesa a expressão daquilo que sentem, além é claro daqueles que produzem imagens que podem representar em si muito mais do que livros inteiros. Independente do meio, a arte permanece um dos pilares mais importantes da minha vida, meu reconhecimento a todos que ainda acreditam nela.

“as línguas são meios
de viagem, são meios
de transporte as palavras:
carregam consigo o camelo
o arranha-céu a baleia
não só a baleia
todas as baleias
não só o amor
todo o amor”

(Ana Martins Marques)

RESUMO

Este trabalho investiga as adaptações literárias de textos clássicos para os quadrinhos, com o objetivo de entender como elas contribuem para a compreensão narrativa e estética da obra original. Para fundamentar a pesquisa, toma-se como objeto de análise a adaptação em HQ de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, realizada por Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa, cuja primeira publicação aconteceu em 2014 pelo selo Biblioteca Azul, da Editora Globo Livros. O estudo se baseia em pesquisas sobre Guimarães Rosa, na teoria relacionada a textos clássicos e adaptações e, principalmente, em abordagens teóricas e históricas sobre os quadrinhos, com ênfase nos processos de adaptação. Ao final, espera-se que a investigação possibilite compreender de que forma a linguagem dos quadrinhos reconfigurou a narrativa de Rosa, bem como identificar os elementos que se mantêm ou se distanciam na transposição entre livro e HQ.

Palavras-chave: Adaptação literária, *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa, linguagem dos quadrinhos, quadrinhos.

ABSTRACT

This study investigates the literary adaptations of classic books into comics, aiming to understand how they contribute to the narrative and aesthetic comprehension of the original work. To support the research, the object of analysis is the comic book adaptation of *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, created by Eloar Guazzelli and Rodrigo Rosa, first published in 2014 under the Biblioteca Azul imprint of Globo Livros. The study is based on research on Guimarães Rosa, theories related to classic books and adaptations, and, primarily, theoretical and historical approaches to comics, with an emphasis on adaptation processes. In the end, the investigation seeks to understand how the language of comics reconfigured Rosa's narrative, as well as to identify the elements that are maintained or altered in the transition from book to comic book.

Keywords: Comics, *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa, language of comics, literary adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Modificação no primeiro rascunho de <i>Grande sertão: veredas</i>	13
Figura 2 – Nota de Guimarães Rosa acerca de materiais de canoas.....	15
Figura 3 – Prancha de <i>As Aventuras de Nhô Quim</i>	32
Figura 4 – Luva da primeira edição do quadrinho de <i>Grande sertão: veredas</i>	42
Figura 5 – Luva da primeira edição do quadrinho de <i>Grande sertão: veredas</i>	42
Figura 6 – Quadros de roteiro ilustrado de <i>Grande sertão: veredas</i>	44
Figura 7 – Layout da HQ de <i>Grande sertão: veredas</i> - preto e branco e colorido	46
Figura 8 – Layout da HQ de <i>Grande sertão: veredas</i> - preto e branco e colorido	46
Figura 9 – Layout da HQ de <i>Grande sertão: veredas</i> - preto e branco e colorido	47
Figura 10 – Layout da HQ de <i>Grande sertão: veredas</i> - preto e branco e colorido	47
Figura 11 – Layout da HQ de <i>Grande sertão: veredas</i> - preto e branco e colorido	47
Figura 12 – Layout da HQ de <i>Grande sertão: veredas</i> - preto e branco e colorido	47
Figura 13 – Esboços de Diadorim para o quadrinho de <i>Grande sertão: veredas</i>	48
Figura 14 – Prancha da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	52
Figura 15 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	53
Figura 16 – Pranchas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	55
Figura 17 – Pranchas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	55
Figura 18 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	56
Figura 19 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	57
Figura 20 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	58
Figura 21 – Páginas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	59
Figura 22 – Páginas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	59
Figura 23 – Quadro da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	62
Figura 24 – Prancha da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	63
Figura 25 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	64
Figura 26 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	65
Figura 27 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	66
Figura 28 – Páginas duplas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	66
Figura 29 – Páginas duplas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	66
Figura 30 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	67
Figura 31 – Pranchas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	68
Figura 32 – Pranchas da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	68

Figura 33 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	69
Figura 34 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	70
Figura 35 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	70
Figura 36 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	70
Figura 37 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	71
Figura 38 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	71
Figura 39 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	72
Figura 40 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	72
Figura 41 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	72
Figura 42 – Quadros da adaptação em quadrinhos de <i>Grande sertão: veredas</i>	72

SUMÁRIO

1. GRANDE SERTÃO E AS VEREDAS DE UM CLÁSSICO	8
2. DO RASCUNHO A OBRA-PRIMA: UM OLHAR SOBRE A CRIAÇÃO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS	11
3. TUDO DENTRO DE SI: APONTAMENTOS SOBRE A NARRATIVA DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	18
4. GRANDE SERTÃO PARA ALÉM DO ORIGINAL: REFLEXÕES ACERCA DO ATO DE TRADUZIR.....	26
4.1 Noções sobre tradução e adaptação para os quadrinhos	28
4.2 Quadrinhos e literatura: um breve panorama brasileiro e internacional	31
5. O PROBLEMA EM TRANSPOR ROSA E O GRANDE SERTÃO: VEREDAS PARA OS QUADRINHOS	38
5.1 Gênese do impossível: a transposição de <i>Grande sertão</i> para os quadrinhos	41
5.2 Veredas e requadros - Considerações sobre a linguagem e o espaço dos quadrinhos na adaptação de <i>Grande sertão</i>	48
5.3 O sertão entrelaçado: ligações existentes na adaptação de <i>Grande sertão: veredas</i>	60
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
BIBLIOGRAFIA	77
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	82

1. GRANDE SERTÃO E AS VEREDAS DE UM CLÁSSICO

Estudar um clássico subentende a compreensão do potencial de uma obra no imaginário e na vida de seus leitores. No caso de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, encontramos um texto que, após quase sete décadas da publicação, permanece contemporâneo e vivo. Graças ao interesse e a fascinação de incontáveis leitores, o sertão rosiano é constantemente renovado e relembrado, assim como seu autor, que é um dos mais estudados escritores brasileiros.

Para exemplificar e com enfoque nas extensas contribuições de pesquisadores em artigos e teses, é fundamental ressaltar que apenas nos registros realizados até novembro de 2024 no Banco de Dados Bibliográfico da USP focado em Rosa, já são somadas mais de 6200 referências bibliográficas. Igualmente, deve-se citar a relevância dos grupos de leitura dedicados a interpretação e análise das publicações do autor, como o Siruiz, situado na Faculdade de Comunicação da UnB, o qual conheci durante a realização deste trabalho, e nomeado a partir de um vocábulo de significado plural na obra. Para além disso, os pesquisadores e aficionados também promovem eventos temáticos, congressos e encontros dedicados a *GS:V*, manifestações que continuamente reafirmam a força das palavras de um autor cujo falecimento ocorreu em 1967.

Ademais, outro modo pelo qual é possível verificar a permanente relevância social de um clássico ou escritor consagrado é contabilizar a quantidade de adaptações e releituras de sua obra. Nesse panorama, Guimarães Rosa não fica para trás, com diversos textos adaptados para o audiovisual, em novela, cinema e curtas, ou através de peças para o teatro. No final do primeiro semestre de 2024, estreou nos cinemas *Grande sertão*, superprodução realizada pelo diretor Guel Arraes e baseada no livro homônimo de Rosa, que transporta o sertão, com o cerrado e seus jagunços, para uma perspectiva de periferia urbana. Paralelamente, a artista Bia Lessa também produziu e lançou em 2023 a própria versão cinematográfica de *Grande sertão*, com o título *O Diabo na rua no meio do redemunho*, em concordância com o icônico subtítulo do romance. Anteriormente, Lessa também realizou no ano de 2006 uma instalação dedicada ao livro no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e mais adiante em 2017 estreou uma adaptação do texto para o teatro.

Encontra-se também, em menor quantidade comparativamente com o audiovisual, adaptações de Guimarães Rosa para o mundo dos quadrinhos, que correspondem ao principal direcionamento deste trabalho. O teórico, e um dos mais proeminentes pesquisadores de quadrinhos do Brasil, Moacy Cirne, foi pioneiro ao confrontar a dificuldade iminente na

produção de tais obras, e em época na qual o trabalho de Rosa sequer possuía qualquer quadrinização, ele demonstrou seu ponto de vista sobre uma possível adaptação de *Grande sertão: veredas* para 9º arte: “Trata-se de um duplo desafio: a. Como dar-se-ia o espaço de sua adaptação; b. Como seria, enquanto obra quadrinhística, com suas virtualidades gráficas e narrativas próprias, o produto final de tal empreendimento artístico?” (2000, p.179).

Diante do desafio, é reconhecido essencialmente o que será o objeto de pesquisa do presente trabalho, que terá enfoque na obra de Rosa, em específico de seu principal e mais estudado livro, *Grande sertão: veredas*. Sob esse prisma, a escolha feita foi trabalhar com a adaptação da obra para os quadrinhos escrita por Eloar Guazzelli Filho e ilustrada por Rodrigo Rosa, cuja publicação aconteceu no ano de 2014, pela Editora Globo, em uma primeira edição luxuosa e com altíssimo custo para época, com valor de capa de R\$ 199,90.

Por conseguinte, delimita-se que esta monografia tem como objetivo investigar a relevância de adaptações literárias de clássicos para os quadrinhos, com interesse principal no caso de *Grande sertão: veredas*. O quadrinho foi vencedor do prêmio HQMix de Melhor Adaptação para os Quadrinhos e segundo lugar na categoria Melhor adaptação no tradicional Prêmio Jabuti. Com a finalidade de precisar ainda melhor esse objeto, determina-se que a pesquisa aqui proposta pretende responder a seguinte questão: em que medida as adaptações literárias de obras clássicas para os quadrinhos contribuem para a compreensão narrativa e estética da obra original?

Nesta trajetória, para além da questão principal, são perceptíveis outros objetivos da pesquisa, como a fundamentação de um panorama introdutório acerca da origem e da escrita de *Grande sertão: veredas*, assim como a discussão de alguns dos principais temas da narrativa. De forma análoga, a produção almeja refletir sobre o próprio ato de traduzir e adaptar, principalmente a partir do ângulo das HQs, ao apresentar um breve histórico das adaptações de clássicos em quadrinhos e sua relevância no Brasil e no exterior. Por fim, existe um anseio do projeto em reconhecer os méritos e as lacunas do texto de Guazzelli e das ilustrações e cores de Rodrigo Rosa. A adaptação em HQ, assim como outras já realizadas, percorreu um trajeto complexo diante do texto inebriante, poético e fantástico de Guimarães Rosa, que conquistou ao decorrer dos anos uma legião de admiradores, atentos para adaptações que podem se apartar dos escritos originais de Rosa.

Em algum grau, é nessa imensidão do Sertão e da obra de Rosa que se encontra a monografia, dedicada a tentativa de expandir o conhecimento de uma produção em que, como descreveu Cândido (2002, p.121), “há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado”. Diante de uma noção tão engrandecedora e na tentativa de

assimilar ainda melhor o obra-prima de Rosa, é possível também aproximar a décima proposta de definição para um clássico, realizada por Calvino, na qual *GS:V* se enquadraria na categoria de “um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs” (2007, p.13). O caráter universal em que Calvino rotula os clássicos também está na gênese do *Grande sertão: veredas*, como o próprio Rosa decreta logo nas primeiras palavras da obra: “O sertão está em toda a parte.” (1994, p.4).

De certo, foram muitas as veredas que o romance percorreu, e os caminhos não parecem querer findar tão cedo. Retornando às definições de Calvino e para finalizar o capítulo, o autor nos auxilia na explicação de porque obras como *Grande sertão* parecem perpétuas mesmo tantos anos após a publicação, ao descrever que o “clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” (2007, p.11).

2. DO RASCUNHO A OBRA-PRIMA: UM OLHAR SOBRE A CRIAÇÃO DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Em um primeiro momento, a partir de uma leitura despretensiosa e desprovida de contexto relacionado a gênese da obra, e diante do entendimento da magnitude de *GS:V*, é crível imaginar que o livro se originou de um processo longo e trabalhoso de pesquisa e escrita, tanto na esfera gramatical quanto regional, por conta do detalhismo nas descrições do sertão e da experimentação vocabular realizada pelo autor ao decorrer do texto, qualidades dignas de nota no ensaio “O homem dos avessos”, do teórico Antonio Candido:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, — para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (Candido, 2002, p.122).

No entanto, a edição comercializada e lida atualmente muito se assemelha aos primeiros rascunhos de Rosa, fato demonstrado na reveladora tese de Elizabeth Hazin: *No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)*, na qual a autora já de início indica que “no caso de *Grande sertão: veredas*, a forma final é tão completa quanto a primeira versão” (1991, p.18).

Por outro lado, não é razoável afirmar que o romance tenha surgido de uma mera euforia de Guimarães Rosa, quando em realidade resulta de uma série intrincada de experiências prévias do autor, que se evidenciam a partir do arquivo próprio e dos manuscritos, provas tipográficas e edições as quais temos acesso, materiais que são fonte de estudo da tese de Hazin, que trabalhou sobretudo com o proto-texto, ou seja, os escritos de Rosa que precedem a publicação, afinal:

Um livro absolutamente inovador no plano da linguagem, como *Grande sertão: veredas*, não pode ter surgido de um golpe, emergido como o bloco maciço que conhecemos. Sua fatura pressupõe um pano-de-fundo, bastidores, a oficina em que foram trabalhadas as expressões, em que os vocábulos se geraram, e em que as peculiaridades formais vieram à luz. (Hazin, 1991, p.19).

Face ao arquivo que a própria pesquisadora descreve como tesouro, Hazin começa a montagem de um quebra-cabeça rosiano, composto de notas do autor, livros utilizados como referência, tal como os de teor moral e espiritual, cartas enviadas e recebidas, a exemplo das correspondências trocadas com o pai, reflexões diversas, dentre outros registros, que tomaram

forma concreta no decorrer de sua vida e escritos, ou que sequer chegaram a ser utilizados. O fascinante, acima de tudo, é que as anotações se contrapõem integralmente com uma possível noção de banalidade, como um ato rotineiro de escrever um apontamento ou ideia em um papel, e dali em diante nunca mais revisitá-lo. De fato, “tudo tem peso, em tudo se esconde alguma intenção criadora delineada” (Hazin, 1991, p.26).

O prolongado escopo do arquivo, contudo, não levou Hazin ao encontro de formas mais arcaicas do texto de *Grande sertão: veredas*, e nesse quesito amigos do autor, como Franklin de Oliveira e Paulo Rónai, asseguram que o manuscrito existente é o primeiro. A narrativa se complementa a da secretária de Rosa no Itamaraty, Maria Augusta de Camargos Rocha, que ainda cogita a existência de notas prévias, mas reafirma que as mesmas devem ter sido descartadas.

E assim, de acordo com informações transmitidas pelo escritor Paulo Dantas e reiteradas pela autora, o texto inicial foi escrito no decorrer de 7 ou 8 meses, provavelmente finalizado em julho de 54, data indicada no primeiro rascunho. Durante o período, como explicou Franklin de Oliveira em entrevista a Hazin, Guimarães Rosa se encontrava em estado de loucura, e sustentava que a própria obra era maior que ele mesmo. Analogamente, outra questão que perdurou foi se o livro surgiu enquanto um conto que tomou proporções e cresceu para se tornar novela. Tal hipótese foi declarada, por exemplo, pelo reconhecido escritor paraibano, Ariano Suassuna, que expôs para Hazin em carta que o próprio Rosa lhe informou sobre *Grande sertão: veredas* ter surgido para ele enquanto conto, e confrontado pelo próprio escopo do texto necessitou aumentar e tornar-se romance.

Esta ideia é contestada por Franklin de Oliveira, pois o jornalista e amigo de Rosa garante que foi a partir de uma das novelas presentes em *Corpo de baile*, que enfim surgiu o texto. Ainda que usufrua da mesma noção de Oliveira em relação ao fato de que nunca existiu um conto do GS:V, a secretária de Rosa, Maria Augusta de Camargos Rocha, acredita que inicialmente o destino do livro era compor o conjunto de *Corpo de baile*. Frente a conceitos opostos, Hazin encontra entre eles a possibilidade de um caminho no qual todas possam ter um fundo verídico, no qual afirma:

É verdade que a assertiva “O Grande sertão: veredas surgiu dentro dele como um conto”, sugere antes a mera existência da “idéia” de um conto, do que a existência concreta de um conto efetivamente redigido a marco zero palpável do romance. Assim compreendida, a frase de Ariano Suassuna reitera os depoimentos de Franklin de Oliveira e Maria Augusta de Camargos Rocha, de que tudo começou em novela (e não em conto), ainda que o primeiro afirme que o Grande sertão: veredas surgiu como idéia a partir de uma novela de Corpo de baile e a segunda insista que o

Grande sertão: veredas é uma das novelas de Corpo de baile que cresceu. (Hazin, 1991, p.70).

Quanto a temática do *Grande sertão*, o acervo de Rosa deixa alguns cernes bem evidentes, o mais óbvio deles tanto na leitura, quanto no estudo da obra e de sua gênese, é o pacto com o demônio, fato reiterado pelo título inicial da obra presente no rascunho, no qual consta tracejado a frase “O Diabo na rua, no meio do redemoinho”, para dar lugar a “Veredas Mortas”. Ambos, portanto, conclamam a relevância deste acontecimento para o livro, afinal “pode-se concluir que esse incidente constituía para o autor o eixo central do romance” (Hazin, 1991, p.82).

São sete os estágios entre o primeiro rascunho e a edição definitiva do livro, que em ordem cronológica se organizam entre três rascunhos, duas provas tipográficas, a edição princípio e a definitiva. Na primeira forma, muito presentes são as anotações de acréscimo de frases e palavras, responsáveis por alongar consideravelmente o texto na segunda versão. Um dos exemplos fundamentais citados por Hazin e reproduzido abaixo é a inserção da palavra “Nonada” no início do livro, vocábulo composto da soma de duas outras palavras que introduz o leitor de forma tão particular ao místico universo de *Grande sertão: veredas*, e que algum momento foi também “Doidadas”, termo grifado pelo autor.

Figura 1 - Modificação no primeiro rascunho de Grande sertão: veredas.



Fonte: Primeiro rascunho de Grande sertão: veredas (João Guimarães Rosa, 1954).¹

No segundo rascunho, os caminhos já estão essencialmente construídos, com a definição do título e subtítulo que são hoje conhecidos, editora e dedicatória já declaradas e poucas notas de alterações em seu corpo. Com a obra em estágio já muito avançado, Rosa aqui se encarrega de aprimorar e afinar o texto, dando valor a detalhes que ao mero olhar

¹ Primeiro rascunho de *Grande sertão: veredas*, referenciado por Elizabeth Hazin sob a seção “Bibliografia de Guimarães Rosa”, especificamente em “Variantes (anteriores à edição impressa)”. Citado em Elizabeth de Andrade Lima Hazin, “No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)”, capítulo “2.3 - O primeiro rascunho”, p. 101-128, 1991.

podem parecer simplórios. Deste modo, “refina-lhe a qualidade literária: a cada releitura, Guimarães Rosa aprimora o texto, dando-lhe novas nuances” (Hazin, 1991, p.139).

Conforme a escrita avança, o livro se torna cada vez mais similar a edição definitiva, e por consequência menor é o número de alterações realizadas. Entretanto, foi apenas na segunda prova tipográfica que o autor acrescentou um elemento tão constantemente lembrado pelos leitores da obra: o símbolo do infinito no local normalmente ocupado pela palavra “Fim”. Mudanças como esta, ao final do livro, e o acréscimo de “Nonada”, logo no início, atestam a importância da experiência do público para Rosa, pois ao realizar a leitura íntegra do *Grande sertão* encontramos uma espécie de ciclo, no qual Hazin explica:

em vez do FIM convencional, o sinal gráfico quer significar que a conversa entre Riobaldo e seu interlocutor é um instante, mero intervalo entre dois tempos infinitos: o passado e o futuro. Não nos esqueçamos de que o livro se inicia surpreendendo em meio um "diálogo". Assim, o relato de Grande sertão: veredas não tem rigorosamente falando, nem princípio, nem fim (Hazin, 1991, p.175).

A edição definitiva entregue em 1958 é a origem das edições seguintes desde então, que podem ter diferenças quanto a diagramação, tamanho de fonte ou muitas vezes questões estéticas, porém evidentemente o texto se preserva. A autora então coloca enfoque principal no arquivo, fonte indispensável à compreensão dos motes do escritor. No material organizado em pastas, encontra-se desde listas com nomes para eventuais personagens ou títulos, frases que foram ou não aproveitadas no decorrer de seus livros e anotações produzidas em viagens ou relativas a leituras realizadas.

Alicerçado nessa obstinação por escrever constantemente, Rosa constrói de maneira gradativa o fundo verídico de suas obras, ao se amparar em notas e detalhes atentos de costumes e personagens regionais. Uma das manifestações dessa prática acontece nas trocas de correspondências feitas com o pai, Florduardo Rosa, as quais eram profundamente estimadas pelo escritor, como ele mesmo demonstra em carta de agradecimento com data de 9 de dezembro de 1955:

Apreciei, muitíssimo, as notas que o senhor me mandou, sobre os enterros na roça. Aliás, o senhor não imagina como têm valor para mim essas informações. Pena é que o senhor não mande delas mais frequentemente. Estão todas colecionadas, com apontamentos e sublinhadas dos pontos mais importantes, e, aos poucos, serão, todas elas, aproveitadas nos meus livros. (Rosa, 1955).²

² Carta de Guimarães Rosa ao pai, Florduardo Rosa, escrita em 9 de dezembro de 1955. Documento 84/11 do Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, conforme organização da época. Citada em Elizabeth de Andrade Lima Hazin, “No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)”, p. 206, 1991.

De maneira análoga, Rosa também realizava pesquisas e coletas de dados acerca de especificações de materiais, descrições e nomes de objetos, vegetação, paisagens e cenários. Em face disso, se encararmos as anotações como um conjunto uníssono que flui entre o escritor e a redação de seus trabalhos, é possível explicar

o rigor documental, a riqueza de linguagem, o sabor de vida nas descrições da existência errante e perigosa dos jagunços, a peculiar psicologia deles, os traços afetivos e culturais de sua rudeza nativa, enfim, todo o mundo magicamente reinventado e imerso em sua obra-prima. (Hazin, 1991, p.191).

Hazin consegue discernir diversos tipos de aproveitamento do material do arquivo, ora diretos, ou indiretos, literais ou reelaborados, referências que aludem a textos literários diversos, outras de teor mais especulativo, e algumas que estão endereçadas ao *Grande Sertão*, mas que não aparecem na versão final do texto. Assim reafirmamos a noção de que Rosa revisitava as próprias notas durante o processo de escrita. Um exemplo esclarecedor é uma anotação que descreve brevemente os tipos de materiais de canoa que afundam e as que não afundam:

Figura 2 - Nota de Guimarães Rosa acerca de materiais de canoas.

2- CANOAS :

- 1) que afundam: pau-d'óleo
peroba
- 2) que não afundam: faveira
tamboril
cedro
vinhático
imburana

(E28, p.39).

Fonte: Anotação (João Guimarães Rosa).³

Posteriormente, as definições da lista acima auxiliaram no nível de realismo da icônica sequência da travessia dos jovens Riobaldo e Diadorim, realizada em uma canoa entre o rio de Janeiro para o do-Chico, aproveitamento que segundo Hazin se enquadra na categoria “direto reelaborado”, ou seja, uma nota que pertence ao arquivo e foi transportada de maneira a se adequar melhor ao texto:

³ Anotação de Guimarães Rosa, referenciada por Elizabeth Hazin na documentação “De e sobre Guimarães Rosa”, sob a referência E28, p. 39. O código E indica “Fontes para a obra”, conforme a organização da época. Segundo nota presente na bibliografia, na época do estágio da pesquisadora, esse material não possuía numeração. Citada em Elizabeth de Andrade Lima Hazin, “No nada, o infinito (da gênese do Grande Sertão: veredas)”, p. 215, 1991.

Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d'óleo não sobrenadam..." Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... (Rosa, 1994, p.144).

Destaque também na concepção da obra são os referenciais de leituras espirituais do escritor, que se mesclam ao texto muitas vezes nas reflexões realizadas por Riobaldo, protagonista com crenças que se fundem com as do próprio Rosa. Assim, a cosmovisão e a moral compreendidas como relevantes pelo autor são espelhadas no texto e na fala dos personagens, questão que dialoga com o teor pessoal e íntimo dos textos do autor, fato comentado até mesmo pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos em entrevista: "Tudo que ele faz é meio autobiográfico. Porque realmente um pouco de Riobaldo ele tem."

Enfim, após esta breve apresentação da gênese de *Grande sertão: veredas*, podemos voltar à dualidade questionada no início. De um lado o leitor é atravessado por uma obra de caráter universal, que dialoga com algumas das principais problemáticas da humanidade – amor, religiosidade, crença, gênero, sexualidade, terra e cultura – enquanto por outra perspectiva é confrontado com a aparente rapidez na qual um texto tão multifacetado foi construído, pois em pouco mais de um semestre Rosa entrega um primeiro rascunho de *GS:V* que é em essência profundamente similar a edição definitiva do livro clássico, como demonstrou Hazin ao percorrer e comparar sete versões do texto, que muito se assemelham entre si em termos de narrativa e construção de universo.

Felizmente, um fato não anula necessariamente o outro, pois o arquivo compartilha conosco que as ideias desenvolvidas em *Grande sertão* faziam parte invariavelmente da rotina de Rosa, que de forma constante tomava notas, realizava pesquisas e leituras pertinentes e então forjava este acervo de recordações que o auxiliaram na construção dos textos, ou seja, o ato de escrever não era a esmo, mas se entrelaçava com a própria vida do autor:

Tudo isso confirmou-me o pressuposto teórico de que escrever é organizar. A pesquisa empreendida no Arquivo ofereceu elementos palpáveis à aferição dessa verdade abstrata de que a criação literária é a organização de um sistema estilístico completo a partir de um conjunto inorgânico e aparentemente caótico de anotações, lembranças, glossas marginais a leituras, ideias apenas afloradas no papel, etc. Organizar seria, assim, em última instância, imprimir a esse universo, um ritmo, um estilo, uma estética. (Hazin, 1991, p.303).

Dessa forma, entende-se que a objetividade de Rosa advém de um homem que não era apenas escritor nas horas vagas da carreira de diplomata, mas alguém que embaralhou o

escrever com o viver, existência na qual tanto o grosso quanto o particular dos acontecimentos se transformam e aglomeram de maneira a resultar em insumo no ato criador de um texto ficcional. Em entrevista realizada no ano de 1966 pelo professor e jornalista Fernando Camacho, mas publicada apenas em 1978 na revista *Humboldt*, Rosa estabelece: “Eu estou sempre trabalhando, acumulando, cogitando. De repente cristaliza a ideia de fazer um livro. Então junto coisas.... que cresceram, separadas, mas que agora se completam.”

3. TUDO DENTRO DE SI: APONTAMENTOS SOBRE A NARRATIVA DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Após conhecer o processo ordenador de Rosa no momento da criação de *Grande sertão: veredas*, que a partir de um conjunto de anotações dispersas e quiçá desconexas transformou o “caos” em obra-prima, o seguinte capítulo pretende emular, ainda que minimamente, essa energia de sistematização do autor, com intuito de descrever de maneira breve os pontos fundamentais da narrativa do romance clássico.

Múltiplo e heterogêneo, dar ordem para o sertão rosiano é tarefa de complexidade ímpar, mas é coerente que existam determinadas temáticas tão intrínsecas à narrativa que dificilmente costumam ser deixadas de lado nas análises realizadas. Em entrevista ao crítico literário Walter Höllerer, realizada em 1962 para um TV alemã, o próprio Rosa ensaiava uma possível descrição do romance:

Tem um fundo telúrico, real e passa-se uma história com uma transcendência visando até o metafísico. Seria quase uma espécie de um Fausto Sertanejo. [...] O romance trata de lutas de jagunços naquela região do interior do Brasil, com um sistema quase medieval de grandes fazendeiros e com pouca Justiça, pouca polícia, e havia grandes lutas e vendetas entre eles, né? (Rosa, 1962).

Primeiro, é relevante retornar a duas referências já debatidas previamente, a tese de doutorado de Hazin e o ensaio de Cândido, que apesar de possuírem objetos de estudo diferentes (o primeiro relacionado ao arquivo e o segundo acerca da própria obra do *Grande Sertão*), em conjunto formam um diálogo ao definir três temas basilares para o livro. Para Hazin, os geradores do livro são o “romance medieval, o pacto com o demônio (via *Doutor Fausto* de Thomas Mann) e a psicologia profunda do Jagunço.” (Hazin, 1991, p.73).

Com certa equivalência e baseado nas três partes de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, Cândido subdivide o texto, e o próprio ensaio, em outros três elementos estruturantes, primeiro “a terra”, com enfoque no próprio meio físico em que se passa o romance, depois “o homem”, parte em que o crítico atenta para as características do jagunço e os relaciona com os romances cavalaria e, finalmente, “o problema”, em que debate sobre o pacto feito por Riobaldo.

Em comparação, os temas definidos por Hazin e Cândido se encontram quase integralmente, quando falam da relevância de assuntos como o pacto, o aspecto medieval e das características do homem jagunço. Não obstante, o único que não fica em acordo é a terra, mas o mesmo é relembrado em outras análises, como a realizada por Walnice Nogueira

Galvão no livro (e também tese de doutorado), *As formas do falso*, que na primeira parte disserta amplamente sobre a condição do homem jagunço e do sertão. Somado a isso, a frase dita por Rosa em entrevista, transposta no início deste capítulo, perpassa por todos estes principais temas, quando descreve o livro como “Fausto Sertanejo”, e assim realça o pacto de Riobaldo, ou quando destaca o sistema “quase medieval” e a “região do interior do Brasil”.

E quanto a temática do jagunço e sua “psicologia”, ou seja, tudo aquilo que atravessa e aflige esta figura tão característica, além do expresso interesse em valorizar o personagem da cultura nacional, o próprio Guimarães Rosa já escreveu em carta para o pai, em 5 de julho de 1956, que o *Grande sertão: veredas* era “uma história sobre jagunços, do Norte de Minas, narrada pelo ex-jagunço Riobaldo, grande sujeito e brabo.” (Hazin, 1991, p.58).⁴

Determinadas matérias transmitidas no romance exigem um nível mais aprofundado de análise a fim de serem percebidas, a exemplo da semelhança com as novelas de cavalaria, ou ainda correlações mais profundas, como a do homem com o meio físico, dentre a qual Cândido comenta que o sertão “os encaminha e desencaminha, proporcionando um comportamento adequado à sua rudeza.” (Cândido, 2002, p.127).

Contudo, outros pontos do livro estão explícitos na fala do protagonista, a despeito de quão superficial tenha sido a leitura. É dentro desse panorama que podemos situar o “amor”, tópico que no romance está encarnado principalmente em três personagens: Diadorim, Nhorinhá e Otacília, responsáveis por reflexões intensas de Riobaldo, e debatidas no ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, realizado por Benedito Nunes, que introduz:

O jagunço Riobaldo, de Grande sertão: veredas, conhece três espécies diferentes de amor: o enlevo por Otacília, moça encontrada na fazenda Santa Catarina, a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim, e a recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta filha daquela Ana Duzuza, versada em artes mágicas. São três amores, três paixões qualitativamente diversas, que chegam por vezes a interpenetrar-se (Nunes, 2009, p.137).

Os amores, entretanto, são guiados por diferentes sentimentos, em Otacília o jagunço Riobaldo encontra uma sensação de completude, uma vida oposta ao sentimento aventureiro do sertão e da jagunçagem, mais conservador e “espiritual”, como define Nunes. Já na prostituta Nhorinhá, a potência da experiência carnal engrandece e torna-se intensa memória relacionada a sensualidade da mulher, ao ponto de “converter-se numa forte paixão, secretamente cultivada e estranhamente parecida com o sentimento mais puro, quase

⁴ Guimarães Rosa em carta para o pai, Florduardo Rosa, em 5 de julho de 1956. Documento 84/12 do Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, conforme organização da época. Citado em Elizabeth de Andrade Lima Hazin, “No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)”, p. 58, 1991.

desencarnado e beatífico que a imagem etérea de Otacília nele produzia.” (Nunes, 2009, p.138).

Por fim, encontramos Diadorim, o mais desordenado e pujante de todos os amores de Riobaldo, cujo teor caótico relaciona-se com a dualidade de gênero do obstinado e corajoso guerreiro, que em final emblemático se revela Deodorina, filha mulher de Joca Ramiro disfarçada. A problemática se expande na impossibilidade desse amor, que nunca se realiza, e apesar de se apresentar como desejado por ambas partes, o querer dos amantes colide com o preconceito, a sexualidade, a guerra, o pacto e, enfim, a morte. Deste modo, como tudo aquilo que não tem fim, o amor entre Riobaldo e Diadorim se eterniza.

É coerente, portanto, definir a relevância tanto do amor carnal, quanto espiritual, que no decorrer da narrativa se intercalam e evoluem, naquilo que Nunes define como um processo de “transformação” (2009, p.142), em que o amor carnal corresponde, portanto, a uma fase de ascensão rumo ao amor espiritual. Diante dessa instância, Benedito Nunes explica o amor impossível de Riobaldo:

Diadorim é um outro modo de amor, incomparável com o de Otacília e Nhorinhá — amor que tinha um quê de paradisíaco, de idílico, e algo de ameaçador, escondendo o encanto noturno e proibido de uma felicidade enganosa, que se esfumaçou, em meio ao sangue das guerras de vingança, como se evaporaram as simulações do maligno. Nele o divino e o diabólico são permutáveis e simbolizam dois momentos de aventura que se realiza no homem — o momento ancestral, do velho ser humano dividido, que permanece presa das forças elementares, materiais e sensíveis, e o momento por vir, que lentamente se prepara, da transformação do humano em divino, e em relação ao qual a vida constitui uma iniciação e aprendizagem. (Nunes, 2009, p.160).

A imprecisão em definir Diadorim é alusiva também à própria natureza androgina dele, que está entre o “divino e o diabólico” (Nunes, 2009, p.160). Desse modo, o personagem também é a única contraparte de Riobaldo capaz de factualmente modificar a trajetória dele, fato que ocorre desde os primórdios da narração até o fim em si.

Um exemplo é o momento da travessia, quando ambos ainda eram crianças, e o protagonista se impressiona com a valentia de Diadorim, que na própria fala reforça a Riobaldo: “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (Rosa, 1994, p.146). Muito mais à frente no livro, a frase ainda ressoa nas reflexões do narrador, quando estabelece que aquilo que a vida “quer da gente é coragem.” (Rosa, 1994, p.448). Tão reiterada no texto, esta qualidade é crescente na evolução de Riobaldo, que inicia como menino acanhado e incerto até conquistar o título de chefe dos jagunços, o Urutu Branco. Por outro lado, da mesma forma que apresentou a guerra e a morte a Riobaldo, Diadorim também evidencia o

belo, uma forma de encarar a natureza e apreciá-la, como no avistamento de animais e principalmente do icônico Manuelzinho-da-croa.

Ainda no que tange a Diadorim, Antonio Candido descreve, de forma muito similar a Nunes, que o personagem caminha na dualidade entre o “lícito e o ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição.” (2002, p.125). Assim, a dúvida aflige Riobaldo tanto fisicamente, em relação à feição do amigo pelo qual se apaixona, quanto emocionalmente, no momento em que são colocados em questão os diálogos mais sentimentais entre os dois.

Por outro lado, é igualmente importante estabelecer que a matéria da ambiguidade não é restrita a Diadorim, pois em realidade ela se alastrá para todo *Grande sertão: veredas*, com amplitude tão expressiva que perpassa diversas análises do livro, sendo definida por Candido como o “princípio geral da reversibilidade” (2002, p.134), termo fundante da narrativa dentre o qual ele cita diversos exemplos:

Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado do mal para chegar ao bem. Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, — que nos suspende entre o ser e não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. (Candido, 2002, p.134).

Para Elizabeth Hazin, a ambivalência é reafirmada da mesma forma na estruturação de *Grande sertão: veredas*, ao passo que alterna entre os acontecimentos com jagunços e a “confissão de um narrador” (Hazin, 1991, p.58). Continuamente, se nas produções de Cândido e Hazin a ambiguidade é um dentre os inúmeros assuntos discutidos, no livro de Walnice Nogueira Galvão a questão eleva-se de tal maneira a fim de constituir a essência do debate, ou como a autora define, ela busca “descobrir onde radica a ambiguidade e como ela está construída, ou seja, em que níveis da composição literária se detecta essa ambiguidade instauradora.” (1972, p.12).

Isto posto, Galvão disserta que é na ambiguidade que está o encargo de organizar o romance, ou seja, a maioria dos elementos da narrativa não são estáveis, pois podem ser ou não ser na mesma medida. Consoante, para a autora a condição fundamental do pobre e do jagunço também se adequa a categoria, afinal ambos conseguem ser o mesmo tanto livres e prescindíveis, quanto submissos e dependentes das classes mais altas. Logo, Galvão faz um resumo das principais dualidades presentes em *Grande sertão: veredas*, entretanto a autora

não mais se detém apenas aos acontecimentos do livro, visto que avança a reflexão tanto para o escritor, quanto para aquilo que ele escreve e de que maneira o faz:

Pois neste discurso oral que é escrito, sertanejo ao mesmo tempo que erudito, lúcido enquanto apanha o processo histórico e mitologizante quando o feudaliza, identificado ao homem pobre do sertão e dele distanciado, [...] é, afinal, a posição do intelectual brasileiro que se delineia. Preso a seus privilégios mas sendo capaz, por treino, de experimentar imaginariamente outras situações de vida, convive no mundo dos valores, mas é tradicionalmente servidor do Estado; aqui existe e aqui produz, mas de olho na última moda das agências centrais de cultura. (Galvão, 1972, p.14).

Na primeira parte da tese de Galvão, realizada em torno da condição jagunça, são apontadas contradições relativas tanto a esses indivíduos, quanto ao homem sertanejo em si e às instituições políticas, eleitorais e sociais que o guiam. Além disso, a pesquisadora também disserta sobre dualidades territoriais do sertão, entre fauna e flora, e também acerca da plebe rural, destituída de bens e livre, porém necessitada da proteção de outro mais abastado para sobrevivência. Os jagunços quando compreendidos enquanto artefato de manutenção do poder alcançam um teor dúbio para Galvão, afinal são utilizados ora para ordenar, ora para desordenar.

Posteriormente, na segunda parte do livro, a autora rememora apoiada em obras anteriores ficcionais e não ficcionais, como a “medievalização do sertão é moeda corrente na tradição letrada brasileira” (Galvão, 1972, p.57), mesmo que o modelo dificilmente corresponda com veracidade ao universo que é o Sertão. Fato indiscutível é que a tradução do Sertão para o escrito é realizada muitas vezes não pelo sertanejo, mas por letrados ou, similarmente, pela classe dominante, de forma que a perspectiva não seja exatamente verídica, mas comparada com referenciais particulares desses indivíduos, a exemplo das novelas feudais europeias, tão logo “o cavaleiro andante, o cangaceiro, a donzela guerreira, a donzela sábia, figuras da história do Brasil, o animal, o Diabo, são todos personagens de um só universo.” (Galvão, 1972, p.58).

A dualidade relacionada a homens de letras é reverberada na narrativa de *Grande sertão: veredas*, pois se aqueles que relatam as histórias são os alfabetizados, Rosa escreve Riobaldo, que antes de jagunço, torna-se professor, e a partir da linguagem aprendida o protagonista faz o relato, entre o erudito e o modo de falar sertanejo. A maneira de se expressar é tão simplesmente espelhada nas experiências de Guimarães Rosa, que segundo Galvão detém:

um pé na linguagem do sertão e o outro pé na linguagem do mundo. Se de um lado, explora as possibilidades do falar sertanejo, de outro explora campos linguísticos eruditos que nada têm a ver com o sertão. Se, de um lado, a matéria que põe em jogo é a matéria do sertão, de outro lado extrai as consequências máximas do imaginário do sertão [...] de um lado, seu romance é o mais profundo e completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e mais completa idealização dessa mesma plebe. (Galvão, 1972, p.74).

A terceira e última parte do texto permanece com enfoque na linguagem, quando a autora disserta sobre a relevância do ato de narrar na progressão do romance, e como as letras influenciaram nos principais pontos de virada na vida de Riobaldo, quando primeiramente frequenta o Curralinho por não entender os escritos que comprovam a relação do padrinho com os jagunços. Em sequência, ao se alfabetizar e adquirir a credencial de professor, é contratado por Zé Bebelo, adentra sua luta para colocar ordem no sertão, mas foge e enfim reencontra o Menino, o conhecendo agora pelo nome: Reinaldo. Na reta final do livro, a habilidade da leitura possibilita que o protagonista duvide de uma possível conspiração de Zé Bebelo para traír o bando, sendo este um dos fatores elementares para que Riobaldo venha a liderar os jagunços.

Consecutivamente, Galvão nos ressalta o que ela define como o “destino preso” (1972, p.106), de Riobaldo, definição que concerne o laço inquebrável que o liga a Diadorim, iniciada com a determinante sequência da travessia e finalizada, ao menos fisicamente, com o ápice da morte e descoberta da sexualidade do grande amor do protagonista. Entre as diversas ambiguidades, a conexão dos personagens é o traço constante que conecta o infinito do romance, é o que move Riobaldo, um homem que já amou tantas mulheres, desde a adolescência até a vida adulta, e encontra o amor maior em um homem. Entre Otacília e Diadorim existe a ambivalência, contraponto da vida ordinária, idealizada e idílica ou a vida guerreira, intensa e mortal, de um lado o cangaceiro livre para vagar e do outro o fazendeiro preso a criar gado, mas apesar da disputa e da aura de dúvida, o elo entre Riobaldo e Diadorim é inflexível, tal qual define Galvão:

É um laço de amor ao mesmo tempo que de morte: amor mútuo e mútuo contrato de matar os inimigos. É um laço concebido e desenvolvido sob o signo de Deus e do Diabo: revela ao mesmo tempo tudo aquilo que o homem tem de bom e tudo aquilo que tem de mau. É um laço ao mesmo tempo de camaradagem máscula e de equívoco desejo, de plenitude e de conflito, de fruição de paz e de guerra feroz. É um laço que traz, contida dentro de si, sua própria destruição. (Galvão, 1972, p.100).

Ao cabo de *As formas do falso*, Galvão destaca a história de Maria Mutema, mulher que cometeu um crime duplo ao causar a morte tanto do marido quanto de um padre, o

primeiro através de chumbo derretido inserido no ouvido, e o segundo ao insistir na mentira que apenas teria matado o esposo por amar incondicionalmente o sacerdote, que assim morreu por desgosto. A autora comprehende, de toda forma, que os crimes se repetem em termos imagéticos, ainda que se diferenciem no nível de materialidade e abstração, pois em ambos os casos algo que adentra o ouvido dos personagens, chumbo em um, palavras noutro, vai “se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente.” (Galvão, 1972, p.121).

A partir do estudo sobre esse curto relato que ocorre repentinamente, próximo da metade do *Grande sertão: veredas*, a autora estabelece que o conceito da “dupla imagem — concreta e abstrata — que se encontra no caso de Maria Mutema, é a matriz imagética mais importante do romance. A imagem da coisa dentro da outra”. (Galvão, 1972, p.121). No que tange a conceituação feita, Galvão sublinha diversos conjuntos e subconjuntos possíveis de imagens de coisas dentro de outras, que surgem no transcorrer do livro. O principal exemplo da obra está no próprio subtítulo: o Diabo na rua no meio do redemoinho, frase reverberada com consistência no romance, apresentada até mesmo em formatos diferenciados a depender do momento, e que para a escritora converte-se na “imagem mor que fica essa concepção, por um lado, e por outro todas as imagens da coisa dentro da outra. O Diabo, algo concretizado e corporificado no meio de algo móvel e envolvente como o redemoinho, é a imagem-mor do certo no incerto.” (Galvão, 1972, p.129).

Assim, ao aprofundar as correlações e a representatividade do caso de Mutema perante o livro como um todo, é crível também que a teórica trace uma equivalência entre Maria Mutema e Riobaldo, pois ambos pretendem libertar-se de seus crimes por meio da fala. A fala do protagonista detém expresso teor confessional, por ser um narrador que busca a redenção dos erros empreendidos por intermédio do relato daquilo que viveu, desde a infância, passando pelo cangaço e o pacto, com final na morte do seu grande amigo e amor, da qual possui parcela da culpa. A mulher, após aceitar os delitos cometidos, começa a ser enxergada como santa, enquanto Riobaldo, mesmo que não chegue a tamanha estatura, ao menos consegue dar sentido maior às dúvidas existenciais e a travessia realizada.

Ao final, após tanto refletir e conjecturar, é assimilada a não existência do Diabo, pois este seria na verdade, o homem. Independentemente da validade na afirmativa, os pactários Hermógenes e Riobaldo, a despeito de alcançarem grandes glórias, findam o *Grande sertão: veredas* na morte, física no caso do primeiro, e metafórica para o segundo, afinal ele termina a vida daquilo que mais ama, pois como afirma Galvão:

“foi Riobaldo o instrumento da morte de Diadorim: ele, adquirindo mediante o pacto a certeza de Diadorim e eficazmente pondo-a em prática, conduziu-o para a morte. Daí a culpa que menciona desde o início da narração: culpa de ter vendido a alma ao Diabo e assim ter levado o amigo à morte.” (Galvão, 1972, p.132).

4. GRANDE SERTÃO PARA ALÉM DO ORIGINAL: REFLEXÕES ACERCA DO ATO DE TRADUZIR

Conforme um livro se consolida como clássico, ou no instante em que a editora se depara com amplo interesse do público leitor e, portanto, realiza a venda de um expressivo número de cópias, é natural que exista o interesse em traduzir o texto, tanto para a expansão comercial, quanto cultural da obra. Determinados livros, no entanto, possuem particularidades tão intrínsecas a língua em que foram escritos, que uma transposição coerente e fidedigna aparenta ser impraticável, ou ao menos implica enormes dificuldades.

É o caso, evidentemente, de *Grande sertão: veredas*, e por consequência da obra de Guimarães Rosa como um todo, em maior ou menor grau. Como destaca Benedito Nunes, no ensaio “Guimarães Rosa e tradução”, a escrita do autor é poética, e no caso do próprio *GS:V*, tomadas as devidas proporções e considerando que a obra é desprovida de capítulos e divisórias em toda extensão das centenas de páginas, é plausível declarar que estamos diante de uma espécie de poema longuíssimo, repleto de metáforas e figuras de linguagem, experimentações estilísticas e resgates de vocábulos subutilizados, ou tal como manifestou Nunes, a linguagem rosiana:

resultou de uma exploração pluridimensional da língua portuguesa, cujas diversas camadas, a arcaica, a erudita e a popular, dominadas e aprofundadas pelo romancista, foram por ele invertidas numa prosa que flui poeticamente e que, poeticamente, revoluciona sintaxe e semântica estabilizadas, a uma dobrando em moldes flexíveis que têm a sua estrutura própria, à outra enriquecendo com uma potência verbal inédita, capaz de fazer reviver palavras mortas, universalizar regionalismos, assimilar vocábulos de outras línguas e criar outros novos, especialmente com elementos do linguajar sertanejo, principal fonte do autor. (Nunes, 2009, p.189).

Essa inovação desmesurada em torno especificamente da língua portuguesa atravessa o intransponível problema da tradução, no sentido que muitos dos vocábulos e construções frasais sequer podem coexistir de maneira satisfatória em outras línguas, ou exigem muito do tradutor a fim de encontrar um mínimo de equivalência. Não obstante, a percepção de mundo sertaneja, apesar de fundamentada por Rosa e pela tradição literária com sustento nos reconhecidos romances de cavalaria da Europa, conserva um regionalismo igualmente fortalecido, fator que proporciona um nível de distanciamento a depender das competências e do universo literário do tradutor.

Curiosamente, a dificuldade de compreensão é tanto capaz de afastar quanto de aproximar o estrangeiro, tal qual o caso do teórico Willi Bolle, que em entrevista realizada

para UNIVESP TV, afirmou que foi o *Grande sertão: veredas* que o trouxe da Alemanha para o Brasil, na época em que o professor Antônio Augusto Soares Amora foi convidado a lecionar na Universidade Livre de Berlim, onde Bolle cursava Letras Neolatinas e História. A partir do contato com o original proposto pelo docente brasileiro, o alemão se fascinou com o romance, e embora não o compreendesse integralmente, decidiu vir ao Brasil em junho de 1966, na busca de conhecer o país melhor no rastro da obra de Rosa.

Por mais louvável que seja a aplicação de Bolle na leitura do romance de Rosa, não é possível presumir empenho similar dos tradutores que se lançam nessa atividade hercúlea. Entretanto, para Nunes é imprescindível que a leitura a ser executada pelo tradutor de Rosa parta “de um aprofundado conhecimento da língua portuguesa, tem que ser uma sondagem crítica por meio da qual se aproprie da linguagem do romancista, identificando nela as qualidades formais específicas que a distinguem” (Nunes, 2009, p.190). Caso contrário, ou seja, se não for dada devida atenção ao estilo rosiano, dificilmente o produto final corresponderá a uma tradução minimamente fidedigna.

De certo, na intenção de traduzir o intraduzível com primor e equivalência, sem destituir o texto daquilo que o torna único, é forçoso que o tradutor possua um grau adequado de inventividade, com equilíbrio entre liberdade, cautela e moderação, pois ser fiel ao original não é reduzi-lo a tradução literal do escrito, mas acompanhar a intenção e a alma do autor na criação da obra. Como reafirma Nunes, não é relevante “que termos e expressões determinados sejam inconvertíveis, desde que se respeite o fluxo de sentido, a propensão da forma, a direção da linguagem.” (Nunes, 2009, p.191).

Por fim, Benedito Nunes contempla o ensaio com o caso da tradução francesa das três novelas rosianas que compõem o conjunto *Corpo de baile*, realizadas por J.J. Villard, que para o teórico representa com precisão um dos caminhos que não devem ser tomados pelo tradutor. O questionamento principal é a ausência da tonalidade poética, enigmática e do estilo diferenciado de Rosa, para dar lugar a uma prosa “informativa e realista, abundando em elementos analíticos e explicativos, incompatíveis com o espírito e com a estrutura dos originais.” (Nunes, 2009, p.192). Assim, a inspiração que Guimarães Rosa eternizou nas páginas é racionalizada, o sublime se reduz ao objetivo e factual, perspectivas únicas pendem para retratos simplórios, e como sequela o texto perde a forma, se resumindo em conteúdo narrado.

Ao esboçar correlações entre traduzir e adaptar, na compreensão de que ambas ações pretendem a transposição de um texto primeiro para uma nova versão, seja em outra língua ou em outro meio, percebe-se os desafios acima como válidos também para o processo de

adaptação. Dessa forma, cabe aos adaptadores de *Grande sertão: veredas* o mesmo envolvimento daqueles que traduzem a obra, a fim de capturar a essência de um livro cuja reprodução literal e integralmente fiel é inviável.

4.1 Noções sobre tradução e adaptação para os quadrinhos

Após debruçar brevemente em variados aspectos do surgimento, narrativa e das possibilidades de tradução do clássico de Rosa, cabe a esta monografia principiar a montagem do quebra-cabeça que previamente suscitou tais reflexões, e fazer com que se encontrem o romance e a adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*. O propósito aqui, portanto, é retomar a questão principal da tese, que é debater em que medida as adaptações literárias de obras clássicas para os quadrinhos auxiliam na compreensão narrativa e estética do texto de origem. Para tanto, faz-se necessário detalhar certas características do meio das adaptações e posicionar este universo frente a nona arte.

Em artigo que pode ser encontrado no livro *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*, Lielson Zeni apresenta a noção de “Adaptação em quadrinhos como tradução”. Como discutido em momento anterior, é muito complexo, ou factualmente impossível, reproduzir uma mensagem com exatidão de uma língua para outra. Tal problemática acontece em nível maior ou menor a depender da obra, e pode se tornar ainda mais latente diante das especificidades de estilo de cada autor, ou também do público-alvo, que possui diferentes formações e experiências culturais e estéticas, em sintonia com o país no qual se originam e em seguida crescem.

Sob esse prisma, o teórico rememora dois termos muito relevantes no campo da tradução, o “texto de partida”, que substitui o conceito de original, e o “texto de chegada” (Zeni, 2014, p.114), advindo do primeiro, pois em vista da inviabilidade de se conquistar uma tradução perfeita, entende-se que o tradutor produz um texto novo, muito semelhante ao primeiro. Continuamente, diante da máxima de McLuhan (2001)⁵, em que a importância da mensagem é tão equivalente quanto o meio por qual ela é transmitida, Zeni apresenta o termo tradução intersemiótica, fundamentado também nos escritos de Julio Plaza (2003)⁶ e realizados em livro homônimo, autor que por sua vez conheceu a definição na obra do reconhecido linguista Roman Jakobson. Essa terminologia equivale a “tradução de um meio para outro, com intenção de manter a mensagem” (Zeni, 2014, p.115), ou seja, é o que

⁵ McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

⁶ PLAZA, Julio. *A tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

naturalmente conhecemos como adaptação, que pode ocorrer entre os mais diversos meios, como livros e quadrinhos.

Aliás, a literatura é uma das principais fontes de tradução para outros meios, devido ao respeito que detém nos âmbitos social e cultural, e a longevidade da palavra escrita enquanto arte, com infináveis textos que permitem adaptação, sejam eles clássicos ou contemporâneos. Em artigo intitulado “Quadrinhos, literatura e um jogo intertextual”, a pesquisadora Cristina de Oliveira correlaciona que

no caso da quadrinização de obras da literatura ou o diálogo entre ambos os meios, ocorre a transformação da informação verbal literária em uma narrativa construída por meio de uma sequencialidade de imagens, na qual a relação entre as linguagens verbal e não verbal se torna mais importante do que cada uma considerada separadamente. (Oliveira, 2014, p.40).

Nesse panorama, são diversas as questões que permeiam a escolha de realizar uma tradução intersemiótica, afinal se já existe um texto de partida, é crível pensar que os próximos textos de chegada precisem em algo se diferenciar, a fim de fugir de uma construção muito similar à obra base, ou que pouco acrescenta ao que já foi feito. Evidente que existem múltiplas razões para se adaptar, como o gosto pela obra original, uma proposta de abordagem nova para uma criação já conhecida, ou questões comerciais, fator significativo para muitas adaptações de livros para quadrinhos já lançadas no Brasil, e que será melhor detalhado em breve.

Quando então se resolve por adaptar, novas decisões precisam ser executadas, como a escolha daquilo que permanece e do que será cortado em torno da narrativa. Inclusive, muitas adaptações consagradas envolvem a transposição a partir de um meio que possibilita histórias mais densas, tal qual a literatura, para outro que é mais restrito, como um filme, quadrinho ou série, que possuem limites maiores em razão de características intrínsecas. Um filme sempre será delimitado pela duração e orçamento, por outro lado as séries e novelas até podem adaptar um romance na íntegra, mas atravessam de todo modo a limitação financeira. Já o quadrinho, apesar de não ser tão enquadrado por questões monetárias na produção quanto uma obra audiovisual, costuma exigir um trabalho de execução mais complexo que um livro comum, pois além da parte escrita, que precisa ser necessariamente resumida, o meio demanda a ilustração. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, é cabível a dedução de que escrever, ilustrar e filmar o mesmo sertão são atividades que despendem esforços completamente desiguais.

Diante de meios tão opostos, Zeni reafirma que “não é possível pensar em uma tradução intersemiótica sem alterações” (2014, p.120). Mudanças são inescapáveis, e os pontos de diálogo entre as obras de partida e chegada são essenciais, dos quais o teórico subdivide entre três principais. O primeiro deles e já citado anteriormente é o enredo, pois conforme as possibilidades do meio em que se encontra a obra de chegada é necessário entender o quanto próxima a adaptação será do texto de partida, se vai transpor grande parte dos eventos em totalidade, se realizará cortes importantes, apenas modificará detalhes, ou ainda se vai preservar o espírito da obra ao passo que transforma ela quase inteiramente.

O segundo ponto destacado são os personagens, que em paralelo com o enredo podem ser cortados ou ter a importância reduzida na adaptação, ou porventura engrandecidos, tomando o protagonismo para si e alterando a perspectiva do texto de chegada. Outra alternativa é reutilizar os personagens já conhecidos em novas narrativas, que podem ou não se relacionar com a original. Por fim o autor ressalta a ambientação, e aqui se enquadraria tanto o cenário, quanto o tempo histórico, sendo viável exemplificar com a já citada e recente adaptação para os cinemas de *Grande sertão: veredas*, lançada em 2024 pelo diretor Guel Arraes, que transporta o cangaço do século passado para os dias atuais, e movimenta o lugar do sertão para uma comunidade periférica urbana.

Observamos em muitas adaptações de livros para quadrinhos publicadas atenção especial ao texto de partida, que por vezes é um clássico da literatura. Assim, não são visíveis grandes modificações na narrativa, o que se explica por uma série de fatores, como o modelo de produção e comercialização, com muitos projetos voltados para serem consumidos em escolas, caso comum no Brasil, ou também o próprio respeito e receio dos tradutores de modificar romances celebrados. Além disso, traduções mais independentes são por vezes limitadas pelas próprias famílias dos escritores, e podem provocar críticas ferrenhas dos leitores em razão de discordâncias com as escolhas dos adaptadores.

Outro aspecto, perpassado anteriormente, é que determinadas obras da literatura clássica exigem um nível aprofundado de leitura para concretizar uma tradução que dialogue bem com o estilo e o espírito do texto de partida. Entretanto, os adaptadores raramente dispõem do tempo que demanda tal apreciação, afinal o artista também está inserido no regime monetário enquanto trabalhador, logo precisa produzir e lançar conteúdos com regularidade por estar inserido no mercado.

Não obstante o respeito do adaptador pela obra original, parte dela será perdida após a tradução intersemiótica, e dará lugar a novos atributos, nessa relação que se assemelha mais a uma troca. Para Zeni, ao transpor um livro para o quadrinho “se ganha imagens pictóricas

para imaginar as ações e perde-se o trabalho da imaginação criadora a partir do estímulo verbal." (Zeni, 2014, p.126).

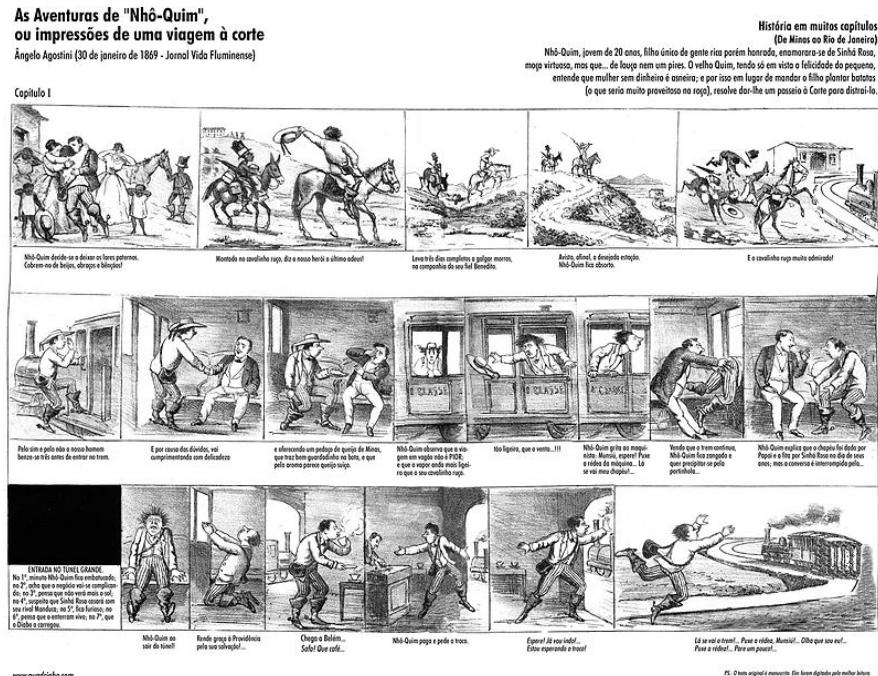
Logo após conhecer os detalhes basilares que transpassam a produção de uma adaptação, uma dúvida que permanece é como executar o projeto em sua materialidade, de quais recursos um quadrinista pode se utilizar em uma tradução intersemiótica que parte de um romance? Com esse propósito, é válido destacar e então concluir com a resposta da pesquisadora Cristina de Oliveira, que elenca artifícios relevantes da nona arte no aspecto narrativo:

nos quadrinhos, a linguagem verbal, bem como a não verbal, assume um caráter altamente visual. As palavras se inserem no cenário como as figuras e, se bem explorado, tal recurso amplia as possibilidades comunicativas do meio [...] outros recursos dos quadrinhos auxiliam na elaboração e na construção narrativa, dentre os quais os balões, que podem assumir diversos formatos de acordo com o que se deseja expressar, a apresentação dos quadros (regulares, irregulares ou mesmo inexistentes), a cor ou sua ausência e outras ferramentas gráficas, cuja utilização pode revelar humor, conflito, tensão e muito mais. (Oliveira, 2014, p.39).

4.2 Quadrinhos e literatura: um breve panorama brasileiro e internacional

Os debates sobre o surgimento dos quadrinhos enquanto meio artístico são amplos, com perspectivas e opiniões divergentes quanto a datas, autores e origens. Muitos ainda estipulam a obra *The Yellow Kid*, publicada no final do século XIX por Richard Outcault em um jornal de Nova Iorque, como pioneira nesse sentido. No entanto, existem diversas experiências anteriores que poderiam representar muito bem o papel de precursoras desta arte sequencial, como por exemplo Angelo Agostini, imigrante italiano que morava no Brasil e em 1869 lançou *As aventuras de Nhô Quim*, leitura que apesar das naturais diferenças com muitos quadrinhos contemporâneos, também detinha consideráveis semelhanças com o que costumamos denominar como história em quadrinhos, tal qual demonstra a imagem abaixo:

Figura 3 – Prancha de *As Aventuras de Nhô Quim*.



Fonte: *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte* (Angelo Agostini, 1869).⁷

Felizmente, Agostini foi muito reconhecido na época de atuação, como explicam Patati e Braga: “O talento único de Agostini o tornou precursor não só das HQs como da charge política e do cartum brasileiros. As gerações que o sucederam tiveram pouquíssimo acesso à obra deste grande artista. Enquanto vivo, todavia, ele foi de leitura obrigatória.” (2006, p.20).

Não tardou, portanto, que o recente meio dos quadrinhos buscasse inspiração na literatura, e como explicitado no artigo, “Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão”, presente no livro *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*, o ponto de virada para tal foi a entrada do artifício da continuidade nas narrativas. Anteriormente, o mais comum eram páginas diárias ou semanais, com estórias que tinham início e fim em si mesmas, ou seja, mesmo com personagens regulares e um enredo que avançava de forma geral, as tiras podiam ser lidas e compreendidas de forma independente.

Assim, a partir do recurso da sucessão, surgem experiências como *Tarzan*, ilustrado e adaptado pelo desenhista Harold Foster e lançado nos jornais em 1929, com base no romance de Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, publicado onze anos antes. Grandes ficções da literatura pulp, famosa por romances sensacionalistas de impressão barata, também foram

⁷ Imagem retirada do artigo “As aventuras de Nhô Quim são marco histórico dos quadrinhos no Brasil e no mundo”, do *Jornal da USP*. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/as-aventuras-de-nho-quim-sao-marco-historico-dos-quadrinhos-no-brasil-e-no-mundo/>.

adaptados por quadrinhos na mesma época, a exemplo de Buck Rogers e Flash Gordon, personagens que são explorados nas mídias até a contemporaneidade.

Entretanto, o suporte jornalístico impõe uma limitação direta de espaço para as quadrinizações se desenvolverem, assim uma nova guinada para a nona arte aconteceu com a chegada das revistas, que também possibilitaram a maior exploração de adaptações, dado que transpor “para outra linguagem um texto que já passara pelo crivo do público parecia uma fórmula muito segura de atrair leitores e agradar aos críticos que acusavam os quadrinhos de afastar os jovens dos romances em sua versão original.” (Chinen, Ramos, Vergueiro, 2014, p.14).

Embora seja o início de uma longa história de adaptações, já encontramos aqui um dos mais importantes destaques, quando em 1941, o imigrante russo Albert Kanter, dono da editora Gilbert Publications, lançou nos estados unidos a adaptação de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, e deu início ao título que a época chamou de *Classics Comics*, e que futuramente seria conhecido a nível mundial como *Classics Illustrated*:

Mais que um título de revista em quadrinhos, *Classics Illustrated* pode ser considerada um conjunto de publicações seriadas em quadrinhos. Ela perdurou por cerca de 30 anos, com presença em 36 países e 26 idiomas, podendo ser vista como a mais importante iniciativa da indústria quadrinística no que concerne à transposição de obras literárias para a linguagem das histórias em quadrinhos (Borges e Vergueiro, 2014, p.58).

O objetivo geral da publicação era distinto de muitos quadrinhos da época, os quais apresentavam constantemente aventuras, super-heróis, mundos fantasiosos e ficções científicas. A *Classics Illustrated* buscava introduzir jovens e crianças a leituras aclamadas através dos quadrinhos, meio que dialoga muito mais com as características dessa faixa etária em contraponto aos originais, que geralmente são longos, de linguagem complexa e por vezes se distanciam em temática e estilo dos textos mais modernos. No paratexto da revista, ficava explícito este mote principal, assim como a vontade de que os consumidores da revista procurassem também fazer a leitura do original.

Não apenas a coleção conquistou a juventude, como algo ainda mais importante, alcançou o apoio de pais e professores, de forma a permitir um sucesso estrondoso, com vendas expressivas de milhões de cópias e enorme relevância cultural nos Estados Unidos na década de 50. Apesar do modelo de adaptação da alta literatura em si não ser inovador, o maior diferencial de produção das revistas de Kanter apontado por Jones Jr. (2011, p.11) e

ressaltado por Borges e Vergueiro era “a iniciativa de criar uma coleção que dedicasse cada volume a uma obra clássica adaptada para o quadrinho”. (2014, p.63).

Certamente, a notoriedade da revista viabilizou críticas, como os ataques do psiquiatra nascido na Alemanha, naturalizado estadunidense, Fredric Wertham, responsável por influenciar uma convicção negativa em torno das revistas em quadrinhos, contribuindo paralelamente para uma certa perseguição ao meio. Em 1954, Wertham publicou o livro *Seduction of the Innocent*, no qual propagava teorias que correlacionavam o mau comportamento da juventude e a violência com o consumo de HQs, obra em que também questionava intensamente a validade das adaptações de clássicos para quadrinhos. Assim, o texto incentivou a criação do Comics Code, “um código de ética firmado entre os próprios editores na tentativa de salvar seus negócios dos ataques moralistas que vinham sofrendo.” (Borges e Vergueiro, 2014, p.68). No entanto, Albert Kanter não se rendeu ao código, ou sequer se desestabilizou com a atmosfera de certa rejeição.

Diante do inevitável êxito editorial da *Classics Illustrated*, logo ocorreu sua expansão internacional, e no ano de 1948, Adolfo Aizen estreava no Brasil pela Editora Brasil-América Limitada (EBAL) a Edição Maravilhosa, que traduzia as adaptações da publicação original e logrou de amplo reconhecimento, com duas séries, e mais de duzentos números impressos até 1960. Em consonância com Kanter, as publicações de Aizen sublinhavam a relevância do leitor procurar o romance original, após conhecer a versão em quadrinhos (Chinen, Ramos, Vergueiro, 2014, p.19).

Nesse panorama, um grande diferencial é que, mesmo com enfoque na revista americana, “Aizen também promoveu a tradução para quadrinhos de obras clássicas brasileiras, com bastante ênfase nas obras do romantismo indianista, que também saiam pela série Edição Maravilhosa.” (Borges e Vergueiro, 2014, p.75). Tão logo, são produzidas e impressas através da Edição Maravilhosa adaptações de José de Alencar, Maria Dezonne Pacheco Fernandes, José Lins do Rego, Joaquim Manuel de Macedo, Dinah Silveira de Queiroz, Jorge Amado, assim como outros autores e autoras do país. Portanto, é crível concluir que apesar de

considerada, pelos estudiosos e pesquisadores, uma categoria à parte no mundo dos quadrinhos, a quadrinização de clássicos e, em especial, a *Classics Illustrated*, ajudou a firmar um mercado em que o público-alvo era a criança e o jovem. Sua herança cultural desdobrou-se para os cinco continentes e continua viva por meio de movimentos de resgate das edições vintage e também pela produção de novas quadrinizações. (Borges e Vergueiro, 2014, p.80).

A despeito do legado histórico da *Classics Illustrated*, em conjunto com a sua versão nacional, a Edição Maravilhosa, é incorreto afirmar que a produção de Aizen tenha sido a primeira experiência de adaptação de obras literárias para quadrinhos no Brasil. No ano de 1937, o pintor e historiador Francisco Acquarone publicou pela editora Correio Universal o clássico *O Guarani*, de José de Alencar, sendo este reconhecido como o “primeiro romance brasileiro transposto para os quadrinhos” (Chinen, Ramos, Vergueiro, 2014, p.15). Dez anos depois, agora em 1947, o português Jayme Cortez, que há pouco havia chegado no Brasil, lançava em tiras rotineiras no jornal *Diário da Noite*, da cidade de São Paulo, uma nova adaptação de *O Guarani*.

Curiosamente, o primeiro romance adaptado pela editora EBAL, de Adolfo Aizen, também foi o mesmo clássico de José Alencar, ou seja, as três primeiras produções nesse âmbito de romances brasileiros quadrinizados foram relacionadas ao mesmo livro, questão que provavelmente se deve em razão tanto do prestígio do autor com o público, quanto ao fato de suas obras já pertencerem ao domínio público à época, poupando os pagamentos com direitos autorais.

Por consequência dos bons resultados das experiências prévias, novas editoras adentraram o mercado das adaptações, como a Rio Gráfica e Editora, proveniente do Rio de Janeiro que publicou a série *Romance em Quadrinhos*, ou igualmente a Editora La Selva, de São Paulo, com a revista *Aventuras Heróicas*, que eventualmente lançava mão de romances em quadrinhos.

Infelizmente, a partir da década de 60 a relação entre quadrinhos e literatura, que ascendeu intensamente por duas décadas, começa a declinar de forma considerável, e se internacionalmente a *Classics Illustrated* apresentava grandes sinais de esgotamento por razões econômicas e culturais, no Brasil a Edição Maravilhosa era extinta. Algumas tentativas de renovação do formato aconteceram em esfera nacional nas décadas seguintes, entretanto nenhuma delas obteve reconhecimento considerável.

Décadas depois, próximo a virada do século, muitas mudanças definidoras no Universo das HQs já haviam ocorrido. Novos formatos narrativos se divulgaram, como as Graphic Novels, o mercado de roteiristas e ilustradores se especializou, o número de quadrinistas cresceu exponencialmente de forma global, novas correntes como o Underground ou os Mangás emergiram e o nicho de quadrinhos voltados para o público adulto se expandiu.

Assim, a nona arte que antes era alvo constante de preconceitos e críticas, agora encontrava um ambiente menos hostil para ser consumida e cultuada com maior liberdade, por diversas faixas etárias. Em face desse horizonte favorável, produções de quadrinhos

nacionais começam a obter patrocínio de editais culturais, com muitos projetos apreciados e aprovados. Nesse sentido, “a ligação entre quadrinhos e literatura foi um dos primeiros elementos a ser considerado no financiamento cultural, podendo-se identificar certa concentração nesse tipo de projeto.” (Chinen, Ramos, Vergueiro, 2014, p.26).

Essa predileção comprova, tristemente, que apesar dos avanços, por vezes os quadrinhos ainda necessitam da chancela da literatura, que é por muitos considerada uma arte maior, a fim de obterem apoio, respeito e receberem o tratamento de outros objetos culturais educacionais. De certa forma, é possível conjecturar que tal postura inibe o surgimento de mais quadrinhos originais, com narrativas e traços autorais, pois os mesmos dificilmente são viáveis comercialmente para os autores e editores envolvidos.

Outro aspecto que se modificou com o passar dos anos foi o suporte em que eram distribuídas as HQs, se antes elas pertenciam aos jornais e revistas, muito atreladas a bancas, os álbuns passam a dominar, geralmente colocados à venda em livrarias. Um ponto importante aqui é que álbuns não possuem data de validade, e ao contrário das revistas, não são retirados dos expositores para dar lugar a novas edições, e tal qual reafirmado no artigo “Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão”, é reconhecido que a “venda em livraria também atinge o leitor mais adulto e de poder de compra mais elevado, o que permite a prática de preços mais altos do que as revistas em bancas.” (Chinen, Ramos, Vergueiro, 2014, p.28).

O ponto crítico, no entanto, para o súbito aumento de adaptações literárias para os quadrinhos ocorre em 2006, quando o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), implementado em 1997, que objetivava a compra de obras literárias pelo Governo no intuito de distribuí-las em escolas, acrescenta em seus editais o gênero dos quadrinhos. Atualmente, as compras são realizadas no âmbito do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), mas no início dos anos 2000, o PNBE

passou a servir de incentivo a edição de obras em quadrinhos, notadamente aquelas que têm um forte potencial para serem adotadas pelo programa. Nesse aspecto, a decisão de se publicar uma adaptação deve obedecer a lógica do mercado: produz-se aquilo que tem chances de ser vendido para um grande comprador, no caso o governo. Muitas obras, inclusive, são planejadas para acrescentar informações ao currículo escolar. Por essa razão, as biografias de personalidades históricas ou as adaptações literárias ganharam espaço nos últimos tempos dentro de várias editoras. (Chinen, Ramos, Vergueiro, 2014, p.29).

Não bastasse o “mero” acréscimo de quadrinhos no PNBE, o edital do governo ainda assinalava claramente o interesse em adaptações de textos clássicos, ou seja, nada mais era

necessário para que diversas editoras adentrassem o ramo dos quadrinhos adaptados de romances, à procura de vencer as seleções. O Estado, enquanto consumidor, é o maior comprador do país, e segundo levantamento do artigo de Chinen, Ramos e Vergueiro, as compras rondavam entre 15 e 48 mil exemplares, números largamente expressivos de um país em que as tiragens de quadrinhos e até mesmo livros raramente chegam a tanto.

Todavia, é manifesto que o interesse monetário acarreta tanto em trabalhos bem elaborados e produzidos com primor, que resultaram de pesquisas determinadas e compromisso educacional e artístico, quanto de outros desinteressados, realizados com rapidez e pouco recurso. De uma forma ou de outra, o espaço editorial para tais adaptações foi concebido e assentado, e grandes clássicos da literatura nacional e internacional foram alvo de quadrinização. O ato do PNBE, todavia, é atravessado pela ambiguidade, visto que por um lado estimulou o aparecimento de um nicho editorial importante que movimentou o mercado de produção de HQs, mas que paralelamente contribuiu para um sentimento de deslegitimização do trabalho autoral de artistas e escritores brasileiros, como enfim ratificam os teóricos:

O ponto que nos parece relevante destacar é verificar que se trata de um fenômeno comercial, pautado em programas governamentais de fomento à leitura. Estes tendem a enxergar nas adaptações uma ponte mais “atraente” para o incentivo ao conteúdo literário. Ao mesmo tempo, incorre em dois equívocos: vê os quadrinhos como um meio de leitura, e não uma leitura per se; apoia-se no conteúdo literário para “validar” produções quadrinísticas, como se estas ainda carecessem de valor próprio. (Chinen, Ramos, Vergueiro, 2014, p.34).

5. O PROBLEMA EM TRANSPOR ROSA E O *GRANDE SERTÃO: VEREDAS PARA OS QUADRINHOS*

Após dissertar sobre o *boom* de adaptações da literatura para os quadrinhos no Brasil, compreender o histórico desse estilo e entender brevemente processos adaptativos e de tradução, cabe a esta monografia particularizar as reflexões para o objeto de estudo, a adaptação de *Grande sertão: veredas* para os quadrinhos, impressa em 2014, roteirizada por Eloar Guazzelli e ilustrada por Rodrigo Rosa. Para tanto, cabe aqui legitimar o quanto custosa pode ser a atividade de transpor *GS:V* para os quadrinhos, complicações similares às questões relativas à tradução da obra, que foram debatidas previamente.

Para dar suporte teórico a este breve comentário, vamos utilizar as observações de Moacy Cirne, presentes no ensaio “Quadrinhos e literatura: um olhar marcado pela poesia” que consta na obra *Quadrinhos, sedução e paixão*. Antes de mais nada, o teórico opõe as relações entre cinema e quadrinhos, muito mais profundas, do que as conexões dos quadrinhos com a literatura. Se podemos dizer que a linguagem do quadrinho é constituída enquanto algo exclusivo e original, e não um texto literário, soma-se de maneira similar o fato de “que os quadrinhos não são apenas para serem lidos; são também para serem vistos. Em muitas séries, são sobretudo para serem vistos.” (Cirne, 2000, p.175). Tão logo, as correlações capazes de entrelaçar a literatura com o quadrinho, a partir de uma visão prática, são em grande parte reduzidas.

Em um desvio momentâneo, em prol de comparar as convergências entre quadrinho e cinema, em oposição a relação imprecisa do primeiro com a literatura, é significativo rememorar citações como a do fundamental teórico Scott McCloud, no clássico *Desvendando quadrinhos*, ao dizer que um filme, composto geralmente por 24 ou 30 quadros por segundo, é similar a “um gibi muito, muito, muito lento”. (McCloud, 1995, p.8).

Sob essa perspectiva, podemos incluir os já mencionados Carlos Patati e Flávio Braga, no escopo da obra *Almanaque dos quadrinhos*, pois ambos refletiram que se “a planificação de um filme utilizando desenhos das cenas se chama storyboard e que este é muito semelhante a uma HQ, ou se confundiria com uma se utilizasse balões de falas, é estranho que mais filmes não sejam feitos a partir de quadrinhos”. (2006, p.218). O comentário, curiosamente, prenunciou a futura explosão dos filmes de super heróis adaptados dos quadrinhos, que ocorreu em anos consecutivos na indústria hollywoodiana. Em paralelo, na introdução do livro estadunidense *Film and Comic Books*, os organizadores consentem que, as histórias em quadrinhos e os filmes, enquanto “mídia visual, ambos possuem

qualidades estéticas e propriedades formais, como molduras e painéis, que possuem semelhança visual importante". (Gordon, Jancovich, McAllister, 2007, p. xi. Tradução própria).

Em maior correlação com o tema dessa monografia, o francês ícone do cinema mundial, Jean-Claude Carrière, conforme relembra o autor Thierry Groensteen, na obra *O sistema de quadrinhos*, acreditava ser impossível dissociar o cinema original da adaptação. Para ele, quando o artista se inspira, seja na literatura ou em obras prévias, ou igualmente em fatos rotineiros e abstrações particulares, é preciso de toda forma "transformar essa ideia vaga, esse livro ou essa anedota em filme." (Carrière, 1986 *apud* Groensteen, 2015)⁸. Tão logo, e em consonância ao pensamento do roteirista francês, Groensteen amplia a perspectiva de constante adaptação para os quadrinhos:

é preciso conceber a escrita de uma história em quadrinhos como a adaptação de um projeto narrativo segundo os recursos e exigências particulares do meio. A decupagem é o primeiro agente desse processo. Ela toma um material narrativo preexistente (escrito ou não, mais ou menos vago ou já bem estruturado), e transforma essa fábula ou discussão em uma sucessão de unidades discretas, os quadros, aos quais frequentemente acrescentam-se enunciados verbais, e que são os elos de uma cadeia narrativa. (Groensteen, 2015, p.150)

Em suma, apesar das familiaridades entre conceitos do cinema e da nona arte, no caso das semelhanças com a literatura, o teórico Moacy Cirne muito questiona. Primeiramente, ele reconhece os projetos de adaptações realizados no Brasil até a época em que publicou o livro, mas os considera "mediocres, se não pelas adaptações em si, pelo resultado quadrinizante das mesmas" (Cirne, 2000, p.177). O estudioso identifica que a parcela escrita dos quadrinhos, como balões e legendas, é fundamentada em processos literários, mas aquilo que descreve como "aura literária" (Cirne, 2000, p.178), não está presente nas histórias em quadrinhos. Em contraste, Cirne acredita que a "poeticidade", ou seja, a emoção íntima da poesia, enquanto conceito abstrato similar ao gênero literário, pode ser encontrada nos quadrinhos, tal qual é alcançada no cinema, nas artes plásticas, romances, entre outras artes.

Para exemplificar, o autor identifica dois nomes essenciais da literatura brasileira os quais naquele momento não possuíam obras adaptadas para os quadrinhos, o primeiro é Oswald de Andrade, e dele não foi localizado qualquer texto adaptado proeminente contemporâneo. O segundo é Guimarães Rosa, cuja adaptação para os quadrinhos é o objeto

⁸ AUBENAS, Jacqueline. Jean-Claude Carrière scénariste ou le voyage à Bruxelles. *Revue belge du cinéma*, n. 18, Bruxelas: 1986.

desta monografia. Para Cirne, não existia naquele momento produção similar nos quadrinhos brasileiros ao espírito de *Grande sertão*, nada tão vivo, impetuoso, denso e universal quanto o mundo sertanejo de Rosa, e ainda que seja possível cogitar certo paralelismo com alguns autores, ele é apenas estilístico e não exatamente concreto.

Em resumo, ele define que para o clássico, a resposta estaria em uma adaptação “livre, bastante livre” (Cirne, 2000, p.180), ou em outras palavras, com enfoque maior na noção de poesia por ele apresentada, e ao invés da exploração interessada no enredo, algo que contemplasse o “encanto” do original na transposição para os quadrinhos. Essa excelência adaptativa emancipada do original, tal qual almejada por Cirne, raramente é conquistada, seja em Rosa ou qualquer outro clássico, muito porque a liberdade raramente dialoga com a adaptação. Quem adapta uma obra enfrenta constantemente pressões externas, seja das famílias dos autores, cujos herdeiros podem proibir ou dificultar modificações significativas no escopo do romance, ou seja dos fãs da obra consagrada, que podem rejeitar uma adaptação que não concordem. Além disso, coexistem as imposições do mercado, com exigências das editoras e dos próprios editais culturais.

No entanto, há de se concordar com Cirne que o projeto de uma boa adaptação gráfica de *Grande sertão: veredas* deveria incluir tanto o palpável, quanto o imaginário da narrativa, no que ele aponta como “o lugar do sonho e do real” (Cirne, 2000, p.181), dado que no romance a narração de Riobaldo não se atém à descrição de fatos, mas detalha reflexões, pensamentos intrusivos, possibilidades e arrependimentos.

É cabível aqui o destaque para o autor, que não se limitou à teoria, e expôs uma proposta prática para os roteiristas e ilustradores que se atraíssem pelo desafio de quadrinizar o texto de Rosa. Os pontos principais de sugestão de Cirne são variados, como uma formatação de planos oscilante e não convencional e a ausência de divisões entre eles, além de um começo com o termo “Nonada”, entremeado por colagens de fotos do sertão de Minas Gerais. Posteriormente, ele afirma que a obra deveria alternar entre tons pretos e brancos na maior parte, e ser colorizada apenas nas principais sequências, como a história de Maria Mutema, o pacto, e a descoberta do gênero de Diadorim, cada qual com uma cor.

Ressalta também que o produto deve possuir traços barrocos, e o texto seria atrelado às imagens e não em balões de fala e, o quadrinho, como um todo, não iria assimilar o livro integralmente, apenas determinadas passagens. O ouvinte de Riobaldo, evocado em diferentes cenas do *Grande sertão: veredas*, deveria para Cirne aparecer no início e ao final. Ao concluir o quadrinho, o teórico acredita em um final incerto quanto a sexualidade de Diadorim, e no

lugar do termo “fim”, a ilustração se converteria em pinturas, com a palavra inicial do romance, “Nonada”, e a última, “Travessia”, figurando em formato de xilogravura.

Conscientemente, Moacy Cirne conclui que a proposta esboçada demanda inventividade, experimentalismo, domínio de certas leituras, compreensão da semiótica rosiana e, enfim, um esforço colossal. Ao prosseguir, será possível constatar que a adaptação de 2014, publicada inicialmente pela Editora Globo Livros, por bem ou mal se afasta de diversos aspectos daquilo que dissertou o teórico, enquanto de outros, em menor número, se aproxima. Certamente, as proposições beiram quase uma utopia artística quando postas em contraste com as muitas problemáticas e necessidades que permeiam o viver da pessoa artista, em particular dos brasileiros que se enquadram na categoria, questões estas que devem ser somadas as demandas comerciais e sociais que atravessam o ato de produzir quadrinhos no país, ou mais gravemente, adaptações para quadrinhos, estilo que pode acrescentar mais dificuldades ao lidar com a transposição de obras e textos célebres.

5.1 Gênese do impossível: a transposição de *Grande sertão* para os quadrinhos

Diante dos obstáculos impostos na transposição da obra máxima de Rosa, resta então analisar a materialidade do que já foi feito, ou seja, projetar os desafios expostos até aqui na produção roteirizada por Eloar Guazzelli e ilustrada por Rodrigo Rosa e verificar quais as soluções encontradas por ambos artistas. Vale salientar que, para além de análises acadêmicas positivas, críticas ou reflexivas, em termos comerciais e de apreciação jornalística, a HQ obteve êxito expressivo. Como já citado anteriormente, em 2014 ela foi publicada em edição de luxo com alto valor, no selo Biblioteca Azul da Editora Globo Livros, e com o tempo foi esgotada. No ano de 2021, em razão da demanda dos leitores, a adaptação de *Grande sertão: veredas* foi relançada através do selo Quadrinhos na Cia, da editora Companhia das Letras.

Em *making of* da primeira edição da HQ postado no canal de Youtube da Globo Livros, o Diretor Editorial, Marcos Strecker, confessa que a iniciativa como um todo durou cerca de três anos e, portanto, o projeto gráfico precisaria estar em nível digno do clássico, realçando a dedicação dos artistas na transposição de Rosa com um acabamento rigoroso. A minúcia gráfica do quadrinho é evidenciada na luva que envelopa o livro, produzida em vermelho de forma a esconder a epígrafe “O Diabo na Rua, no Meio do Redemoinho”, que é revelada na retirada da luva intercalando o título e o nome de Guimarães Rosa:

Figuras 4 e 5 - Luva da primeira edição do quadrinho de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Making-of* de "Grande sertão: veredas – Graphic novel", da Biblioteca Azul (2014).

O artifício da luva vermelha neste projeto gráfico promove, antes mesmo que se inicie o livro, um breve gosto daquilo que está por vir na leitura de *Grande sertão: veredas*. A principal indefinição de Riobaldo no decorrer da narrativa é a dúvida do pacto com o demônio, que pode ou não ter sido firmado, o que potencializa a escolha de mascarar a existência do diabo na capa do livro, que apesar de entrelaçar tanto o título da obra, quanto o nome de Guimarães Rosa, demanda a intervenção do leitor para ser revelado. Em paralelo, o mesmo acontece no romance de partida, no qual não há resposta definitiva em relação a dúvida do pacto, pois cabe ao leitor diante de evidências e incertezas, acreditar ou não na intervenção do demo, que pertence a uma ambiguidade reafirmada pelo protagonista: “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo.” (Rosa, 1994, p.77).

Posteriormente, em 2015, o trabalho conquistou reconhecimento ainda maior ao vencer o HQMix de Melhor Adaptação para os Quadrinhos, na 27º edição do prêmio, além do segundo lugar na categoria Melhor adaptação no Prêmio Jabuti daquele ano. Curiosamente, Guazzelli esteve também como vencedor dessa categoria por adaptar *Kaputt*, livro de contos sobre a Segunda Guerra Mundial, escrito por Curzio Malaparte.

Brevemente, é preciso sublinhar como o artista se consolidou como uma das principais vozes da adaptação para os quadrinhos a partir de 2007, ano que ele próprio cita em biografia para o blog Elefante Letrado, devido ao início das compras governamentais de quadrinhos que propiciaram o nascimento de um forte nicho editorial para as adaptações. Por conseguinte, o currículo de Guazzelli conta com transposições de outros ícones da literatura nacional para além de Guimarães Rosa, como Fernando Pessoa, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Dias Gomes, Bernardo Guimarães, Monteiro Lobato e Aluísio de Azevedo.

Uma das principais complicações editoriais, segundo Strecker, foi a decisão de artistas competentes para o roteiro e ilustração, pois ao contrário de outros autores clássicos

adaptados para HQs no Brasil, Guimarães Rosa não está em domínio público, de tal forma que o editor descreve o cuidado que os herdeiros e parentes do autor possuem com a preservação do legado de Rosa. Assim, a fidelidade do roteiro da transposição era fundamental, ao contrário da autonomia proposta por Moacy Cirne, como enunciado no capítulo anterior.

Nesse sentido, a escolha por Eloar Guazzelli é novamente sustentada, pois para além de roteiro e ilustração, ele trabalhava no cinema de animação, e assim se apresentou como peça relevante para adaptar com lealdade e enfrentar de forma corajosa os muitos obstáculos colocados pelo texto de partida. Não obstante, a fala do artista é similar tanto no *making of*, quanto em outras entrevistas, a exemplo do programa *Quem Somos Nós?*, em parceria com a Casa do Saber, ou do *Super Libris*, da SescTV, e igualmente na 88^a edição do podcast da *Página Cinco*, ao passo que em todos expressou a honra e a enorme responsabilidade de se trabalhar com um livro tão icônico quanto *GS:V*. Tão logo, Guazzelli descreve a obra como uma das mais relevantes da literatura a nível mundial, comparando-a tematicamente com o clássico *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, principalmente em termos de narrativas que se realizam dentro de outras narrativas.

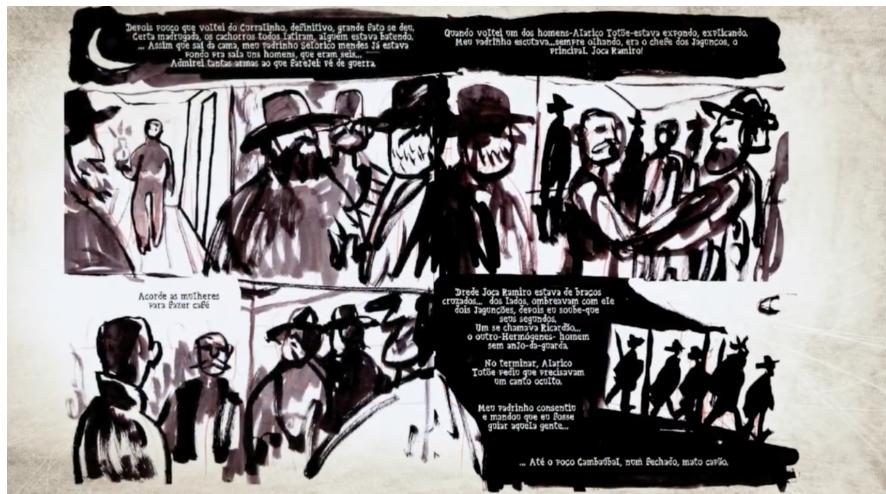
Por infelicidade do próprio adaptador, como também relatou na entrevista para a SescTV, as sequências que continham “histórias dentro de histórias” precisaram ser reduzidas drasticamente, de maneira que a experiência com o cinema o auxiliou muito, pois os cortes são intrínsecos à construção dos produtos audiovisuais. No podcast *Página Cinco*, Guazzelli esclarece como precisou se ater ao drama principal, que é a relação entre Riobaldo e Diadorim, uma vez que segundo ele não eram permitidas quaisquer alterações no texto original, apenas a supressão de determinadas partes. O roteirista exemplifica um dos recortes realizados com o intrigante caso da carta de Nhorinhá escrita para Riobaldo, cuja entrega demorou quase uma década, fato que tão logo foi descartado do quadrinho por não movimentar o enredo principal, mas que ao mesmo tempo enriquece imensamente a narrativa do romance:

a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. (Rosa, 1994, p.132).

Ressoando novamente as ideias de Cirne, na entrevista para o *Quem Somos Nós?*, Guazzelli argumentou que se a busca da adaptação não é ser revolucionária, ou igualmente romper com a narrativa original, mas sim funcionar em termos de fidelidade e coerência com o trabalho prévio, a principal qualidade do adaptador nesses casos é unir o respeito a obra com algum tipo de novidade, inovação ou complemento acrescentado na adaptação. De certa forma, podemos refletir que a transposição na qual não existe sequer o esforço para projetar uma novidade, um aspecto que se diferencie ou um acréscimo que agregue ao texto de partida, tende a escapar até mesmo do sentido de existir, pois se torna apenas uma repetição daquilo que já foi feito.

Ao relembrar no vídeo do *making of* a versão em alemão de *Grande sertão: veredas*, o roteirista descreve como defende o direito da tradução, ainda que nas palavras dele isso corresponda a um "crime" em relação às perdas que inevitavelmente vão ocorrer entre o texto de partida e o texto de chegada. Para ele é imprescindível o ato de dessacralizar a obra adaptada, e no caso de *Grande sertão*, soma-se a necessidade de realização de um diálogo interno com o texto e a poesia de Guimarães Rosa. Profundamente envolvido com o romance, Guazzelli acaba por se utilizar dos próprios conhecimentos em ilustração e entregar a Rodrigo Rosa um roteiro bem elaborado, com um layout traçado, desenhos rascunhados, balões, ordenamento de planos, quadros e linhas divisórias, como demonstra a imagem abaixo:

Figura 6 – Quadros de roteiro ilustrado de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: Roteiro ilustrado de *Grande sertão: veredas* (Eloar Guazzelli, 2014).⁹

⁹ Imagem retirada do *Making-of* de “Grande sertão: veredas – Graphic novel”, da Biblioteca Azul. Disponível em: https://youtu.be/8mX06zmMShg?si=m_nePl3MsTG52kpr

Mesmo que o feito pareça um atravessamento do trabalho do ilustrador, o projeto ainda carecia de muito antes de ser finalizado, especialmente para o nível de detalhamento e esmero que Rodrigo Rosa ansiava. Nesse sentido, Guazzelli acrescenta no podcast *Página Cinco* que outro motivo para o esboço era a restrição de prazo. Assim, dada a agilidade necessária, a entrega do rascunho aconteceu em comum acordo, ainda que de modo não impositivo, ou seja, o ilustrador tinha liberdade para reformular, reinterpretar e detalhar as cenas produzidas.

Através da compreensão de que, enquanto roteirista, Eloar Guazzelli ocupa o papel central na construção da parte narrada do quadrinho, podemos perceber seu interesse em criar um roteiro visual e até mesmo reproduzir a função do desenhista. Essa abordagem se conecta com a definição de Groensteen, na obra *O sistema de quadrinhos*, que atribui ao ilustrador grande responsabilidade na composição da cena e, portanto, na elaboração da narração da HQ:

Mesmo que trabalhe seguindo propostas bem precisas de um roteirista, o papel do desenhista ainda é preponderante no que chamo de composição de cena. Isso não pode nos levar a dissociar a composição de cena da decupagem; pelo contrário, deixa-nos estabelecer que o desenhista de HQ, longe de ser simples ilustrador, está plenamente implicado na narração. (Groensteen, 2015, p.150).

A trajetória de Rodrigo Rosa nas adaptações de romances para HQs é análoga a de Guazzelli, como detalha em entrevista online para o projeto *#LivedeQuadrinhos*, dado que sua entrada no mercado coincide também com o interesse do Governo, expresso no PNBE, em realizar compras de quadrinhos. Tão logo, se destacam as transposições artísticas realizadas por ele em parceria com a Editora Ática, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Outras HQs proeminentes ilustradas por ele são *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *O Seminarista*, de Rubem Fonseca e a biografia *Kardec*, sobre o precursor do espiritismo.

Em continuidade na entrevista, Rosa relembra que primeiro encarou com certo receio o roteiro ilustrado, mas logo entendeu que poderia modificar e refazer grande parcela do quadrinho, o que de fato fez, com exceção de dois momentos emblemáticos da obra restritos por Guazzelli: a morte de Joca Ramiro e o final do romance. Ademais, o desenhista reforça que o papel desempenhando por Guazzelli pendeu para o de editor, ao decidir o que permanecia no texto e o que seria afastado, do que propriamente um roteirista, pois o escrito em nada poderia ser remodelado, dado que a família de Guimarães Rosa era inflexível nesse

aspecto, o que segundo ele dificultou o trabalho em razão da dificuldade de adequação da linguagem literária para a das histórias em quadrinhos.

Ele explica no *making of* como pesquisou quase mil imagens para servir de fonte ao trabalho, entre figuras da fauna, flora e cenário, labor que por sua vez é análogo ao de Guimarães Rosa na escrita do romance, descrito no capítulo acerca da criação de *GS:V*, pois ambos se atentam aos pormenores e particularidades que auxiliam na construção de um sertão verossímil e, ao mesmo tempo, fantástico e infundável. No desenho, Rosa combinou nanquim com carvão para reforçar o aspecto sertanejo da secura, enquanto para cor, realizada digitalmente, o ilustrador se baseou em retratos que lembrassem o sertão ou as serras de Minas Gerais, a procura de tons fidedignos que casassem com o texto. Para finalizar a colorização do projeto em tempo, o desenhista precisou do auxílio de dois jovens, os quais coordenou a partir de indicações e uma paleta de cores definida. Em sequência, apresentamos imagens comparativas entre a versão finalizada e em cores da HQ com a etapa anterior de layout, que embora esteja em preto e branco, já se encontra particularmente bem finalizada por Rodrigo Rosa:

Figuras 7 a 12 – Layout da HQ de *Grande sertão: veredas* - preto e branco e colorido.





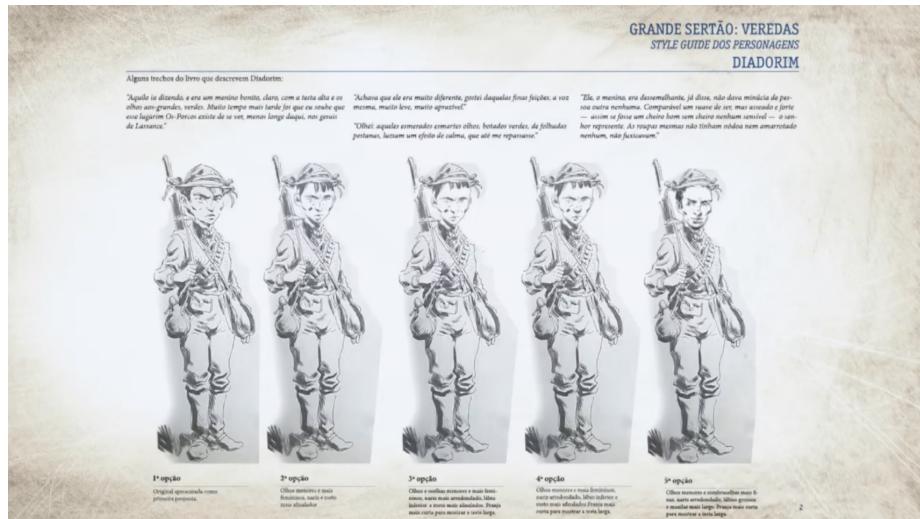
Fonte: Páginas de layout de *Grande sertão: veredas* (Rodrigo Rosa, 2014)¹⁰.

Rosa reforça igualmente o excesso de zelo editorial, responsável por muitas mudanças no quadrinho no decorrer da produção, dificuldades em agradar todos os envolvidos e amplos projetos gráficos de personagens. O principal deles e o mais difícil de definir foi Diadorim, como também relatado na #LivedeQuadrinhos, visto que a família de Guimarães Rosa insistia que a aparência se afastasse o máximo possível do visual de Bruna Lombardi, reconhecida por interpretar Diadorim na minissérie que adaptou *Grande sertão*:

¹⁰ Imagens retiradas da #LivedeQuadrinhos 36 - Entrevista com Rodrigo Rosa. Disponível em: https://youtu.be/8mX06zmMShg?si=m_nePl3MsTG52kpr

veredas, lançada em 1985 pela TV Globo. Todavia, as descrições do romance naturalmente realçam particularidades que de fato recordam a atriz. A seguir, um exemplar de um desses estudos:

Figura 13 – Esboços de Diadorim para o quadrinho de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: Esboços de Diadorim (Rodrigo Rosa, 2014).¹¹

5.2 Veredas e requadros - Considerações sobre a linguagem e o espaço dos quadrinhos na adaptação de *Grande sertão*

Anterior aos próximos diálogos que vão se suceder acerca da adaptação para os quadrinhos de *Grande sertão: veredas*, transposta para nona arte por Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa, é relevante reforçar que as reflexões serão baseadas no entendimento dos quadrinhos enquanto linguagem. A tese aqui apresentada consta nas teorias da já citada obra *O sistema de quadrinhos*, na qual Thierry Groensteen os define como “um conjunto original de mecanismos produtores de sentido.” (2015, p.10).

O autor francês considera que a linguagem dos quadrinhos não pode ser decifrada de maneira satisfatória por meio de uma análise que comece a partir dos detalhes para então ser ampliada aos elementos maiores da HQ. Ao contrário, Groensteen se opõe a essa decomposição dos componentes para conceber uma visão de sistema repleto de grandes articulações. Sob esse prisma, o teórico considera que o “quadro é a unidade básica da linguagem dos quadrinhos” (2015, p.14), sendo considerada a imagem como um fragmento

¹¹ Imagem retirada do Making-of de "Grande sertão: veredas – Graphic novel", da Biblioteca Azul. Disponível em: https://youtu.be/8mX06zmMShg?si=m_nePl3MsTG52kpr

que “encontra-se em sistema de proliferação [...] e deve ser vista como componente de um dispositivo maior.” (2015, p.13).

Para Groensteen, outro ponto importante é a visão dos quadrinhos a partir de uma primazia imagética, ou seja, mesmo que muitas vezes o visual concorra com o verbal, a relevância maior deve ser associada à imagem, que é a maior produtora de sentido nas obras em quadrinhos. Em relação ao romance adaptado em HQ, *Grande sertão: veredas*, o que factualmente o torna particular é a transposição de um clássico para o desenho narrativo, e ainda que exista grande presença de texto no quadrinho, este é rigorosamente idêntico ao livro original, sendo a estrutura o principal feito da HQ no sentido verbal, referente aos enfoques realizados na edição do roteiro. Logo, se a redação é sincronizada ao texto de Guimarães Rosa, podemos dizer igualmente que a imagem é o mais fundamental elemento também na adaptação de Guazzelli e Rodrigo Rosa.

O gênero dos quadrinhos é, portanto, representado por imagens fixas exibidas em sequência de forma a originar uma narrativa, e mesmo que ela seja repleta de elipses e silêncios, é necessário que a mesma consiga promover um entendimento e uma interpretação a partir dessas cenas que se sucedem. Dito isso, as histórias em quadrinhos exigem uma postura ativa do leitor, como demonstra Groensteen em teoria validada até mesmo por uma fala do consagrado diretor Federico Fellini, que confirma: “Os quadrinhos, mais do que o cinema, beneficiam-se da colaboração dos leitores: é contada uma história que eles contam para eles mesmos; com ritmo e imaginário próprios, que vai e volta.” (Fellini, 1990 *apud* Groensteen, 2015)¹².

Face às noções aqui brevemente expostas, assim como outras melhor detalhadas no livro *O Sistema dos Quadrinhos*, Thierry Groensteen estabelece que o principal conceito que orienta sua teoria é o da solidariedade icônica. Se os quadrinhos enquanto linguagem podem abranger narrativas e conteúdos dos mais diversos, sejam eles ficcionais ou não, podendo conter desde a poesia e o experimental até o texto jornalístico ou informativo, a solidariedade icônica que os une enquanto linguagem singular é definida pela:

conexão de uma pluralidade de imagens solidárias.[...]. Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas (faz-se essa precisão para descartar quadros individuais que encerram em si uma riqueza de padrões ou anedotas) e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*. (Groensteen, 2015, p.27).

¹² FELLINI, Federico. Federico Fellini sage comme la lune. Entrevista. Le Soir: Suplemento MAD, Bruxelas, 1 ago. 1990. p. 3.

A participação ativa do leitor de HQs é tão logo demandada para que ele perceba, contemple e então faça as conexões necessárias entre esses ícones solidários, mas distantes fisicamente um dos outros, para então compreender e interpretar a narrativa. Assim, ao abrir um quadrinho a fim de nomear as estruturas que vão orientar o olhar do leitor, caso seja seguida a ordem crescente, devemos começar pelo quadro, que é a imagem propriamente dita. Por conseguinte, temos o dispositivo que envolve a imagem, conhecido como requadro, que tem o objetivo de “fechar um fragmento de espaço-tempo que pertence à diegese, para significar sua coerência.” (Groensteen, 2015, p.50).

Em paralelo, seguimos para o hiper-requadro, que representa as bordas exteriores aos quadros, ou seja, o perímetro, o traço externo que muitas vezes acompanha o formato retangular da prancha. Por fim, se o hiper-requadro se refere apenas a página, encontramos a ideia do multirrequadro, que é amplo e “corresponde à soma dos requadros que compõem uma história em quadrinhos finalizada; é, portanto, também a soma dos hiper-requadros.” (Groensteen, 2015, p.42).

Em companhia desses conceitos, um dos primeiros aspectos que podemos ressaltar no quadrinho de *Grande sertão: veredas* é o layout. Para Groensteen, a definição é simples, ou “o requadro varia de um quadro para outro (em forma e dimensão) ou não varia.” (2015, p.42). No caso da adaptação, o requadro é variável, não rígido, se molda aos personagens, paisagens e horizontes sertanejos, em tamanhos que podem dar foco a uma expressão particular e feroz de um jagunço ou englobar uma enorme cavalaria que atravessa um córrego ou um ribeirão. O autor Benoît Peeters¹³, como cita Groensteen, reconhece esse layout enquanto retórico por se adaptar a cada momento descrito da narrativa, categoria esta que compreende grande parte dos quadrinhos contemporâneos.

Para o próprio teórico, a classificação é mais direta, separada entre o layout regular ou irregular. Logo, escolher entre os dois é imperioso, afinal cada um reforça aspectos singulares do quadrinho, como demonstra o autor ao afirmar que, no caso do layout irregular, mesmo que a prancha possa:

ganhar em expressividade, imagina-se que, de forma correspondente, algo se perde no poder de fascínio hipnótico exercido pela ficção desenhada. [...] A transformação do layout em performance ostensiva (em vez de um dispositivo aparentemente neutro, que assim tenda à transparência) que desvia, a favor dos parâmetros formais, uma parcela de atenção que, de outra forma, voltar-se-ia inteiramente para o conteúdo narrativo; e ao mesmo tempo desfaz essa captura do leitor pelo ritmo,

¹³ PEETERS, Benoît. *Les aventures de la page. Conséquences*, n. 1, Paris: Les Impressions Nouvelles, 1983. p. 32-44.

sobre a qual apoia-se, mesmo que ingenuamente, a maior parte das HQs tidas como clássicas. (Groensteen, 2015, p.27)

Esta compreensão acerca do layout neutro, inclusive, rememora até mesmo conceitos de outras áreas, como a teoria de Ismail Xavier acerca da transparência e opacidade no cinema. Para o estudioso, quando um filme desperta atenção para sua materialidade, torna-se opaco, ao passo que as obras que trazem enfoque para narrativa tendem a transparência, tal qual um universo que se origina ao espectador, visto através de uma janela. Similarmente, o layout regular de um quadrinho é aquele que proporciona destaque para a narrativa e o ritmo do mesmo, de modo que se inclina a transparência.

A adaptação para os quadrinhos de *Grande sertão: veredas*, todavia, está mais próxima da opacidade, pois os artistas preferem construir uma página carregada que reforça muito mais o dinamismo e a densidade do texto, ou seja, rememora os excessos narrativos e estilísticos de Guimarães Rosa através de um layout constantemente em transformação que projeta a representação do infinito sertão rosiano em algo próximo de 160 páginas ilustradas. Em todo caso, não podemos dizer exatamente que o quadrinho é distinto ou muito inovador em fugir das convenções tradicionais de layout retórico, com requadros que tendem a respeitar o formato daquilo que representam, visto que esse modelo é “o mais cômodo e o mais flexível, e porque, estando totalmente a serviço da narrativa, é perfeitamente adequado ao projeto narrativo que a maior parte dos quadrinistas busca.” (Groensteen, 2015, p.101).

Não obstante, mesmo com um layout frequentemente em favor das situações retratadas, não significa que a adaptação seja mal executada ou apática. Ou sequer indica que a HQ carece de inovação para solucionar e enquadrar determinadas sequências. Podemos exemplificar com uma das primeiras pranchas, na qual Riobaldo faz a descrição da morte do bezerro, para então iniciar na obra o assunto do Demo, em que ocorre uma separação da página em três colunas, que inclusive reforçam como nos quadrinhos a “função separativa está sempre presente na obra, mesmo se o requadro, que é normalmente seu instrumento privilegiado,contra-se propositalmente dispensado.” (Groensteen, 2015, p.55).

Dito isso, a primeira coluna contém em principal o bezerro esbravejando em direção ao alto, suscitado pela fala de Riobaldo logo acima, no momento em que a cena descreve o tiro que o bicho recebeu. Entretanto, são muitas as possíveis formas de representação para o animal em um momento como esse, principalmente na horizontal por se tratar de um quadrúpede, mas ao optar pela verticalidade na prancha, a HQ resolve a ilustração ao apresentar o animal em pé agonizando. Naturalmente, para a segunda coluna poderia se

esperar um requadro mais horizontalizado delimitando a arma e o formato da mesma e outro semelhante para o bezerro desfalecido, em concordância com os formatos de cada um. Em oposição, existe uma nova vertical, com a arma acima ocupando espaço reduzido, o texto logo abaixo que recupera contraste no preto do fundo e que finaliza com o fogo queimando o corpo do bezerro, caído ao chão na horizontal, mas para isso ocupando tanto a segunda, quanto a terceira coluna.

Por fim, a terceira vertical compreende um grupo de moradores em espanto e de pé, posição que de fato é privilegiada pela delimitação em colunas, contudo com personagens que poderiam muito bem ocupar um espaço maior na prancha, mas que aparecem reduzidos para ressaltar o intenso medo. Todas as pessoas estão voltadas para esquerda, como se assistissem com aversão o desenrolar da cena, detalhe que é possível principalmente em razão da particular construção vertical em tira única e colunas, que de certa forma dialoga com um layout mais regular, visto que a prancha se divide em três partes de tamanho e forma similar.

Figura 14 – Prancha da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

É igualmente relevante demonstrar que existem breves sequências regulares que se intercalam a proposital desordem dos requadros na adaptação. Em um momento de diálogo entre Riobaldo e Titão Passos, por exemplo, o leitor se depara com três figuras em sequência, que referenciam três requadros de medidas idênticas, mesmo que delimitados apenas até próximo da metade. No primeiro, ambos personagens cavalgam lado a lado, em uma paisagem resumida, com um caminho de terra e mato e outro animal logo atrás. Em sequência, o segundo quadro exibe Titão Passos e o terceiro Riobaldo, ambos em uma imagem mais próxima do rosto, com muito mais detalhe dos jagunços do que anteriormente.

O natural em um layout retórico genérico para a cena seria enquadrar a paisagem na horizontal e os homens em formato mais vertical, de modo a referenciar os aspectos naturais das figuras apresentadas. No entanto, a escolha de layout se diferencia ao posicionar nas mesmas dimensões de requadro um enquadramento geral e outros dois mais restritos, do peito para cima. Além disso, ao invés de sintetizar a sequência em dois requadros, um para a caminhada e outro para o diálogo com os dois personagens juntos, o layout prefere por separar os personagens em requadros próprios. Felizmente, a escolha acaba por reforçar o distanciamento e a divisão descritos por Riobaldo na narração, cuja lealdade naquele momento estava partida entre o ex-chefe Zé Bebelo e os jagunços de Joca Ramiro, ou seja, ainda que caminhasse ao lado de Titão Passos, o recém jagunço Riobaldo permanecia alheio ao grupo.

Figura 15 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Após definir o layout do quadrinho *Grande sertão: veredas* como irregular, outra classificação proposta por Thierry Groensteen é relativa à discrição ou ostentação do mesmo. Nesse panorama, é julgado ostentatório o layout de uma obra que busca “atrair atenção para si mesma por tal qualidade notável”. (Groensteen, 2015, p.105). Ou seja, quando o viés estético ou ornamental se sobressai à narrativa da HQ ou qualquer outro elemento da mesma. Quando isso não acontece, definimos o layout enquanto discreto. Em um primeiro momento, ao folhear as páginas da HQ, é possível cogitar a presença de um teor ostentatório em *Grande Sertão*, devido a profusão de elementos, a elasticidade do layout e a irregularidade dos requadros. No entanto, cabe aqui citar o próprio Groensteen ao avaliar e classificar o layout em uma ou outra categoria:

Quando se está diante de um layout julgado ostentatório, é oportuno interrogar-se, em um segundo momento de análise, as motivações que o desenhista seguiu na elaboração da página. Para realizar essa avaliação, devemos imperativamente comparar o layout aos conteúdos icônicos e narrativos, ou mesmo, em alguns casos, o projeto artístico que enseja o conjunto da obra. Apenas essa confrontação autoriza decidir se o layout realizado obedece a fins ornamentais (que entendo que aconteça dele contar com um benefício estético pelo simples motivo de exibir seu aspecto marcante, e assim não responder a motivação alguma exterior a ela mesma), retóricas ou produtivas. Dessa forma, um layout muito quebrado, bagunçado ou que desloque os requadros, terá aparência retórica (e não ornamental) caso acompanhe, sublinhe, ou "traduza" uma situação caótica, uma perseguição de carros eletrizante, uma crise ética ou um acesso de loucura do protagonista. (Groensteen, 2015, p.27)

Assim, percebe-se que, embora o layout da adaptação seja dinâmico, ele serve majoritariamente à narrativa, em vez de assumir um caráter ornamental por si só. Diante disso, é relevante destacar que os momentos cruciais da obra, como o assassinato de Joca Ramiro, o pacto de Riobaldo e, por fim, a morte de Diadorim, são aqueles em que a representação dos requadros mais se distancia do convencional. Em sequências de grande emoção e reviravolta, portanto, o layout fica mais liberto e expressivo, quiçá ostensivo, assim como as próprias ilustrações, que se afastam do realismo presente em grande parte do quadrinho. É possível visualizar um exemplo no momento abaixo, com o anúncio do assassinato de Joca Ramiro e o consequente acesso de raiva de Diadorim:

Figuras 16 e 17– Pranchas da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.

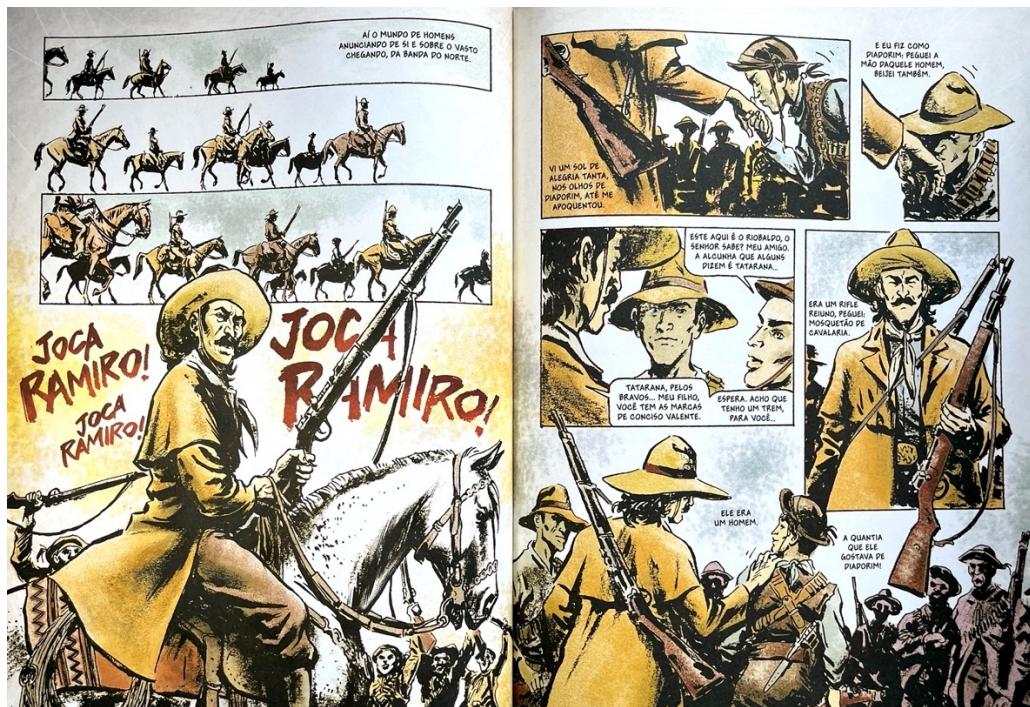


Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Tal qual descrito por Groensteen, um quadrinho como *Grande sertão: veredas*, cujo layout se adapta para transpor níveis maiores e menores de intensidade e emoção através da regularidade ou não dos requadros, deve ser classificado antes como discreto, ao invés de ostentatório. Ao cabo, o layout da HQ fica definido majoritariamente como irregular e discreto, apesar de existirem ocorrências ostensivas e regulares. É interessante perceber, ainda dentro dessa perspectiva estrutural do quadrinho, como muitas vezes os limites dos requadros são atravessados minimamente por outras ilustrações, o que promove o aumento considerável da fluidez de movimento nas pranchas de *GS:V*.

Simultaneamente, outros elementos devem ser enfatizados enquanto responsáveis pela vivacidade do sertão concebido por Rodrigo Rosa e Eloar Guazzelli. Um deles é a margem, que está relacionada ao hiper-requadro, ao passo que Groensteen explica que ela “não está destinada a permanecer livre, não está proibida por regra de qualquer representação [...] a margem está longe de ser indiferente no plano estético, ou mesmo no plano semântico” (Groensteen, 2015, p.43). Logo, cabe ao quadrinista decidir por uma margem mais sóbria, possivelmente branca ou preta, sem ilustrações e que apenas acompanha o hiper-requadro, ou então, como é o caso da adaptação *Grande sertão: veredas*, se vai preferir ocupar o espaço da margem com ilustrações que se somam ao plano estético da obra. Antes de tudo, se evidencia que o hiper-requadro da HQ é uma linha intermitente, que abre e fecha diversas vezes, como visualizamos na sequência de páginas abaixo, que apresenta a chegada de Joca Ramiro:

Figura 18 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Em ambas as páginas, identifica-se que os jagunços que acolhem Joca Ramiro o recebem numerosos, de tal forma que mal cabem na prancha e “sangram” para os lados, ultrapassando as fronteiras da margem e do hiper-requadro, meio de representação que sublinha o regresso de tons sumptuosos do chefe. Em semelhança, as cores inconstantes que integram o fundo das páginas também não respeitam limites de margem ou requadros, auxiliando na composição de uma atmosfera terrosa, encardida e seca pelo tempo. Inclusive, a página não branca, que mais evoca este aspecto de sujeira, sombreada, é constante na adaptação como um todo, em menor ou maior grau. Tal escolha, como muitas outras, reafirma o interesse dos autores em constituir um projeto artístico em uníssono que compreenda o escopo de *Grande sertão*, não apenas transponha o clássico de modo protocolar.

Também a partir da cena retratada acima, pode-se abordar outro elemento recorrente na adaptação: a composição de páginas duplas, frente a frente, que segundo a definição de Groensteen, “estão ligadas por uma solidariedade natural e predispostas a dialogar.” (2015, p.46). Por ser uma adaptação de HQ concebida para o formato impresso, em álbuns, é natural que páginas paralelas se relacionem, já que são consumidas e visualizadas simultaneamente. Na sequência em questão, nota-se como as pranchas apresentam uma paleta de cores contínua, entre tons marrons, amarelados e beges que se repetem em ambas. Não obstante, o layout das páginas se divide na horizontal, e mesmo que as alturas sejam diferentes, existe uma

separação entre a parte superior e a inferior, a primeira contém requadros bem definidos, e a segunda, mais abaixo, possui ilustrações que ocupam a página como um todo, superando as margens.

Na cena que apresenta a primeira tentativa de travessia do Liso do Sussuarão, apresentada mais abaixo, é igualmente manifesta uma construção em página dupla, também dividida em parte superior com requadros definidos e outra inferior, com ilustrações que “excedem” às margens. O destaque aqui, na parte mais alta das páginas, é a dualidade entre o dia de sol escaldante, com os jagunços que marcham o liso em conjunto e, em oposição na página ao lado, encontra-se o luar e as estrelas sob os quais os homens repousam. Dado que os requadros possuem altura e largura semelhantes, a dualidade entrelaçada entre as pranchas se potencializa.

Já na metade inferior, os jagunços parecem performar a travessia em pouca glória, num mesmo infinito amarelo que opõe, confunde e cansa os olhos até mesmo dos leitores, que visualizam as páginas em conjunto. Em termos de layout, as separações não se encontram tão evidentes, o que permite até mesmo uma leitura irregular das pranchas. Um exemplo disso está no canto inferior direito da primeira página, onde vemos o perfil dos sertanejos cavalgando, pequenos e distantes, sob o horizonte solar. Se o leitor encaminhar o olhar para a direita, em vez de seguir a ordem usual de leitura de cima para baixo, encontrará os mesmos personagens ainda em perfil, mas agora muito mais próximos, como se tivessem atravessado a página de forma ininterrupta.

Figura 19 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Seguindo o conceito de Groensteen em que a espaçotopia serve para “reunir, mesmo mantendo separados, os conceitos de espaço e de localização” (2015, p.31), é fundamental reafirmar que variados elementos desse sistema são dignos de elogios na adaptação de quadrinhos de *Grande sertão: veredas*, a exemplo dos já debatidos quadros, requadros, tiras e pranchas. Não obstante, é compreensível que nem todos os aspectos expressem o mesmo nível de apuro, como é o caso dos balões de fala da obra, que em grande maioria são constantes, fato perceptível nas pranchas previamente analisadas e no quadrinho integral. Assim, mantém-se um formato pouco variável, retangular, de traços finos, pretos e manuais, com fundo branco e fonte padrão que parodia o manuscrito, que não enaltece falas mais relevantes, mas homogeneiza todas em uma mesma regularidade. Em geral, são raros os casos que o balão se modifica em formato ou grossura do traçado, mas quando é feito tende a intensificar a fala de um personagem, como na prancha acima em que se anuncia a morte de Joca Ramiro, ou por exemplo no julgamento de Zé Bebelo, como apresentado abaixo, no balão escrito “Oxente!”. Por outro lado, não se pode negar que a abundância de texto e ilustrações, em vista da rica natureza literária do original de Guimarães Rosa, pode acabar por cercear a construção de balões de fala adaptáveis aos personagens e as falas reproduzidas.

Figura 20 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Para finalizar as reflexões relacionadas ao espaço no quadrinho de *GS:V*, é relevante apresentar o conceito da incrustação, termo caracterizado por Groensteen como “um requadro que acolhe um ou outro(s) quadro(s) dentro de si” (2015, p.93). Por vezes, os adaptadores se utilizam do mecanismo, reforçando a maleabilidade do layout do quadrinho. Uma amostra acontece logo nas primeiras páginas, com a figura de Riobaldo mais idosa que principia a narração, em um requadro “incrustado” em meio a paisagem do local que ele reside, visto ao longe. Outra ocorrência está na agitada chegada de Joca Ramiro, presente em prancha já analisada acima, na qual a figura do jagunço chefe é apresentada em protagonismo, quase em página integral, porém com quadros incrustados que evidenciam o cavalgar e a aproximação dos homens do bando. Por último, é interessante destacar a cena que acontece após a primeira batalha de Riobaldo pelo bando de Joca Ramiro, quando no final do confronto o protagonista recebe a notícia de que Diadorim foi ferido, momento habilmente representado por um quadro mais geral e outro quadro incrustado, que detalha o olhar perdido e desolado do jagunço. Além disso, as duas pranchas colocadas abaixo parecem convergir na função de incrustação comentada por Groensteen em que o “desenhista introduz um requadro dentro do requadro para colher um detalhe de seu “retrato”, como num efeito de zoom que aproxima o leitor do elemento pertinente” (2015, p.95).

Figuras 21 e 22 – Páginas da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

5.3 O sertão entrelaçado: ligações existentes na adaptação de *Grande sertão: veredas*

Na segunda parte do livro *O Sistema dos Quadrinhos*, o teórico Thierry Groensteen inicia o debate sobre a artrologia, vocábulo com origem em articulação, que representa o conjunto de relações entre as imagens de uma história em quadrinho. Sob esse prisma, o autor expande o conceito:

Dentro do dispositivo espaçotópico — ou seja, o espaço do qual a HQ se apropria e no qual se desenvolve — podemos distinguir dois graus nas relações que se pode estabelecer entre as imagens. As relações elementares, de tipo linear, fazem parte do que nomearemos artrologia restrita. Regidas pela operação de decupagem, elas implementam sintagmas sequenciais, normalmente subordinados aos fins narrativos. É nesse nível que a escrita tem prioridade como operador complementar da narração. As outras relações, translineares ou distanciadas, pertencem à artrologia geral e compõem as modalidades do entrelaçamento. Elas representam um nível mais elaborado de integração entre o fluxo narrativo (Groensteen, 2015, p.32).

Fundamentado nessas ideias, o estudioso amplia a compreensão da solidariedade icônica, diante da gama de relações que os quadros conseguem estabelecer, seja com quadros prévios ou posteriores. Assim, a linguagem da nona arte permite que o sentido seja criado a partir de quadros ora próximos, ora distantes, e se distancia de outras linguagens por permitir que o leitor os consuma em leitura e releitura constante, ou seja, existe facilidade em retomar as páginas da HQ para reafirmar ligações existentes entre quadros. Logo, é manifesto que a interpretação do sentido integral de um quadrinho perpassa não apenas pela apreensão de pranchas únicas e suas relações entre quadros, “mas sim pelo arranjo global da sequência, que lhe dá sua devida função.” (Groensteen, 2015, p.126).

Tão logo, são dispostos em conjunto os processos de decupagem e layout, o primeiro responsável por transpor um roteiro ou narrativa em quadros, que podem ser acompanhados ou não de textos, enquanto ao segundo compete o procedimento de organizar a disposição desses quadros e enunciados. O artista Eloar Guazzelli, quando realizou a adaptação de *Grande sertão: veredas*, foi responsável tanto pelo roteiro, quanto por um esboço inicial das ilustrações. Isto posto, podemos afirmar que Guazzelli colaborou tanto na decupagem quanto no próprio layout da HQ, ao escolher as partes da vasta obra de Guimarães Rosa que seriam adaptadas para o quadrinho, assim como rascunhar não apenas os quadros, mas possibilidades de organização dos mesmos.

Em continuidade à questão das escolhas realizadas por Guazzelli na criação do roteiro que adaptou o livro para os quadrinhos, cabe fazer um breve desvio em prol do debate acerca da parte verbal da HQ. Ao contrário de muitos outros quadrinhos, *Grande sertão:*

veredas é majoritariamente detentor de um texto literário, em parte apartado da oralidade, em função da proibição de mudanças ou readequação da obra para o meio da nona arte. O que acontece, porém, é que diferente do livro onde a escrita ocupa a página de maneira geralmente contínua, o texto quadrinístico existe em diversos locais da prancha, internos e externos aos balões de fala, em onomatopeias e caixas de texto.

Além de remontar ao literário, a palavra escrita se encontra em excesso na adaptação, o que é uma afirmação paradoxal, pois, por um lado, estamos lidando com quadrinhos, cujo principal meio de comunicação são as imagens. No entanto, ao mesmo tempo confronta-se uma obra de escala gigantesca, elaborada principalmente em torno do verbo, por um autor cuja principal virtude talvez sequer seja as histórias que conta, o conteúdo em si, mas a maneira inovadora como desenvolve sua prosa, construída a partir de uma junção de vocábulos distintos em torno de um estilo único. Se o principal artifício de *GS:V* é a palavra, esta torna-se inescapável, ainda mais se considerada a distância de paginação e conteúdo escrito entre a obra original e o quadrinho, o que exige grandes restrições da adaptação.

Os cortes tornam-se essenciais na obra, e talvez o principal deles não seja uma ação ou um acontecimento isolado, mas sim a construção do monólogo de Riobaldo, que segue em um ritmo de fala constante do início ao fim, permeado por reflexões, encantos, ambiguidades e dúvidas existenciais. Essas questões se desenrolam em uma profusão intensa e intransponível para uma forma de narrativa visual como o quadrinho. A temática do pacto, por exemplo, se dispersa com a redução dos monólogos, ao passo que no original é uma interrogação basilar do protagonista, um dos motes para Riobaldo principiar a exposição.

Em contrapartida, muito do texto não transposto para os enunciados verbais do quadrinho naturalmente encontra-se nas imagens, como descrições de personagens, cenários e acontecimentos. Uma amostra representativa pode ser encontrada no primeiro momento em que Riobaldo se encontra com seu antagonista, o Hermógenes, sequência que no livro é assim descrita:

O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (Rosa, 1994, p.158).

No quadrinho, contudo, o parágrafo se reduz a uma imagem, que sequer é restrita a um requadro na íntegra, mas compõe a cena com a caracterização de Ricardão, Joca Ramiro e Hermógenes, lado a lado, em três posturas completamente diferentes. O primeiro aparenta simpatia, o segundo bravura e altivez, e o último foi ilustrado mais a sombra, carrancudo, muito próximo da descrição realizada por Guimarães Rosa, mas transposto para representação gráfica, como visto logo abaixo:

Figura 23 – Quadro da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Dessa forma, podemos concluir que, para a poesia rosiana que não se encontra nos enunciados verbais da HQ, restam as imagens, as quais, nessa tradução intersemiótica, transformam as qualidades textuais de *Grande sertão: veredas* em atributos gráficos, adaptando ações imaginadas para ilustrações palpáveis. Em retorno às ideias de ligação entre quadros apresentadas anteriormente, Thierry Groensteen introduz dois conceitos, o primeiro é a rede, perante a qual o autor define que:

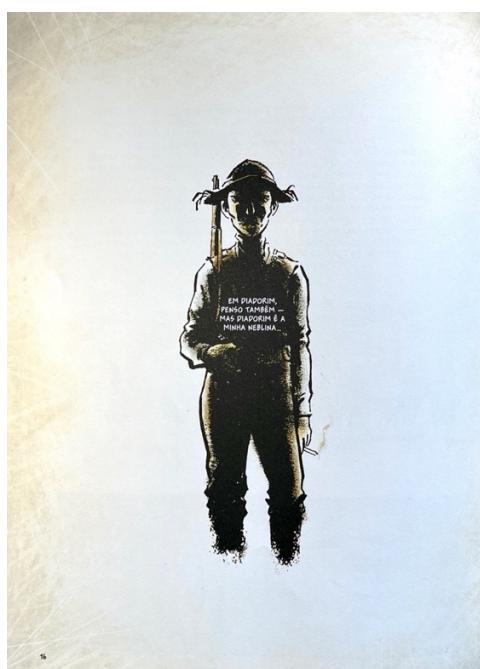
dentro do multirrequadro paginado que constitui uma história em quadrinhos completa, cada quadro está, em potencial quando não de fato, em relação com todos os outros. Essa totalidade, cuja forma física geralmente é, conforme as normas editoriais francesas, a de um álbum, responde assim a um modelo de organização que não é o da tira nem do encadeamento, mas sim da rede. (Groensteen, 2015, p.153).

Sob esse prisma, soma-se a definição de entrelaçamento, que surge a partir do estabelecimento da decupagem e do layout do quadrinho, quando são criadas pontes entre diferentes quadros capazes de definir “séries internas a uma trama sequencial.” (Groensteen, 2015, p.154). De imediato, entende-se que é o leitor o principal ator nesse processo, pois cabe

a ele identificar e interpretar as conexões e os entrelaces presentes na narrativa, que podem ou não acontecer com certa distância entre si. Existem interações, por exemplo, que coexistem para o olhar do leitor simultaneamente, ou seja, em uma mesma prancha, ou página dupla, em oposição a outras que demandam a virada de página, nas quais a visualização simultânea é impossibilitada.

Esta modalidade de ligação, à distância, também pode ser encontrada na adaptação de *Grande sertão: veredas*, e sob a ótica do entrelaçamento, é crível que estas conexões entre quadros sejam um dos maiores atributos do quadrinho, pois para além de adaptar o clássico, elas o renovam. O mais importante entrelaçamento acontece na figura de Diadorim, em específico a partir da frase cunhada por Guimarães Rosa: “Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (1994, p.27). A pequena frase ocupa uma prancha única do quadrinho, logo nas primeiras páginas, com uma ilustração sombreada e sem revelar grandes detalhes para além do formato do personagem, cuja densidade é cercada por um intenso branco. A cena, que pode ser vista abaixo, já fez parte de outras análises, como no artigo “Diadorim, um fantasma de nosso tempo: aparições e atualidade em Grande sertão: veredas”, no qual o autor Leandro Bessa complementa: “o rosto de Diadorim na penumbra, na imagem de Rodrigo Rosa, tanto coloca em questão a problemática do segredo e revelação, quanto empreende um tipo de aplicação técnica das artes plásticas, o *chiaroscuro*.” (Bessa, 2022, p.110).

Figura 24 – Prancha da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

A narrativa do quadrinho comprehende um teor circular, com início e fim no mesmo cenário e tempo histórico, que é Riobaldo já idoso em sua casa, ao contar os causos da sua vida para um interlocutor anônimo. No início, percebe-se que as representações do protagonista mais velho estão envoltas por uma espécie de névoa, em uma figura que aparenta ter perdido o vigor, esmaecida. A colorização diferenciada fica mais evidente na composição de página dupla apresentada logo abaixo, que divide as pranchas com os olhos de Riobaldo, entre sua versão idosa, de cores mais apagadas, e a jovem, mais vibrante, de forma a transportar o leitor do presente ao passado, que é onde se passa grande parte dos acontecimentos.

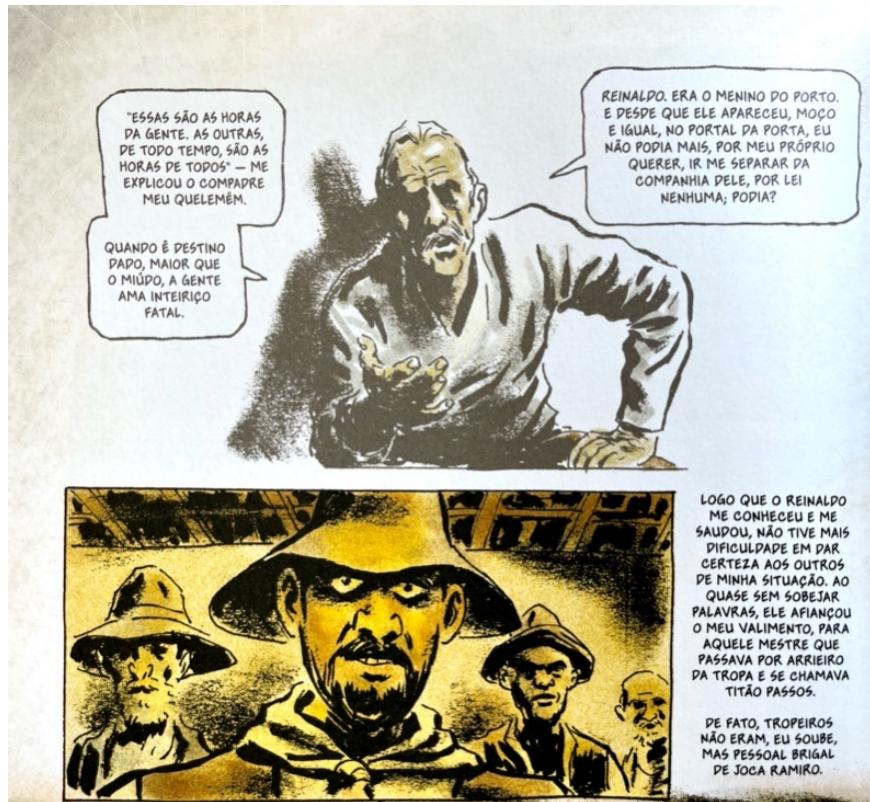
Figura 25 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Em um primeiro momento, pode parecer que a decisão possui um teor estético momentâneo, para diferenciar os tempos narrativos nas respectivas pranchas, entretanto, em todas as ocorrências do personagem de Riobaldo idoso coexiste com ele essa coloração esbranquiçada. Em uma cena mais a frente, é possível perceber a discrepância na vivacidade de cores entre o requadro do momento presente do monólogo de Riobaldo e o acontecimento passado.

Figura 26 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Todavia, o entrelaçamento entre os quadros esmaecidos acontece apenas na conclusão da obra, onde reencontramos o protagonista mais idoso. A sequência acontece da seguinte forma: após a morte de Diadorim, a mulher do Hermógenes solicita aos jagunços que busquem o corpo dele para lavar e limpar, e nesse momento dispensa todos da sala, exceto o chefe Riobaldo.

Ao despir o corpo falecido, revela-se para ambos a anatomia feminina de Maria Deodorina, fazendo ruir pela segunda vez o mundo do protagonista, que de súbito presencia a resolução de um conflito interno relacionado ao amor entre dois homens. No momento em que Riobaldo resolve o tão discutido problema moral referente ao gênero de seu par, o amor já é factualmente impossível. No quadrinho, a sequência é formada por quatro páginas duplas, compostas com desenhos grandes e únicos, que ocupam em continuidade ambas as pranchas. Primeiro, visualizamos o corpo nu de Deodorina, marcado pela sombra preta e errática de Riobaldo.

Figura 27 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Nas próximas páginas duplas, vemos a silhueta de Riobaldo envolta em uma penumbra inescapável, com contornos inconstantes e fragmentados. Embora as páginas sejam graficamente semelhantes, o que as diferencia é a aproximação crescente do protagonista, em um efeito de zoom que traz a face mais para perto, ampliando a tensão. Isso ocorre mesmo que a figura não revele muitos detalhes expressivos, ao contrário de outros momentos do quadrinho ou em artes distintas como o cinema, nos quais a proximidade expõe detalhes que intensificam a percepção emocional.

Figuras 28 e 29 – Páginas duplas da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Finalmente, a partir de uma rima visual com a posição anterior de Riobaldo, retornamos ao protagonista idoso, que finda o relato, mais uma vez encoberto por uma névoa branca, cujo significado pode agora ser abstruído. Começamos o quadrinho com a afirmação

de Riobaldo, “Diadorim é a minha neblina”, ao passo que enxergamos o personagem idoso rodeado por uma camada branca, que o faz perder cor e definição, ou seja, a neblina metafórica descrita por Guimarães Rosa se expressa visualmente ao redor do jagunço.

Figura 30 – Página dupla da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

A neblina está presente desde o primeiro quadro da adaptação, mas só é plenamente decifrada ao final da HQ, quando se entende o impacto sofrido por Riobaldo com a morte e a revelação do sexo de Diadorim. Esses eventos “desintegram” simbolicamente o jagunço, tornando-o uma figura distante, envolta pela névoa de Diadorim, esmaecida, confusa e repleta de interrogações sem solução. Ao contrário da perspectiva natural, em que nossas memórias são fugidias ou vagas e o presente aparenta ser mais palpável, a postura de Riobaldo idoso é intensa perante o que aconteceu entre conhecer Diadorim e o final da vida de seu maior amor.

O mais interessante nesse entrelaçamento é a capacidade de fazer com que uma única frase ressoe visualmente por todo o quadrinho, além de engrandecer a obra de Guimarães Rosa, conferindo uma nova dimensão às suas palavras. Ao transcender o campo verbal, os escritos rosianos são transformados em imagem, de modo a potencializar ou ressignificar conceitos que antes pertenciam ao campo da abstração, tal qual a neblina de Diadorim, indissociável de Riobaldo.

Por fim, ao concluir o relato – e, consequentemente, o quadrinho –, é feita, de forma engenhosa, mais uma conexão entre quadros distantes: a primeira e a última aparição de Riobaldo, como duas janelas que se abrem e se fecham no tempo, um interstício dentro de uma narrativa sem início ou fim definidos. Em duas ilustrações análogas, vemos o

protagonista adentrando um espaço para iniciar o relato, e ao final da história, o acompanhamos de costas deixando o mesmo local. Portanto, ao retirar os momentos da ordem disposta na HQ e colocá-los lado a lado, reforçamos as relações entre eles e novamente constituímos uma rede entre quadros solidários.

Figuras 31 e 32 – Pranchas da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Notavelmente, existem outras formas de entrelaçamento presentes na adaptação, e, por isso, busca-se explicar mais uma delas. Esta tem relação com a estética cinematográfica do quadrinho, dado que a adaptação por vezes rememora obras do gênero de faroeste ou *western*, paralelo natural em vista da narrativa de *Grande sertão: veredas*. Assim, encontramos diversos estereótipos visuais, como grandes planos gerais que valorizam o horizonte sertanejo, em contraste com outros mais próximos em closeup que evidenciam expressões dramáticas dos jagunços. Da mesma forma, as ilustrações buscam um realismo, sem alterar excessivamente as feições naturais de pessoas, animais, paisagens ou objetos, complementado pelas técnicas de luz e sombra no desenho, que evocam a iluminação cinematográfica.

Sob esse prisma, uma das técnicas mais eficazes do quadrinho para representar movimento é a utilização das tríades de quadros, que evocam recursos da sétima arte, como o *zoom in* e o *zoom out*. Este atributo pode ter relação com a atuação anterior de Eloar Guazzelli no cinema de animação, ou talvez seja apenas uma referência à sétima arte em si. De todo

modo, as ocorrências dessa técnica são várias ao longo da HQ. Além disso, essa forma de representação ganha ainda mais destaque no meio dos quadrinhos, onde a elipse é frequentemente usada para comprimir o tempo entre dois acontecimentos. Assim, em determinadas pranchas de *Grande sertão: veredas*, ao invés de reduzir as sequências ao essencial, ocorre a ampliação em mais um ou dois quadros, ainda que uma quantidade menor de desenhos já satisfaça a compreensão do leitor.

Um exemplo interessante acontece de forma antagônica, primeiro quando Riobaldo descreve o desentendimento entre ele e Diadorim e Fancho-Bode e Fulorêncio, e por conseguinte narra a morte dos dois broncos. A sequência, por sua vez, é retratada em três quadros, que apresentam os dois jagunços de costas em requadros cada vez menores, ao passo que a própria ilustração os representa com maior distância. A soma dos elementos cada vez menores em *zoom out* potencializa a insignificância da grosseria dos personagens e tão logo o esquecimento de ambos, como demonstrado abaixo.

Figura 33 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Em exata oposição, encontra-se a cena em que Riobaldo conhece Otacília, um dos seus principais amores. Esse instante é retratado em paralelo por três requadros que aumentam de tamanho, à medida que a ilustração também se aproxima da personagem em *zoom in*, realçando os traços, a beleza e a crescente importância da mulher na vida e nos pensamentos de Riobaldo.

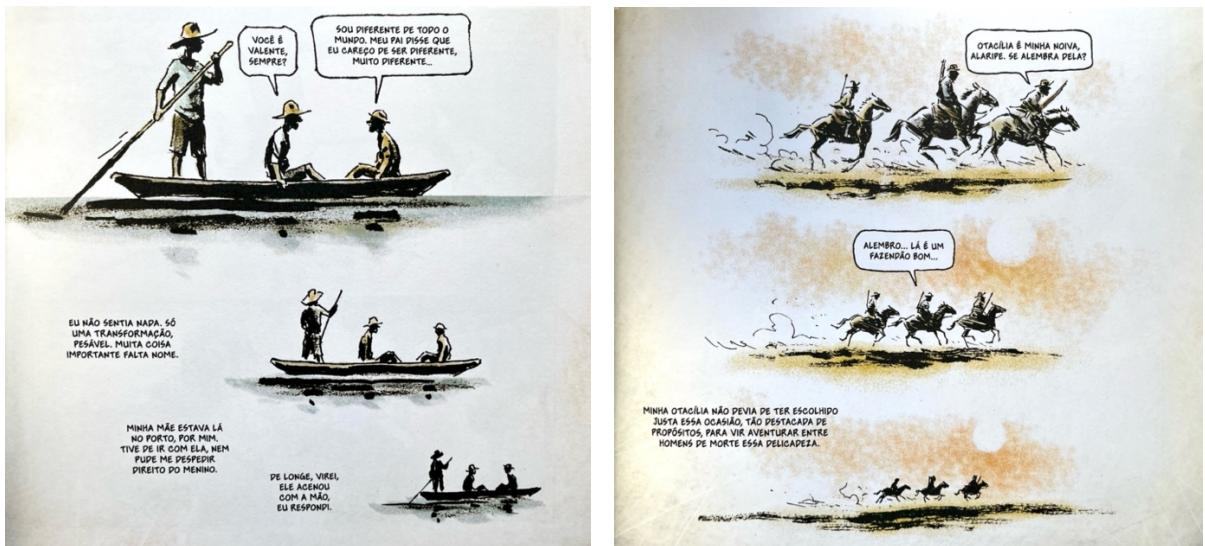
Figura 34 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Outros momentos, no entanto, não envolvem a diminuição ou o aumento progressivo dos requadros, mas apenas uma redução nos quadros, ou seja, nas ilustrações em si, de modo a afastar os personagens em *zoom out*. É o caso das duas sequências em triade abaixo, referentes a travessia de barco de Riobaldo e Diadorim, e a busca dos jagunços por Otacília, no final da obra. É perceptível como ambas dilatam o movimento em três partes, afastando as figuras gradualmente no horizonte, acentuando quão pequenos são os homens quando comparados à imensidão das paisagens e dos deslocamentos sertanejos.

Figura 35 e 36 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



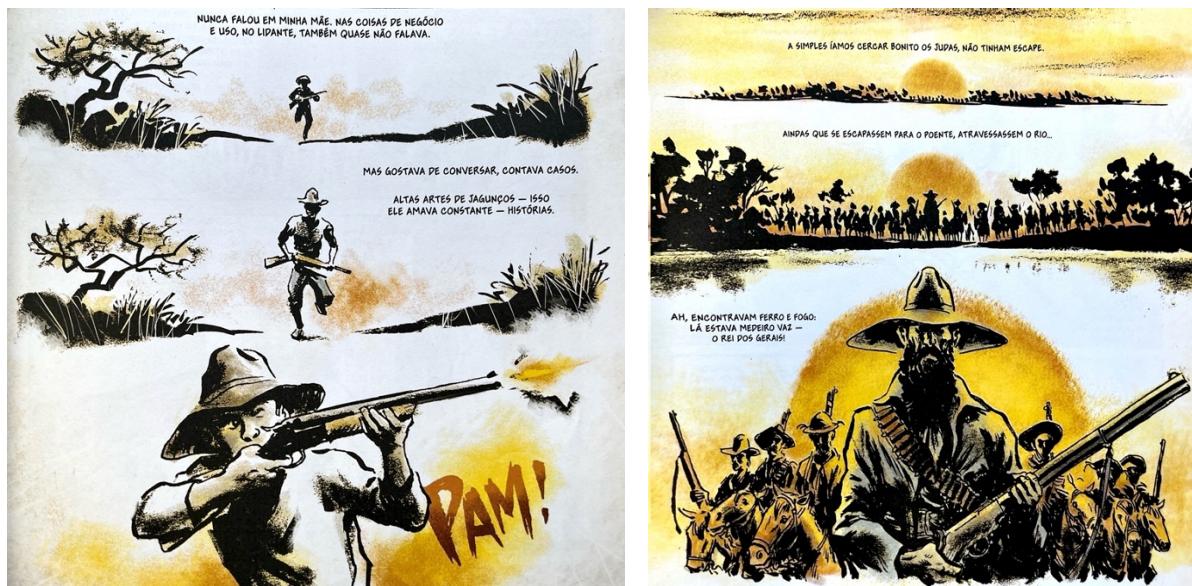
Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Existem mais duas cenas que podem ser analisadas em conjunto pela ótica da triade de requadros. A primeira apresenta Riobaldo ainda jovem, quando estava aprendendo a atirar, e a outra retrata o bando de Medeiro Vaz, Rei dos Gerais, que se torna chefe dos jagunços após a morte de Joca Ramiro. Entretanto, ao invés de um movimento semelhante a um *zoom*,

como nos casos prévios, visualizamos a aproximação dos próprios personagens em um “enquadramento” que se mantém.

Ademais, as duas passagens possuem layout semelhante, com dois requadros menores em largura para as ilustrações mais distanciadas, e um último requadro mais largo, com o personagem em maior destaque no primeiro plano. Tanto Riobaldo como Medeiro Vaz são colocados em destaque com armas empunhadas, o que exalta uma postura de valentia e ferocidade, enquanto novamente é feito um retrato panorâmico da longitude do horizonte sertanejo, que exige o constante caminhar dos personagens.

Figura 37 e 38 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

Mais uma vez, diante das diversas ocorrências de tríades de requadros que evidenciam o movimento, com personagens que ora se afastam, ora se aproximam, em constante relação visual, podemos confirmar as teses de Groensteen sobre rede e entrelaçamento, conforme o teórico conclui:

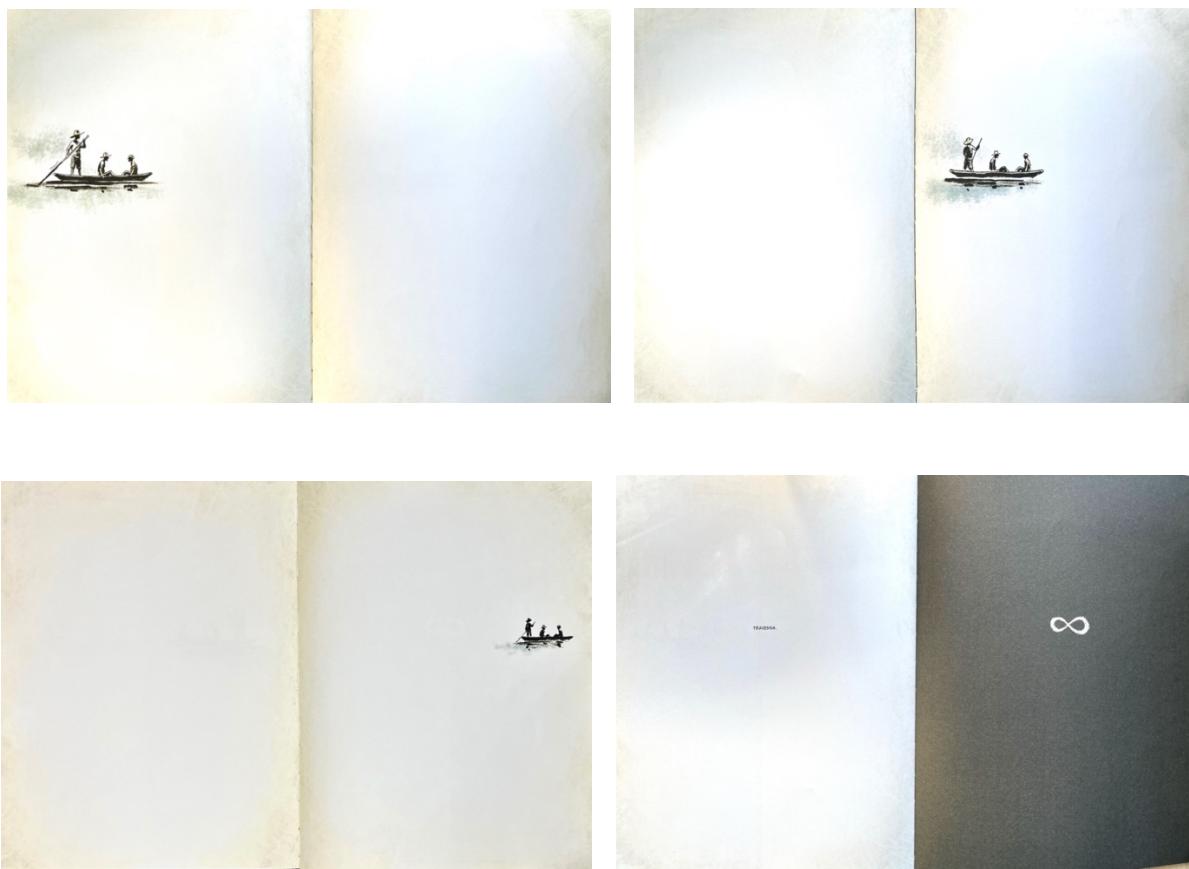
“Se os quadros de uma história em quadrinhos constituem uma rede, ou mesmo um sistema, o entrelaçamento manifesta sua consciência. A lógica sintagmática da sequência sobrepõe-se a uma lógica outra, associativa. Pelo viés da *teleartrologia*, as imagens que a decupagem deixa à distância, independente se em termos físicos ou contextuais, revelam-se repentinamente comunicantes e próximas, uma em débito com a outra”. (Groensteen, 2015, p.164).

Enfim, é essencial dar atenção a mais uma forma de entrelaçamento, um exemplo claro da conexão entre imagens solidárias descritas na teoria de Thierry Groensteen, presente

em quatro páginas duplas que finalizam a adaptação. Essa sequência é, inclusive, sublinhada pelo próprio roteirista da história em quadrinhos, Eloar Guazzelli, em várias entrevistas, incluindo sua participação no programa *Quem Somos Nós?*. Durante a conversa, o autor destaca, com muito orgulho, como a cena o ajudou a entender o papel do adaptador, que precisa tanto equilibrar fidelidade ao texto de partida quanto trazer inovações para a adaptação que a diferenciem.

Nesse contexto, a partir da palavra “Travessia”, escolhida por Guimarães Rosa para concluir *Grande sertão: veredas*, Guazzelli evoca a simbólica travessia de Riobaldo e Diadorim que ocorre no início do livro, em uma outra tríade de ilustrações similares às anteriores. Todavia, agora o momento se apresenta em formato similar a um *flipbook*, que simula uma animação de um barco navegando lentamente pelas páginas em direção ao horizonte interminável, simbolizado pelo próprio sinal de infinito, ícone que encerra ambos livro e quadrinho, como pode ser visualizado abaixo.

Figura 39 a 42 – Quadros da adaptação em quadrinhos de *Grande sertão: veredas*.



Fonte: *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa (Guazzelli e Rosa, 2021).

O alongamento da palavra final na extensão de várias páginas, somado ao entrelaçamento dos momentos de travessia em canoa na narrativa, junto a outros artifícios gráficos e narrativos explorados neste trabalho, evidenciam novamente o esmero da adaptação de *Grande sertão: veredas* para os quadrinhos, realizada por Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o distanciar da canoa de Riobaldo e Diadorim chega o momento de finalizar o trabalho. Todavia, foram muitos os caminhos percorridos, não apenas por essa monografia, mas por todos os autores citados e lidos que auxiliaram na composição do texto, que se iniciou com a investigação da trajetória de Guimarães Rosa ao escrever *Grande sertão: veredas*. Assim, após conhecer a origem deste clássico definidor na literatura brasileira, atravessamos por alguns importantes estudos e interpretações do texto, que desde o lançamento é responsável por pautar uma quantidade expressiva de pesquisas.

Quando estabelecida a base de *Grande sertão*, foi demonstrada a dificuldade de tradução da obra, em razão do estilo particular de Rosa, que desmontava e reconstruía a língua portuguesa em seu favor. Tão complexo quanto traduzir para outras línguas é a tarefa de adaptar a obra para outros meios, questão revisitada neste trabalho pelo viés da tradução intersemiótica, que reconhece a existência de um texto de partida e outro de chegada.

Conhecidas as dificuldades, foi feito um breve quadro histórico, tanto internacional, quanto nacional, acerca do surgimento e desenvolvimento de adaptações literárias para os quadrinhos. Com destaques para a revista de relevância global *Classics Illustrated* e, décadas depois, para iniciativas brasileiras como o PNBE, programa nacional do governo que em 2006 incluiu no edital a preferência para a compra de quadrinhos que adaptassem clássicos literários, proporcionando um verdadeiro *boom* comercial na produção de HQs do gênero.

É nesse âmbito mercadológico de valorização das adaptações literárias para os quadrinhos que, em 2014, através do selo Biblioteca Azul da Editora Globo Livros, é publicado *Grande sertão: veredas*, com autoria dividida entre o roteiro de Eloar Guazzelli e a arte de Rodrigo Rosa. A partir dos relatos de ambos em entrevistas prévias, disponibilizadas no *Youtube*, constitui-se a história de gênese do quadrinho, com os processos, indagações e adversidades perpassadas tanto pela editora, quanto pelos artistas. Por fim, considerando o contexto histórico, narrativo e estético do clássico de Rosa, aliado a um panorama sobre a produção de adaptações de romances para os quadrinhos em anos anteriores, além do contexto de produção da HQ, foi realizada uma análise do texto de chegada, sustentada pelos conceitos desenvolvidos pelo teórico Thierry Groensteen, com enfoque em questões de layout, entrelaçamento e solidariedade icônica.

Consequentemente, acredita-se que o objetivo principal de investigar a relevância das adaptações literárias de clássicos para os quadrinhos esteja, em grande parte, compreendido nas páginas desta monografia. Este trabalho valoriza o trajeto de um formato significativo,

tanto para o Brasil quanto para o mundo, a partir da bem-sucedida adaptação de *Grande sertão: veredas*. Ainda que não seja tão liberta como desejava Moacy Cirne, e embora se concentre mais na parte concreta da narrativa ao contrário das divagações fantásticas de Riobaldo, ela ainda encanta por dar forma e entrelaçar um sertão que antes existia apenas na palavra escrita.

Tão logo, a partir da fundamentação relacionada a história das transposições de livros para os quadrinhos, e principalmente somado ao estudo desenvolvido sobre a HQ de *Grande sertão: veredas*, ficam evidentes as muitas contribuições possibilitadas pelas adaptações em quadrinhos na compreensão narrativa e estética das obras originais. Tal qual observamos em *Grande sertão*, um quadrinho pode expandir o escrito em quadros e sequências impactantes, criar rimas visuais e entrelaçamentos de forma a reforçar pontos singulares da narrativa e desenvolver esteticamente personagens e cenários que potencializem a experiência verbal. Aqui, em específico, a própria experiência de transposição do texto já é em si profundamente desafiadora, e para além de permitir um novo olhar sobre a narrativa, a adaptação em quadrinhos possibilita o acesso de novos públicos à obra.

Nessa perspectiva, existe um potencial de exploração muito maior do que o percorrido em relação à interação do público leitor com o quadrinho de *Grande sertão: veredas*. No trabalho, por exemplo, colocou-se em destaque o surgimento e a evolução do gênero, muito atrelado a leituras de fase escolar, mas que atualmente está longe de limitações etárias no consumo. Portanto, persistem interrogações acerca do intervalo de idade no qual é mais provável reverberar a produção de Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa. Em próximos estudos, entende-se também a validade de investigar as múltiplas experiências de leitura possíveis, como do leitor que consome apenas a HQ, ou daqueles que a apreciam em conjunto com a leitura do texto original de Rosa, de maneira anterior ou posterior à leitura do quadrinho.

Paralelamente, é essencial compreender se, no caso dos indivíduos que conhecem primeiro o quadrinho, surge após a leitura um estímulo para desbravar o clássico original. Em retorno a questão da sala de aula, questiona-se igualmente a validade da utilização do quadrinho com alunos em idade escolar, sejam eles do ensino fundamental ou médio, em vista da relevância do clássico de Rosa na história da literatura brasileira e mundial. As oportunidades de pesquisa citadas também dialogam com estudos que integrem as áreas de comunicação e educação. No entanto, há um desejo pessoal relacionado a qualquer pesquisa consecutiva referente ao quadrinho de *Grande sertão*, ou de outras adaptações de clássicos para HQs, que é a utilização de mais teóricos específicos dos quadrinhos para fundamentação

do projeto, além de buscar autores menos convencionais ou que escapem do eixo internacional tradicional da nona arte, mote que essa monografia espera ter alcançado, mesmo que de forma comedida.

Espera-se, enfim, que o próprio meio dos quadrinhos seja mais estudado enquanto linguagem, mídia, forma narrativa, espaço artístico, dentre outras das várias abordagens possíveis, tanto em HQs autorais quanto adaptações, dado que o quadrinho não é, nem pode ser considerado, uma forma de arte menor ou mais restrita do que qualquer outra.

BIBLIOGRAFIA

#LIVEDEQUADRINHOS. #LivedeQuadrinhos 36 - Entrevista com Rodrigo Rosa.

YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/coqWoeAH-L4?si=Uxj6ibuICZAFHK8T>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ARTUR, Margareth. “As aventuras de Nhô Quim” são marco histórico dos quadrinhos no Brasil e no mundo. Portal de Revistas da USP, 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/as-aventuras-de-nho-quim-sao-marco-historico-dos-quadrinhos-no-brasil-e-no-mundo/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BESSA, Leandro. Diadorim, um fantasma de nosso tempo: aparições e atualidade em Grande Sertão Veredas. Ambivalências, v. 10, n. 20, p. 97-122, 2022.

BORGES, Renata Farhat; VERGUEIRO, Waldomiro. Classics Illustrated: o legado de um projeto cultural. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014. p. 57-81.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Grande Sertão Veredas: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa. YouTube, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/tVTSZbWiyZA?si=syACd2ms4cp5kNPz>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CANDIDO, Antonio. Tese e antítese: ensaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CHINEN, Nobu; VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (orgs.). Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014. p. 11-36.

CIRNE, Moacy. Quadrinhos, sedução e paixão. Petrópolis: Editora Vozes, 2000

DA REDAÇÃO. Pequenos negócios correspondem a 67,7% dos fornecedores do governo. Agência Sebrae de Notícias, 2023. Disponível em: <https://agenciasebrae.com.br/economia-e-politica/pequenos-negocios-correspondem-a-677-dos-fornecedores-do-governo/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

ELEFANTE LETRADO. Eloar Guazzelli: Trabalhos e projetos do ilustrador e quadrinista gaúcho. Disponível em: <https://blog.elefanteletrado.com.br/eloar-guazzelli-ilustrador-quadrinhos-2/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

ESCOREL, Eduardo. **A ousadia de Bia Lessa.** Piauí, 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/ousadia-de-bia-lessa-grande-sertao-veredas-caio-blat/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GLOBO LIVROS. Making-of de "Grande sertão: veredas – Graphic novel", da Biblioteca Azul. YouTube, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/8mX06zmMShg?si=z03G9wVEMbh7s28L>. Acesso em: 9 jan. 2024.

GORDON, I.; JANCOVICH, M.; MCALLISTER, M. Film and Comic Books. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

GROENSTEEN, Thierry. O sistema dos quadrinhos. Tradução de Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GRUPO SIRUIZ. Siruiz – Grupo de Estudos em Comunicação e Imaginação Literária. Disponível em: <https://siruiz.com.br/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

GUAZZELLI, Eloar (roteiro); ROSA, Rodrigo (arte). Grande sertão: veredas: adaptação da obra de João Guimarães Rosa. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2021.

HAZIN, Elizabeth de Andrade Lima. **No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas) Tese (Doutorado em Letras)**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991.

JONES JR., William B. **Classics Illustrated: a cultural history**. 2.ed. Jefferson, NC: McFarland, 2011.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Hélcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MEIRELES, Maurício. ‘**Grande sertão: veredas’ ganha adaptação em quadrinhos com edição de luxo**. O Globo, 2014. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/grande-sertao-veredas-ganha-adaptacao-em-quadrinhos-com-edicao-de-luxo-14687193>. Acesso em: 26 mar. 2024.

NALIATO, Samir. **Os vencedores do 27º Troféu HQ Mix**. Universo HQ, 2015. Disponível em: <https://universohq.com/noticias/os-vencedores-do-27o-trofeu-hq-mix/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

NALIATO, Samir. **Quadrinhos vencem o Prêmio Jabuti**. Universo HQ, 2015. Disponível em: <https://universohq.com/noticias/quadrinhos-vencem-o-premio-jabuti/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

NUNES, Benedito. Guimarães Rosa e tradução. In: _____. **O dorso do tigre**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 189-193.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 137-165.

OLIVEIRA, Cristina de. Quadrinhos, literatura e o jogo intertextual. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. p. 37-56.

PÁGINA CINCO. #88 – A imensidão de “Grande sertão: veredas” - papo com Eloar Guazzelli. YouTube, 2021. Disponível em:

<https://youtu.be/DRL2mn7BfVY?si=6PreIENywxh3yTAF>. Acesso em: 20 abr. 2024.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

QUEM SOMOS NÓS?. QUEM SOMOS NÓS? | Cultura Pop | Eloar Guazzelli (HQs nacionais). YouTube, 2019. Disponível em:

<https://youtu.be/RV2DE1VGK6Q?si=8aj2kOLviAJ9ROpt>. Acesso em: 20 abr. 2024.

ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa – Entrevista raríssima em Berlim (1962). Youtube, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/ndsNFE6SP68?si=WB7XwkeSvQoMMx9n>. Acesso em: 15 jan. 2024.

ROSA, João Guimarães; CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. Revista Humboldt, Rio de Janeiro, v. 18, n. 37, p. 42-53, 1978. Disponível em:
<https://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Ficção completa. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SESC TV. Eloar Guazzelli | Episódio Completo: "Quando as Palavras Voam em Balões" | Super Libris. YouTube, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/tcfIJOBF-PI?si=ifyATdB10gjLMGpN>. Acesso em: 20 abr. 2024.

TOLEDO, Marina. “Grande Sertão”: Guel Arraes transforma clássico em trama contemporânea. CNN Brasil, 2024. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/grande-sertao-guel-arraes-transforma-classico-em-trama-contemporanea/>. Acesso em: 10 out. 2024.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **João Guimarães Rosa - Banco de dados bibliográfico.** Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>. Acesso em: 5 jan. 2024.

UNIVESP. **Literatura Fundamental 42 - Grande sertão: veredas - Willi Bolle.** YouTube, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/Jcfpbm7owCo?si=w1qWZWr079M9J7OQ>. Acesso em: 15 fev. 2024.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZENI, Lielson. Adaptação em quadrinhos como tradução. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis.** São Paulo: Criativo, 2014. p. 111-130.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

COUTO, Daniela Martins Barbosa; RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. Design e identidade nos quadrinhos de Grande Sertão. In: **Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2018**. São Paulo: Blucher, 2019. p. 3294-3303.

LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. A adaptação quadrinística de Grande sertão: veredas: problemas narratológicos e paratextuais. In: **Anais das 3as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos (2015)**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2015.

MANCINI, Renata. **Os modos de engajamento do leitor de Grande sertão: veredas em quadrinhos**. Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 100-113, 2019.

MENDES, André Melo; ALVES, Mírian Sousa. Transcrições visuais de Grande Sertão: ilustrações e quadrinhos recriam o pacto rosiano. In: ARBEX, Márcia; VIEIRA, Miriam de Paiva; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (orgs.). **Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019. p. 31-44.

PEDROSA, Maria Gabriela Wanderley. **A adaptação como crítica: uma leitura de "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa, em graphic novel**. Intersemiose, v. 5, n. 8, p. 154-171, jan./jun. 2018.

PICADO, Benjamim. **Daquilo que (não) podem as imagens: projetos enunciativos e narrativos na transposição mediática de Grande sertão: veredas (série televisiva e novela gráfica)**. Explorando os entremeios: Cultura & comunicação na literatura de João Guimarães Rosa. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 113-132.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. A literatura em quadrinhos e a formação do leitor hoje. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. p. 211-232.

RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego. Graphic novel, narrativa gráfica, novela gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. p. 185-207.

RODRIGUES, Vinícius da Silva. Os potenciais da narrativa gráfica na formação do leitor literário: hibridização e autonomia. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. p. 233-260.

SÁ, Joane Leôncio de. **O romance gráfico autoral brasileiro: entre os rótulos e a legitimação**. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SANTOS, Betty Bastos Lopes. Entre a leitura dos clássicos e suas adaptações: processos de hibridização presentes na literatura infanto-juvenil do PNLD literário. In: CARVALHO, Adriana Demite Stephani; TINOCO, Robson Coelho (orgs.). **Leitura(s), ensino e literatura na contemporaneidade: do necessário ao possível**. Bordô-Grená, 2023. p. 52-76.