

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Gabriely Rosa Caetano

Grande sertão: veredas em quadrinhos:
a transposição intermediática de personagens literárias para o romance gráfico

Juiz de Fora

2026

Gabriely Rosa Caetano

Grande sertão: veredas em quadrinhos:

a transposição intermediática de personagens literárias para o romance gráfico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários. Área de concentração: teorias da literatura e representações culturais.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Caetano, Gabriely Rosa.

Grande sertão: veredas em quadrinhos : a transposição intermediária de personagens literárias para o romance gráfico / Gabriely Rosa Caetano. -- 2026.

100 p. : il.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2026.

1. Adaptação. 2. Transposição intermediária. 3. Grande sertão: veredas. 4. Quadrinhos. I. Silva, Anderson Pires da, orient. II. Título.

Gabriely Rosa Caetano

Grande sertão: veredas em quadrinhos: a transposição intermediática de personagens literárias para o romance gráfico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 12 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profª Drª Luciana Freesz
SEE/MG SE/PJF

Juiz de Fora, 12/02/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 14/03/2026, às 10:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Freesz, Usuário Externo**, em 07/04/2026, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério de Souza Sergio Ferreira, Professor(a)**, em 07/04/2026, às 16:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2874671** e o código CRC **31550894**.

À minha família, por me ensinar que fazemos o impossível pelas pessoas que amamos.

AGRADECIMENTOS

Sou grata a Deus por me conceder a vida, a saúde e a força necessárias para trabalhar, enfrentar desafios e realizar meus sonhos, como a conclusão deste trabalho. E agradeço por Ele, que de tudo sabe, sempre me cercar de pessoas tão especiais, que além de me ajudarem de infinitas formas, fazem da minha jornada uma caminhada feliz.

O meu eterno amor e gratidão aos meus pais, Lucilene e Luís, por serem exemplos de força e determinação, me incentivarem, estarem presentes e me auxiliarem em cada passo de minha trajetória. Ao André, meu amado irmão, agradeço pelas risadas e por me lembrar de como é bom estar perto de quem se ama.

Sou imensamente grata ao meu avô, Paulo, por nutrir em mim o gosto pelos estudos e a fé na educação pública; e às minhas avós, Luzia e Maria, por tanto carinho e orações. Agradeço, também, aos meus tios e tias, em especial Rose, Luciana e Edison, por acreditarem piamente no meu potencial; e às minhas primas Isabela e Valentina pela recepção calorosa, todas as vezes em que retornei para casa.

Aos meus amigos, de longa data e os novos, e ao meu namorado, Edson, agradeço pelo apoio, pela escuta paciente de meus desabaços, pelas conversas e conselhos, por comemorarem comigo cada conquista e por fazerem esta etapa da minha vida mais leve e feliz.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo suporte financeiro e ao professor Anderson Pires pela orientação e pelos ensinamentos, sem os quais não seria possível o desenvolvimento desta pesquisa.

Sou grata, ainda, à Universidade Federal de Juiz de Fora, ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e seus professores pelo desenvolvimento intelectual a mim proporcionado. Gratidão também aos demais servidores da Faculdade de Letras, das bibliotecas e dos restaurantes universitários por terem me acompanhado e ajudado nos últimos dois anos.

Por fim, agradeço a João Guimarães Rosa pela obra-prima que é *Grande sertão: veredas* e ao professor Riobaldo por me ensinar que viver é perigoso e que é preciso ter coragem.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	TESSITURA: O NARRADOR E AS PERSONAGENS NO ROMANCE	16
2.1	RIOBALDO	22
2.1.1	Professor	23
2.1.2	Tatarana	24
2.1.3	Urutú-Branco	26
2.1.4	Homem-de-fé	29
2.2	DIADORIM	34
2.3	HERMÓGENES	37
2.4	RICARDÃO	41
3	TRAVESSIA: A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA	43
4	TRAÇO: O NARRADOR E AS PERSONAGENS NOS QUADRINHOS.....	51
4.1	LINHAS GERAIS.....	55
4.2	RIOBALDO	60
4.3	DIADORIM	70
4.4	RICARDÃO.....	79
4.5	HERMÓGENES	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	93

“A gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?”
(Rosa, 1976, p. 30)

RESUMO

Esta pesquisa investiga os procedimentos estéticos envolvidos na adaptação do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (2017[1956]), para o romance gráfico homônimo, de Eloar Guazzelli Filho e Rodrigo Rosa (2021). Desde sua publicação em 1956, o romance de Rosa (2017[1956]) tem sido objeto de vasta fortuna crítica. Também são múltiplas as mídias para as quais ele já foi adaptado: cinema, teatro, quadrinhos, entre outras. O romance gráfico *Grande sertão: veredas*, roteirizado por Eloar Guazzelli Filho e ilustrado por Rodrigo Rosa, foi publicado em 2014, quase 60 anos após a primeira edição do romance rosiano. São ainda escassos, entretanto, os estudos que elegeram essa adaptação como *corpus*, ao contrário do que se passou com o romance de Rosa. Com vias a preencher essa e outras lacunas, o estudo em questão investiga, por meio da pesquisa bibliográfica e da análise qualitativa, como o narrador-personagem Riobaldo e as personagens literárias Diadorim, Hermógenes e Ricardão foram transpostas para os quadrinhos. Para tanto, foram utilizados, dentre outros, os estudos de Forster (2005[1927]), Candido (1974), Moisés (2013), Wood (2017) e Reis (2018) sobre a personagem de romance; o de Benjamin (1987) a respeito do narrador; os de Clüver (2006; 2011), Wolf (2011), Rajewsky (2012; 2020) e Groensteen (2020) quanto à intermedialidade; os de Stam (2008[2004]) e Hutcheon (2013[2006]) acerca de adaptações; e os de Eisner (2001[1985]), McCloud (1995) e Groensteen (2015) sobre a linguagem dos quadrinhos. A análise empreendida constatou que o romance gráfico *Grande sertão: veredas* realiza uma excisão (Genette, 2010[1982]), isto é, suprime trechos e reorganiza a narrativa rosiana, priorizando episódios centrais da trajetória de Riobaldo. Além disso, a obra explora recursos visuais para transpor o sertão, o narrador e as personagens, de modo que é possível afirmar que Riobaldo, Diadorim, Hermógenes e Ricardão apresentam caracterizações semelhantes às fornecidas pelo narrador rosiano, com adequações à nova mídia.

Palavras-chave: Adaptação. *Grande sertão: veredas*. Quadrinhos. Transposição intermediária.

ABSTRACT

This research investigates the aesthetic procedures involved in the adaptation of the novel *Grande sertão: veredas* (*The Devil to Pay in the Backlands*) by João Guimarães Rosa (2017) into the homonymous graphic novel by Eloar Guazzelli Filho and Rodrigo Rosa (2021). Since its first publication in 1956, Rosa's novel (2017) has been the object of extensive critical reception and numerous academic studies. It has also been adapted into multiple media formats, including film, theater, and comics, among others. The graphic novel *Grande sertão: veredas*, scripted by Eloar Guazzelli Filho and illustrated by Rodrigo Rosa was published in 2014, nearly sixty years after the first edition of Rosa's novel. There are still few studies, however, that have selected this adaptation as their corpus, unlike what occurred with Rosa's novel. Aiming to fill this and other gaps, the present study employs bibliographic research and qualitative analysis to examine how the narrator-character Riobaldo and the literary characters Diadorim, Hermógenes, and Ricardão were transposed into the comics medium. To this end, the study draws, among others, on Forster (2005 [1927]), Candido (1974), Moisés (2013), Wood (2017), and Reis (2018) regarding the novelistic character; on Benjamin (1987) concerning the narrator; on Clüver (2006; 2011), Wolf (2011), Rajewsky (2012; 2020), and Groensteen (2020) regarding intermediality; on Stam (2008 [2004]) and Hutcheon (2013 [2006]) concerning adaptation; and on Eisner (2001 [1985]), McCloud (1995), and Groensteen (2015) regarding the language of comics. The analysis undertaken found that the graphic novel *Grande sertão: veredas* performs an excision (Genette, 2010 [1982]), that is, it suppresses passages and reorganizes Rosa's narrative, prioritizing central episodes in Riobaldo's trajectory. In addition, the work explores visual resources to transpose the backlands, the narrator, and the characters, making it possible to state that Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, and Ricardão present characterizations similar to those provided by Rosa's narrator, with adaptations to the new medium.

Keywords: Adaptation. Comics. *Grande sertão: veredas*. Intermedial transposition;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – Diagrama da situação de comunicação narrativa.....	21
Figura 2 – O novo texto distribuído na prancha	57
Figura 3 – A Fazenda dos Tucanos e a arquitetura do sertão.....	58
Figura 4 – Os pássaros do sertão	59
Figura 5 – A movimentação do bando.....	60
Figura 6 – Primeiro quadro do romance gráfico <i>Grande sertão: veredas</i>	61
Figura 7 – Transição do narrador Riobaldo para a personagem.....	62
Figura 8 – Riobaldo encontra Diadorim no porto do Rio-de-Janeiro	63
Figura 9 – Riobaldo e Diadorim são importunados pelo rapaz “mulato”	64
Figura 10 – O medo de Riobaldo.....	65
Figura 11 – Riobaldo vai à encruzilhada.....	66
Figura 12 – O possível pacto com o Diabo	67
Figura 13 – Riobaldo após o possível pacto.....	68
Figura 14 – Riobaldo chora pela morte de Diadorim	69
Figura 15 – A expressão de tristeza do narrador	70
Figura 16 – Os olhos de Diadorim.....	71
Figura 17 – Diadorim interpretada por Sônia Clara	72
Figura 18 – Riobaldo reconhece Diadorim	73
Figura 19 – Diadorim avança contra Fancho-Bode.....	74
Figura 20 – Diadorim recebe a notícia da morte de Joca Ramiro	75
Figura 21 – O ciúme de Diadorim	76
Figura 22 – Diadorim e Hermógenes se preparam para a luta de facas.....	77
Figura 23 – A batalha final.....	78
Figura 24 – O corpo de Diadorim.....	79
Figura 25 – Ricardão, Joca Ramiro e Hermógenes na fazenda de Selorico Mendes	80
Figura 26 – O voto de Ricardão no julgamento de Zé Bebelo	81
Figura 27 – Ricardão e Hermógenes após a deliberação de Joca Ramiro	81
Figura 28 – Os líderes se retiram após o fim do julgamento.....	82
Figura 29 – A morte de Ricardão	83
Figura 30 – Os hermógenes.....	85
Figura 31 – A maldade de Hermógenes.....	86

Figura 32 – Hermógenes acusa Zé Bebelo.....	87
Figura 33 – Hermógenes fica descontente com a decisão de Joca Ramiro.....	88
Figura 34 – A cisão ideológica entre os jagunços de Joca Ramiro	88
Figura 35 – A mulher do Hermógenes confessa odiá-lo.....	89

QUADROS

Quadro 1 – Máximas de sabedoria popular e universal.....	32
Quadro 2 – Exemplo de excisão	56

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADL	Análise Dialógica da Literatura
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
EBAL	Editora Brasil-América Limitada
GSV	<i>Grande sertão: veredas</i>
HQ	História em quadrinhos
PNBE	Programa Nacional Biblioteca na Escola

1 INTRODUÇÃO

Desde sua publicação em 1956, *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (2017), foi amplamente aclamado pela crítica e não demorou para que fosse consagrado um clássico da literatura brasileira. Desse momento em diante, o romance angariou sobre si uma nuvem de incontáveis estudos de crítica literária. Roncari (2004, p. 18), ao formular as bases para a realização de um de seus estudos dedicados ao *corpus* rosiano, afirma que, na virada dos séculos, coexistiam, até ali, duas camadas em que se dividiam a crítica:

uma, mais baseada na experiência do autor e nos seus vínculos com a tradição literária brasileira, na qual ele retomava os temas do sertão, do jagunço, do gado, da grande propriedade agrária, dos conflitos decorrentes do processo de modernização e dos seus modos de expressão tradicionais; e, outra, fundada em extensa leitura e erudição literária e filosófica, que eram mais ou menos explicitadas, na qual ele elaborava a dimensão simbólica, universal e mítica das obras.

De outra parte, em estudo posterior, Cláudia Soares (2012) amplia essa perspectiva histórico-crítica, resumando em cinco as principais linhas de interesse pela obra em tela. Segundo a autora, GSV vem sendo estudado 1) como uma representação da realidade brasileira; 2) na perspectiva da integração do aspecto mitológico a essa interpretação da realidade, resultando nas grandes questões universais presentes na obra; 3) graças ao vivo interesse pelos procedimentos linguísticos utilizados por Guimarães, com destaque para os estudos filológicos que visam a revelar os jogos verbais presentes em seu projeto experimental; 4) a partir dos discursos da modernidade, do pós-guerra em que insurge a individualização do ser, a configuração de um herói problemático, sem verdades absolutas; e, finalmente, 5) pelo viés da indeterminação e suspensão do sentido da obra, que tem como principal estudioso a figura de João Adolfo Hansen.

Além do trabalho de Hansen (2007), alguns estudos tornaram-se célebres dentro dessa vasta fortuna crítica. É o caso de “O homem dos avessos”, ensaio de Antonio Candido publicado pela primeira vez em 1957 na revista *Diálogo* sob o título “O sertão e o Mundo”, no qual o crítico analisa o romance com base em três elementos estruturantes que a obra compartilha com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a saber: a terra, o homem e a luta (Candido, 1964). Do mesmo autor, há ainda “Jagunços Mineiros: de Cláudio a Guimarães Rosa”, texto que discute a composição do jagunço na literatura e as particularidades do jagunço rosiano (Candido, 1977). Willi Bolle (2023[2004]) também contrapõe as obras de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha

ao propor que GSV possa ser considerado o romance de formação do Brasil, bem como uma reelaboração d'*Os Sertões*. Além desses, os trabalhos de Benedito Nunes (1976), Roberto Schwarz (1960), Walnice Nogueira Galvão (1972), entre muitos outros críticos contribuíram para uma leitura multifacetada do romance.

Uma vertente da crítica que tem crescido continuamente não foi, no entanto, contemplada por Soares (2012) em sua recolha: os estudos dedicados às adaptações de GSV. Acerca da importância da adaptação na sociedade tecnológica contemporânea — e de sua teorização para o desenvolvimento dos estudos intermediais — nos parece importante reverberar as palavras de Hutcheon (2013). Segundo a autora, em que pese o ato de adaptar não ser uma prática recente, é evidente que as adaptações vêm ganhando cada vez mais espaço na sociedade através de diversas mídias, como o cinema, a televisão, os videogames e, também, os quadrinhos. A autora adverte, então, para o preconceito dos leitores/espectadores com obras que são adaptações e que, por muitas vezes, são julgadas inferiores, por serem vistas como infiéis ao texto original. Ainda hoje, esse preconceito de que fala Hutcheon (2013) não desapareceu completamente; contudo, tende a manifestar-se de forma mais localizada, sobretudo em discursos de recepção que se mostram reticentes às transformações nas práticas de produção e consumo de narrativas.

A esse respeito, são de grande relevância as contribuições de Henry Jenkins (2019). Ao discutir o imbricamento entre cultura contemporânea, novas mídias e tecnologias no livro *A cultura da convergência*, o autor versa sobre como os consumidores das mídias — isto é, leitores, espectadores etc. — passaram por uma mudança de postura nas últimas décadas. Inseridos em um contexto de intensas transformações e emergência de mídias e tecnologias, eles abandonaram o consumo passivo e assumiram uma posição ativa, criativa, que se manifesta, por exemplo, através de *fanbases*. Essa renovação tem implicado fortes alterações nas formas de criar e disseminar informações e histórias na sociedade contemporânea, as quais são, a seu turno, também influenciadas pelo já mencionado contexto.

No que tange a GSV, menos de uma década após seu lançamento, a obra rosiana já contava com adaptações para outras mídias, como o cinema, cuja primeira produção — o longa-metragem *Grande sertão* dirigido por Geraldo e Renato Santos Pereira — data de 1965. Desde então, as transposições intermediáticas não cessaram: a obra foi adaptada novamente para o cinema, para o teatro, a televisão, entre outras mídias.

Entre essas adaptações, destaca-se, pelos objetivos investigativos do presente trabalho, a transposição para os quadrinhos realizada por Eloar Guazzelli Filho e Rodrigo Rosa (2021).

O romance gráfico *Grande sertão: veredas* foi publicado em 2014, quase 60 anos após a primeira edição do romance rosiano, em meio à tendência, intensificada nas primeiras décadas do século XXI, de adaptações de clássicos da literatura para os quadrinhos, dada a relevância alcançada por essa arte na sociedade contemporânea e o mercado editorial favorável a esse tipo de publicação. O trabalho de Guazzelli e Rosa (2021) recebeu elogios da crítica, vencendo o prêmio *HQ Mix* em data e obtendo, ainda, o segundo lugar no prêmio *Jabuti* na categoria “Adaptação”.

Ao contrário da obra original de Rosa (2017), o romance gráfico, mesmo após uma década de sua primeira edição (em 2014) ainda possui um *corpus* de poucos estudos dedicados a ele. A partir de um levantamento, feito no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), constata-se que, até setembro de 2025, apenas duas dissertações de mestrado foram defendidas elegendo-se a adaptação para os quadrinhos como seu objeto de estudo. A mais recente, defendida em agosto de 2024 por Fabiana Scoralick (2024), investiga o impacto da leitura mediada dessa HQ com adolescentes do 9º ano do Ensino Fundamental II de uma escola pública da Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Em dissertação precedente, Laerte Silva (2021) analisou como o cronótopo do sertão foi transposto do romance GSV para o romance gráfico homônimo. Para tanto, utilizou como embasamento teórico as contribuições de Mikhail Bakhtin e seu círculo acerca da Análise Dialógica da Literatura (ADL).

A dissertação de Laerte Silva (2021) não foi, entretanto, o primeiro trabalho a analisar o romance gráfico de Eloar Guazzelli Filho e Rodrigo Rosa (2021[2014]). No ano seguinte à sua primeira edição, Ricardo Lucas (2015) analisou se a obra atendia aos apontamentos de Moacyr Cirne (2000)¹ acerca da adaptação de GSV para quadrinhos. Após investigar aspectos narratológicos, mais especificamente o narrador (no romance) e o mostrador (no romance gráfico), bem como elementos paratextuais da edição — luxuosa — da Editora Globo para a adaptação, Lucas (2015) concluiu que Guazzelli Filho e Rosa não cumpriram com todas as sugestões de Cirne e que o romance gráfico não era tão inovador quanto o romance de Guimarães Rosa.

A seu turno, Rebeka Yurk (2016) analisou, de maneira geral, como o GSV foi adaptado para os quadrinhos. Nesse trabalho, uma monografia de especialização, já é possível verificar um maior esforço para a análise dos quadros em si, bem como os trabalhos do roteirista e do

¹ Em seu estudo, em fins do século XX, Cirne discutia sobre a dificuldade de contemplar toda a riqueza do projeto de GSV, realizado por Guimarães Rosa, nos quadrinhos e elenca algumas características que ele considerava importantes para uma adaptação satisfatória (Cirne, 2000 *apud* Lucas, 2015, p. 1-4).

ilustrador, diferentemente de Lucas (2015), que tinha como balizas castradoras as observações de Cirne. Contudo, a análise de Yurk (2016) ainda é incipiente, dedicando-se a poucos trechos do romance gráfico, focando-se grosso modo em entrevistas concedidas principalmente pelo ilustrador, Rodrigo Rosa, a jornais em que o criador fala sobre suas motivações e inspirações, como, por exemplo, a dificuldade que teve em ilustrar Diadorim utilizando traços que se delineassem em diferença aos atributos físicos da atriz Bruna Lombardi, que havia encarnado o personagem na minissérie produzida pela TV Globo. Nesse sentido, embora a autora recolha informações sobre o gênero romance gráfico e sua trajetória no Brasil, e utilize em um nível teórico as propostas de Linda Hutcheon (2013) para problematizar a questão da adaptação, os estudos sobre a linguagem dos quadrinhos não foram descritos de forma satisfatória.

Além dos estudos já referidos, merecem menção, ainda, o artigo de Renata Mancini (2019) no qual a autora se detém em analisar as escolhas empreendidas por Guazzelli Filho e Rosa (2021[2014]) a partir da perspectiva da tradução intersemiótica. Mancini (2019) se debruça sobre o ritmo da obra e usa as contribuições de Eisner (2001) para analisar os quadros. Entretanto, pelo limite de extensão do artigo, apenas algumas páginas foram utilizadas como análise mais detalhada do romance gráfico. Enfrenta impasse semelhante o artigo de Daniela Couto e Rita Ribeiro (2019), cuja proposta é analisar o romance gráfico sob o ponto de vista do design gráfico. O trabalho de Maia e Santos (2022), por sua vez, discute sobre como Diadorim se encaixa melhor no paradigma de pessoas trans em contraposição ao afirmado por alguns estudos anteriores. Nessa perspectiva, os autores tematizam brevemente como isso foi adaptado do romance para o romance gráfico.

Este estado da arte apresenta uma lacuna bibliográfica que visamos, notadamente, preencher através desta pesquisa. Diante disso, este trabalho tem como objetivo investigar, por meio da pesquisa bibliográfica e da análise qualitativa, como as personagens Riobaldo, Diadorim, Hermógenes e Ricardão, bem como o narrador do romance GSV, foram transpostas para os quadrinhos. Almeja-se, assim, contribuir para a discussão e o preenchimento de lacunas existentes tanto no que diz respeito ao estudo de personagem quanto aos estudos da transposição intermediária de clássicos da literatura para as histórias em quadrinhos.

A presente dissertação está organizada em quatro capítulos que seguem esta introdução. No capítulo a seguir, é feita a revisão da literatura sobre as categorias narrativas *personagem* e *narrador*; além disso, é realizada a análise das personagens escolhidas como *corpus* e do narrador do romance. O capítulo “Travessia: a transposição intermediária” versa sobre os estudos da Intermidialidade, mais especificamente acerca do processo de transposição intermediária. O penúltimo capítulo é dedicado à revisão da literatura sobre quadrinhos, bem

como à análise de como o narrador-personagem Riobaldo e as personagens Diadorim, Hermógenes e Ricardão foram transpostas para a linguagem dos quadrinhos por Eloar Guazzelli Filho e Rodrigo Rosa (2021). Permeiam as discussões: a definição de romance gráfico, as aproximações e os distanciamentos desse gênero com o campo literário e, com maior destaque, o estudo da linguagem própria dos quadrinhos, sua “gramática”. Por fim, são apresentadas as considerações finais.

2 TESSITURA: O NARRADOR E AS PERSONAGENS NO ROMANCE

Como destaca Massaud Moisés (2013) em seu *Dicionário de termos literários*, os estudos sobre personagem não são recentes, reverberam desde as primeiras discussões levantadas por Aristóteles. Embora o pensamento aristotélico permaneça relevante ainda hoje, no curso da história surgiram diferentes abordagens sobre o papel da personagem na narrativa. Moisés (2013) elenca três principais correntes: a primeira, aristotélica, elege a ação como sustentáculo da trama, com as personagens atuando como agentes dessa ação; a segunda considera as personagens os pilares da narrativa, as principais responsáveis por levar o leitor a realizar a leitura; e a terceira corrente, mais equilibrada, reconhece a relação indissociável entre a personagem e o enredo (Moisés, 2013). Este trabalho está alinhado com a terceira abordagem: concordamos que a personagem não existe sem a ação (ou enredo) e que esta, por sua vez, depende da personagem para seu desenvolvimento.

Dessa forma, assim como Carlos Reis (2018a), Antonio Candido (1974) e Massaud Moisés (2013), entendemos as personagens como seres fictícios construídos com vias a representar figuras humanas e que ao realizarem as ações em uma narrativa atuam, portanto, no desenvolvimento do enredo.² São, no campo da ficção, análogas às pessoas na realidade.

Acerca das semelhanças e diferenças entre os seres reais e ficcionais, muito já foi dito. Antonio Candido (1974), partindo das discussões de seus predecessores — como E. M. Forster (2005) e a obra *Aspectos do romance*, publicada pela primeira vez em 1927 — chama a atenção para como as personagens de ficção são mais coerentes e compreensíveis do que os seres humanos.

Refletindo sobre o processo de criação das personagens pelo autor, Candido (1974) as classifica em sete grupos conforme o grau de aproximação delas com modelos reais. O primeiro

² Para mais informações acerca de personagens não-humanas, como as das fábulas, ver Moisés (2013) e Reis (2018a).

grupo é formado pelas personagens baseadas na experiência direta do autor, seja interior (projeção de si) ou exterior (transposição de pessoas conhecidas). O segundo reúne aquelas reconstruídas indiretamente por meio de documentos e/ou testemunhos. O terceiro engloba personagens que partem de modelos reais reconhecíveis, isto é, de pessoas passíveis de identificação, mas que foram transformadas pela criação literária. No quarto grupo, encontram-se as personagens amplamente reinventadas pela imaginação, que utilizam o modelo apenas como um estímulo inicial. Já o quinto abrange aquelas compostas a partir de um modelo dominante acrescido de traços de outros. O sexto concentra personagens formadas pela combinação de vários modelos, sem predominância de um deles. Por fim, o sétimo grupo reúne personagens sem modelo identificável, resultantes, sobretudo, de impulsos internos, concepções simbólicas e/ou arquétipos.

O estudo de Forster (2005[1927]) é de grande relevância, pois transformou as concepções sobre essa categoria narrativa ao tratar dessa diferença primordial entre pessoas e personagens e, principalmente, ao propor a classificação dessas últimas em dois tipos: planas e redondas. O autor esclarece em seu capítulo “Pessoas” que, enquanto seres humanos, temos acesso apenas ao exterior e parte do interior dos nossos semelhantes. Na ficção, no entanto, temos à nossa disposição tudo — isto é, tudo o que o romancista deseja que saibamos — sobre a personagem: seus pensamentos, suas condutas... Assim, ela se mostra muito mais compreensível e coerente para nós. Em resumo, em suas palavras,

devemos encerrar por aqui a nossa comparação entre essas duas espécies aliadas, o *Homo sapiens* e o *Homo fictus*. Este é mais escorregadio do que seu primo *sapiens*. Ele é criado na mente de centenas de romancistas diferentes, que têm métodos contraditórios de gestação, de modo que não podemos fazer generalizações. Ainda assim, podemos dizer alguma coisa a seu respeito. Geralmente, *ele nasce de repente, é capaz de morrer aos poucos, não precisa de muito alimento nem de sono, e se ocupa incansavelmente de relacionamentos. E – o que é mais importante – podemos saber a respeito dele mais do que sobre qualquer outra criatura que conheçamos, porque seu criador e seu narrador são um só ser.* (Forster, 2005, p. 32, grifo nosso).

No capítulo seguinte dessa mesma obra, Forster (2005) discorre sobre a oposição entre personagens planas e redondas. Sua preferência é inegavelmente por essas últimas, uma vez que, ao seu ver, as personagens redondas são complexas, possuem “muitas facetas, como qualquer ser humano” (Forster, 2005 p. 35), e, por isso, são dignas de serem sérias e/ou trágicas. De acordo com Massaud Moisés (2013, p. 360), as personagens redondas dividem-se em “caracteres” — “quando a complexidade se acentua, gerando conflitos insolúveis” — e “símbolos” — “quando a complexidade parece ultrapassar a fronteira que separa o humano do

mítico, o natural do transcendental”. Forster (2005), por sua vez, afirma que, para saber se uma personagem é de fato redonda, basta analisar se ela é capaz de surpreender o leitor. Desse modo, podemos definir as personagens planas como aquelas que não surpreendem, que permanecem imutáveis do início ao fim da narrativa, tornando-se previsíveis. Em geral, são construídas em torno de uma só ideia e, assim, constantemente podem ser definidas em uma só frase. Elas são, também, facilmente reconhecidas pelo leitor e dificilmente esquecidas, já que não passam por transformações. Ainda conforme Forster (2005, p. 34), a personagem plana está para a comédia como a personagem redonda está para a tragédia: “devemos admitir que pessoas planas não chegam a ser, em si mesmas, um feito tão notável quanto as pessoas redondas, e também que elas são melhores quando são cômicas. Um personagem sério ou trágico que seja plano tende a ser um tédio”.

As personagens planas se dividem em “tipos” e “caricaturas”. Para Massaud Moisés (2013, p. 360), na personagem tipo, “a peculiaridade alcança o auge sem causar deformação”. Complementarmente, Carlos Reis (2018a, p. 512) afirma que ela tem como objetivo representar algum aspecto, seja ele social, psicológico, cultural ou outro. Para tanto, há a reiteração de vestimentas, “de discursos e de comportamentos interpessoais rapidamente reconhecíveis pelo seu significado social ou psicológico”. Já na personagem caricatura, “a qualidade ou ideia única é dilatada ao extremo, provocando uma distorção propositada, a serviço da sátira ou do cômico” (Moisés, 2013, p. 360).

James Wood (2017), em seu *Como funciona a ficção*, revisita a dicotomia e sugere que a valorização das personagens redondas em detrimento das planas é questionável. O autor argumenta que as personagens planas podem ser tão interessantes quanto as redondas e que não é necessário nos surpreendermos o tempo todo para se alcançar esse feito. Nesse sentido, Wood (2017) defende que a ideia de redondeza deveria ser abolida, já que é inalcançável, pois uma personagem de ficção nunca será igual a um ser humano real. Vale ressaltar, entretanto, como o fez o próprio Forster (2005, p. 35), que ele não deseja excluir as personagens planas, visto que “o romance mais complexo por vezes requer gente plana tanto quanto gente redonda, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida mais preciso”. Nesse mesmo sentido, Umberto Eco (1993) chama atenção para o fato de as personagens planas não serem falhas estéticas e sim um mecanismo indispensável para garantir o andamento da obra e sua compreensão.

Mas, então, como o romancista compõe suas personagens e como as identificamos durante a leitura? Para Carlos Reis (2018a, p. 392), os elementos responsáveis por sua identificação no texto são: “o nome próprio, o discurso da personagem e a caracterização”. Já

Moisés (2013, p. 360), com a atenção voltada para o romancista, postula que são dois os mecanismos disponíveis para serem empregados por ele durante a composição: 1) “pela ação, que opera a referida fusão entre a personagem e a trama”; e 2) “pela exposição do narrador: descrita nos pormenores físicos e/ou psíquicos”. Sendo que esse primeiro procedimento costuma ser utilizado na tessitura de personagens redondas, enquanto o segundo, na de planas.

Antes de investigar a construção das personagens de uma narrativa, é indispensável atentarmo-nos para o ponto de vista pelo qual ela é narrada. Considerada por Massaud Moisés (2013) a categoria narrativa mais importante e mais estudada, o narrador reúne discussões a seu respeito já há muito tempo. No século XVIII, com a ascensão do romance que acompanha o advento da era burguesa, os debates acerca desse tema tornaram-se mais complexos e relevantes, contribuindo para que os textos teóricos a respeito do narrador se avolumassem nos dois séculos seguintes (Moisés, 2013). Entender quem narra e de qual perspectiva é, desse modo, indispensável para: 1) compreender como o narrador vê o mundo — e, evidentemente, as personagens nele inseridas; e 2) refletir sobre como seu ponto de vista impacta a forma pela qual os elementos desse mundo são apresentados ao leitor.

De acordo com Reis (2018a, p. 287), o narrador pode ser definido como “a entidade ficcional que relata a história, enunciando uma narração balizada pela sua posição temporal e pela sua condição de existência em relação à referida história”. Isso significa que ele pode discorrer sobre acontecimentos de sua própria vida ou de vivências de outros seres e tem a liberdade para

narrar muito ou pouco tempo depois de as ações teria ocorrido, pode ordená-las cronologicamente, proceder a recuos temporais (analepse), mencionar acontecimentos, antes de eles aparecerem no lugar que lhes é devido na economia da história (prolepse), imprimir maior ou menor velocidade ao relato, adotar a perspectiva de uma ou várias personagens, colocar-se no ponto de vista onisciente (focalização) etc. (Reis, 2018a, p. 288).

Quando a narração é realizada antes dos fatos ocorrerem, como acontece em profecias, ela é denominada narração anterior. Na situação em que a ação se desenrola antes do término do relato e em momentos de suspensão, cujos melhores exemplos são o romance epistolar e o diário, a narração é dita intercalada. De outra parte, emprega-se a narração simultânea quando os acontecimentos ocorrem simultaneamente ao ato de narrar, como no monólogo interior (Reis, 2018a). A quarta e última categoria do tempo da narração é chamada narração ulterior, que diz respeito à ação de contar o ocorrido após o seu desfecho, quando o narrador “conhece na sua totalidade os eventos que narra” e tem “a possibilidade de manipulação dos procedimentos dos

personagens e dos incidentes da ação, bem como de antecipação daquilo que [...] já sabe [...] que vai ocorrer” (Reis, 2018a, p. 286). Ela é utilizada, sobretudo, na narração de memórias e eventos autobiográficos, através do narrador autodiegético, conclui seu raciocínio o teórico português.

Embora, no curso da história, tenham existido defensores da multiplicidade de pontos de vista narrativos — como era o caso do escritor Henry James e como foi colocado em prática pelos notáveis romancistas do período modernista em língua inglesa, a exemplo de Virginia Woolf, James Joyce, entre outros —, atualmente prevalece a opinião de que há dois focos narrativos principais: em primeira pessoa e em terceira pessoa (Moisés, 2013). James Wood (2017) assume esse posicionamento, ainda que em seu capítulo “Narrando” mencione a existência — escassa e quase sempre malsucedida — do narrador em segunda pessoa e na primeira pessoa do plural, em alguns casos.

O narrador dito heterodiegético relata acontecimentos dos quais não participa. Ele se exprime na terceira pessoa gramatical e nunca é questionado quanto à autoridade com que expõe, visto que possui certo distanciamento dos fatos e uma natureza onisciente que, “qual um deus, tudo conhece da história e tudo pode esquadrihar, inclusive a vida mental das personagens.” (Moisés, 2013, p. 376). Também se comunica na terceira pessoa o narrador homodiegético, que, diferentemente do anterior, é também uma personagem da narrativa, normalmente secundária e próxima do protagonista.

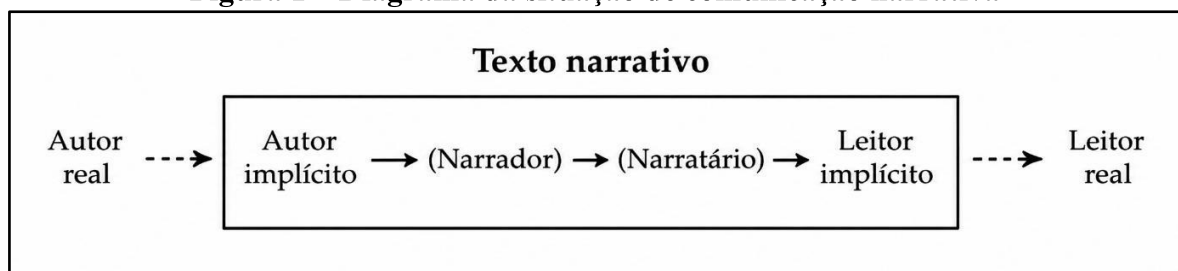
O narrador autodiegético, por sua vez, relata em primeira pessoa as experiências que viveu, sendo a personagem principal da narrativa. Como muitas vezes está associado ao tempo narrativo ulterior, é comum que o narrador-personagem assuma a posição de “um sujeito maduro, [que] tendo vivido importantes experiências e aventuras, relata, a partir dessa posição de maturidade, a sua existência passada mais ou menos atribulada” (Reis, 2018a, p. 294). Por isso, no decorrer da narração, ele pode oscilar entre os tempos passado e presente, reorganizar, antecipar, sintetizar e até mesmo suprimir eventos sem que perca a autoridade conferida a ele por ter vivido a história e conhecê-la integralmente (Reis, 2018a).

Moisés (2013, p. 376) observa que, ao optar pelo narrador autodiegético, o autor se afasta para que este assuma “vida própria” e “voz autônoma”, garantindo intensidade e verossimilhança à obra. O autor chama a atenção, no entanto, para o fato de essa escolha acarretar “uma limitação do horizonte narrativo, uma vez que os acontecimentos são divisados de um só ângulo” (Moisés, 2013, p. 378). Além disso, por estar intimamente envolvido na história que relata, a imparcialidade e a confiabilidade do narrador são postas em questão.

A esse respeito, Wood (2017, p. 19) comenta que “a ideia comum é de que existe um contraste entre a narração confiável (a onisciência da terceira pessoa) e a narração não confiável (o narrador não confiável na primeira pessoa, que sabe menos de si do que o leitor acaba sabendo)”. Mas, em seguida, pondera que são raras as narrativas em que o narrador onisciente é de fato imparcial. Assim como existem muitos narradores-personagem confiáveis. Segundo Reis (2018a) e Wood (2017), o narrador será insuspeito aos olhos do leitor caso se mostre uma figura moral, cultural e socialmente adequada às regras internas daquela obra. De maneira similar, partindo do conceito de autor implícito — entidade textual, distinta, portanto, do autor real, responsável por estabelecer os valores da narrativa e suas estratégias — Wayne Booth (2010[1961]) postula que o narrador será considerado confiável se o que ele diz e faz estiver em conformidade com as normas da obra, definidas pelo autor implícito. Logo, o autor não confiável é aquele que vai contra essas regras.

Nesse sentido, outro tópico discutido por Moisés (2013), Reis (2018a) e Wood (2017) que merece destaque é o distanciamento entre autor e narrador e a maneira pela qual as marcas e ideias pessoais daquele se manifestam neste. Os três teóricos concordam que, no processo de criação, o autor pode “projetar sobre o narrador (e [...] sobre as personagens) convicções e atitudes ideológicas, éticas ou culturais” (Reis, 2018, p. 288). Dessa forma, o narrador atua como uma máscara que, ao mesmo tempo em que encobre o autor, o revela, já que o ponto de vista adotado na narrativa evidencia ao leitor a maneira pela qual narrador e autor enxergam o mundo. O diagrama abaixo, formulado por Seymour Chatman (1978) para sua obra *Story and discourse*, sintetiza a situação comunicativa narrativa descrita anteriormente:

Figura 1 – Diagrama da situação de comunicação narrativa



Fonte: Chatman (1978, p. 151, tradução nossa).³

Vale ressaltar, contudo, que Reis (2018a) e Moisés enfatizam que autor e narrador são entidades distintas e não necessariamente reflexos um do outro. Wood (2017), em contrapartida,

³ “

Narrative text

Real author → [Implied author → (Narrator) → (Narratee) → Implied reader] → Real reader” (Chatman, 1978, p. 151).

parece não estabelecer essa separação. Outra observação pertinente a essa discussão é a de que o autor, enquanto pessoa, é passível de mudanças ideológicas, enquanto o narrador, ser estritamente textual, permanece imutável⁴.

Mas o narrador pode ser passível de transformações ideológicas, éticas, afetivas ou outras no interior da própria obra. Numa narração ulterior, por exemplo, “o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os factos relatados” (Reis, 2018, p. 294). Em seu relato altamente subjetivo, poderá mencionar (ou não) essas mudanças, justificá-las e reorganizá-las, a fim de que o narratário melhor as compreenda, etc.

Por fim, merece atenção a figura do narratário. Ele é a entidade ficcional a quem o narrador se destina e para a qual molda todo o seu discurso. Vale destacar que narratário não deve ser confundido com o leitor virtual — suposto pela figura do escritor —, tampouco com o leitor real da obra. Este último pode tanto aproximar-se quanto distanciar-se do narratário, isto é, seus conhecimentos podem ficar aquém, equiparar-se ou mesmo ultrapassá-los. Essa categoria narrativa alcança o ápice de sua funcionalidade em relatos com narrador autodiegético ou homodiegético (Reis, 2018a).

Nas subseções seguintes, levando em conta as discussões empreendidas até aqui sobre alguns conceitos fundamentais de narratologia para a nossa pesquisa, vamos nos dedicar à construção do narrador e das personagens Riobaldo, Diadorim, Hermógenes e Ricardão primeiramente em *Grande sertão: veredas*.

2.1 RIOBALDO

No romance de Guimarães Rosa (2017), somos conduzidos em uma viagem pelas memórias de Riobaldo. A combinação de um narrador autodiegético e uma narração ulterior possibilita ao leitor vislumbrar a complexidade de um indivíduo que, ao longo da vida, passa por diversas transformações e, mesmo na velhice, ainda carrega consigo dúvidas universais, como o embate entre o bem e o mal. A (in)existência do Diabo é uma indagação persistente, sobretudo porque Riobaldo teme ter vendido sua alma na juventude.

Figura central do romance, Riobaldo assume o papel de herói imprevisível, dotado de muitas facetas e capaz de metamorfoses surpreendentes. Além de uma personagem complexa,

⁴ Por fugir ao escopo desta pesquisa, não adentraremos a discussão sobre como as obras são atualizadas pelos leitores. Para mais informações acerca dessa questão, ver Jauss (1994).

redonda, ele é, ainda, um narrador dedicado, porém não confiável, que relata minuciosamente as experiências e os sentimentos que o acompanharam em sua trajetória.

2.1.1 Professor

Aspectos da infância e adolescência de Riobaldo são narrados a partir de dois episódios centrais: o encontro com o menino no porto do Rio-de-Janeiro e o falecimento de sua mãe, Bigrí. No primeiro, são revelados indícios de sua condição financeira precária: o fato de estar no porto recolhendo esmolas para pagar uma promessa em prol da recuperação de sua saúde e as roupas “pobres” (Rosa, 2017, p. 74) que vestia naquele momento, como ele próprio as define ao compará-las com as do novo amigo. Além disso, Riobaldo, em contraste com o valente menino, reconhece-se desprovido de coragem, e no passeio aprende uma importante lição: carece sempre de se ter muita coragem.

No contexto da perda materna, Riobaldo, antes de ser caridosamente conduzido por um vizinho à residência de Selorico Mendes, avalia a modesta e quase irrelevante herança que sua mãe lhe deixara:

De herdado, fiquei com aquelas miserinhas — miséria quase inocente — que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande com ornados, um cobertor de baeta e minha muda de roupa. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum saco (Rosa, 2017, p. 76)

Saído dessa situação de carência material, Riobaldo passa a desfrutar de grande conforto na Fazenda São Gregório, cujo proprietário, até então desconhecido, era seu padrinho, Selorico. Custeado integralmente por ele, o jovem passa a estudar no Curralinho. Nessa fase, recebeu o conselho de que deveria formar-se doutor, pois não tinha habilidade “para cuidar do trivial” (Rosa, 2017, p. 78). Ao consultar seu mestre sobre o assunto, recebe como resposta que “o mais certo de tudo é que um professor de mão-cheia” (Rosa, 2017, p. 78) ele seria.

Concluídos os estudos, Riobaldo retorna à casa do padrinho, onde, certa noite, foram surpreendidos pela visita de Joca Ramiro e seu bando de jagunços, que na fazenda pernoitaram. Esse acontecimento fortemente o marcou, visto que, desde então, não se esqueceu da canção entoada por um dos homens, chamado Siruiz e, a partir dela, passou a compor versos.

A temporada na Fazenda São Gregório, no entanto, se encerra bruscamente quando Riobaldo escuta um comentário insinuando que a semelhança física entre Selorico e ele se

explicava pelos dois serem, na verdade, pai e filho. Desconcertado, ele decide fugir para o Curralinho. Ali, encontra-se com Vupes, um alemão experiente no manejo de armas, que o elogia por atirar instintivamente com tamanha competência: o “senhor atira bem, porque atira com espírito” (Rosa, 2017, p. 84).

Mais tarde, Riobaldo reencontra seu antigo professor, Lucas. Constrangido de revelar que fugira da fazenda, disse a ele apenas que procurava se estabelecer ali mesmo no Curralinho ou em outra cidade próxima. O mestre menciona, então, uma oportunidade de trabalho como professor particular na Fazenda Nhanva. A princípio, Riobaldo sente-se inseguro em aceitar a oferta, já que, como ele mesmo disse, “para principiar qualquer tarefa, quase que eu sozinho nunca tive coragem” (Rosa, 2017, p. 86). No entanto, acaba aceitando após o incentivo do ex-professor.

Contrariando sua expectativa de que lecionaria para o filho do fazendeiro, Riobaldo conhece Zé Bebelo, dono das terras e seu novo aluno. Este aspirava tornar-se deputado e estava reunindo um exército para acabar com o jaguncismo e, assim, conquistar votos e prestígio político. Com o passar do tempo, Riobaldo foi se tornando cada vez mais próximo e mais envolvido nos planos do patrão, que o tratava por “Professor”. Por essa razão, foi convidado a integrar o grupo quando partiram para a execução.

A princípio sua participação se restringia a auxiliar Zé Bebelo nos discursos pós-vitória contra os jagunços. No entanto, quando começa a se aprofundar na dinâmica da guerra, passa a ter pena dos prisioneiros: “Zé Bebelo, olhando, me olhou, notou moleza. — Tem dó não. São os danados de façanhosos... Ah, era. Disso eu sabia. Mas como ia não ter pena?” (Rosa, 2017, p. 90). Essa experiência o leva a concluir que ali não era o seu lugar e, não querendo encarar o patrão para pedir a dispensa, foge novamente.

Importante observar que a narração desses períodos é pouco detalhada acerca da aparência física do protagonista, resumindo-se à passagem “e você assim tão moço, tão bonito” (Rosa, 2017, p. 86). Em contrapartida, evidencia traços psicológicos importantes dessa personagem como, por exemplo, sua recorrente falta de coragem e a tendência à fuga.

2.1.2 Tatarana

Uma virada acontece pouco depois de Riobaldo abandonar o grupo de Zé Bebelo. Seguindo sem rumo certo, ele se hospeda na casa de Manoel Inácio por recomendação da filha do homem, mulher casada com quem Riobaldo se envolvera no caminho. Malinácio, como também era chamado, mostrou-se um sujeito esperto, tanto que logo conseguiu que o hóspede

confidenciase a deserção dos Bebelos e a admiração que nutria pelos jagunços de Joca Ramiro, que um dia recebera na Fazenda São Gregório. Pouco depois, chegou àquela residência um pequeno grupo de homens que se diziam tropeiros. Entre eles, Riobaldo identificou um rosto há muito conhecido: o menino do porto do Rio-de-Janeiro.

O menino também o reconheceu e se apresentou como Reinaldo. Malinácio então relatou o que ouvira mais cedo e o rapaz revelou que ele e os companheiros eram parte dos jocaramiros. O reencontro tocou intensamente Riobaldo, que decidiu, de forma impulsiva, segui-los e juntar-se ao bando:

E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família (Rosa, 2017, p. 93)

Essa fase é marcada pela descoberta dos sentimentos — quase sempre confusos — que Riobaldo nutre por Reinaldo. O discurso do narrador-personagem expressa esse conflito interno, como, por exemplo, na seguinte passagem: “eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim/Reinaldo mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar” (Rosa, 2017, p. 33). Ainda que repelisse a ideia de amar outro homem, era inevitável que o sentimento que tinha pelo amigo aumentasse. Quando Joca Ramiro é assassinado e o maior objetivo de Reinaldo passa a ser a vingança, o amor de Riobaldo já está em seu ápice: “pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (Rosa, 2017, p. 36).

A inserção de Riobaldo no jaguncismo o tornou mais valente e aprimorou a habilidade de atirador que já possuía. Graças à sua maestria com as de armas, recebeu o apelido “Tatarana”, que etimologicamente significa “semelhante ao fogo”⁵. A denominação faz referência às lagartas de borboletas e mariposas, as quais podem possuir veneno capaz de provocar dor parecida com a de uma queimadura (CIATox/SC, 2025). Pela intensidade com que queimam, são consideradas perigosas; de forma análoga, Riobaldo passava a ser visto pelos inimigos.

Ainda assim, o jagunço permanecia tendo “pena de toda cria de Jesus” (Rosa, 2017, p. 111). E certa dose de medo também o assombrava, como ele mesmo admite: “no formato da forma, eu não era o valente nem mencionado medroso. Eu era um homem restante trivial. A verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo” (Rosa, 2017, p. 51). Por isso e por ter hábitos como gostar de ficar sozinho, de refletir e conversar sobre coisas pouco comuns

⁵ Na etimologia da palavra, “tata” significa “fogo” e “rana”, “semelhante” (CIATox/SC, 2025).

ao grupo, sentia-se muito diferente dos demais e pensava que eles o achavam esquisito. Riobaldo era, também, muito desconfiado e cauteloso. Em razão disso e de uma espécie de premonição, foi o primeiro a suspeitar de Hermógenes.

A insegurança também persistia dentro dele. Mesmo indicado pelo chefe Medeiro Vaz como seu sucessor, não se considerava capaz de liderar. Aliado a isso, confessou, em outro momento, que tinha muito medo de errar. E chegou, até mesmo, a planejar uma nova fuga, que não realizou: “eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga” (Rosa, 2017, p. 119). A lealdade, entretanto, sempre guiou sua conduta. Era leal, principalmente, a Reinaldo e a Joca Ramiro, mas não deixava de se preocupar e se moderar para não trair Zé Bebelo, a quem fora fiel aliado anteriormente. Durante os combates contra os bebelos, temia ter de matar o ex-chefe. Quando venceram, Riobaldo salvou-lhe a vida, primeiramente ao mentir que Joca Ramiro o queria vivo e, ainda, uma segunda vez quando o defendeu em seu julgamento. Em decorrência disso, Zé Bebelo foi exilado, mas poupado da morte.

Ademais, Riobaldo não “rixava com nenhum, ali, aceitava o regime, na miudez das normas” (Rosa, 2017, p. 115). Somente esteve raivoso e maltrapilho no período em que se sentiu abandonado por Reinaldo, que esteve fora do bando recuperando-se sozinho de um ferimento de batalha.

Falas como “você tem as marcas de conciso valente” (Rosa, 2017, p. 156), “tem sustância para ser um chefe, tem a bizzarria” (Rosa, 2017, p. 185), e esta — importante —, proferida por Reinaldo, “é meu pressentir: que você pode — mas encobre; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura” (Rosa, 2017, p. 228), não foram suficientes para convencer Riobaldo de sua vocação para a liderança. Em sua concepção, alguém com “retraimento, de nascença, deserddado de qualquer lábia ou possança nos outros [...] era o contrário de um mandador” (Rosa, 2017, p. 228).

Entretanto, movido pelo ódio contra os Judas — assassinos de Joca Ramiro —; pelo amor e pela lealdade a Reinaldo; e pela divergência com o então chefe, Riobaldo chega às Veredas-Mortas, onde novas transformações o aguardavam.

2.1.3 Urutú-Branco

Nas Veredas-Mortas, boa parte dos jagunços adoecem. Zé Bebelo, que retornara de Goiás após a morte de Joca Ramiro, estava na liderança do bando em busca da vingança contra os Judas. Sob sua ordem, ali permaneceram por alguns dias para que os doentes pudessem se recuperar.

A fama corrente do Hermógenes era de ser pactário, isto é, dizia-se que ele teria cedido a alma ao Diabo em troca de sucesso e proteção nas guerras. Riobaldo cria veemente nesse rumor e, a essa altura, o que mais desejava era vingar Joca Ramiro e libertar Reinaldo do ódio permanente que sentia dos traidores. Tendo isso em mente, ele decidiu ir a uma encruzilhada próxima, pela qual o grupo passara, à meia-noite para fazer a mesma proposta tentadora ao Maligno. Frustrando um pouco suas expectativas, o Diabo não se materializou na encruzilhada por mais que ele o chamasse. No entanto, Riobaldo tem a impressão de que foi atendido, pois recebe em seguida “um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades — de pancada” (Rosa, 2017, p. 255).

Desse instante em diante, Tatarana passa por uma metamorfose. A desconfiança que já possuía, agora se intensifica e se direciona a todos. Sentir raiva de tudo a todo tempo e envolver-se em brigas tornam-se o seu novo normal: “Só o que demandava era uma fúria de quente frieza, dura nos dentes, um rompante de grande coragem” (Rosa, 2017, p. 244).

Além da coragem, anteriormente limitada, também a autoconfiança se fortaleceu, visto que Riobaldo passou a acreditar que estava predestinado a acabar com os Judas. Quanto à comunicação, inicialmente era quase inexistente e em seguida se expandiu de maneira acentuada, a ponto de chamar a atenção de alguns jagunços.

O trecho abaixo disserta sobre a mudança significativa observada nos pensamentos do protagonista:

E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. *Tudo agora reluzia com clareza*, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; *sem nem que fosse por minha própria vontade*. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o todo tempo.

Nos começos, aquilo bem que achei esquipático. Mas, com o seguinte, vim aceitando esse regime, por justo, normal, assim. E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente (Rosa, 2017, p. 256, grifo nosso).

Com tamanhas transformações, Riobaldo — cuja relação com Zé Bebelo já se encontrava estremecida desde a batalha na Fazenda dos Tucanos — passa a se considerar superior ao líder. Ele aproveita, então, a chegada do também chefe João Goanhá e seus homens para provocar a discussão sobre quem assumiria a liderança. E nesse momento ele acaba se surpreendendo: “E eu — ah — eu era quem menos sabia — porque o Chefe já era eu. O Chefe era eu mesmo! [...] — Tenho de chefiar! — eu queria, eu pensava. Isso eu exigia” (Rosa, 2017, p. 263).

A sua chefia foi marcada por resolução e certeza. Riobaldo sabia que estava no caminho certo, mesmo sem saber para onde ia, farejava o rastro dos inimigos instintivamente e tudo o que acontecia era favorável ao seu desejo e à sua sempre acertada decisão. Assim, empecilhos não atravessaram seu caminho. Conseguiu atravessar sem dificuldade o Liso do Sussuarão, até então intransponível; executou todos os planos sem se ferir — “Tive fechado o corpo? [...] Não morri, e matei. E vi. Sem perigo de minha pessoa” (Rosa, 2017 p. 351) —; por fim, matou Ricardão e Hermógenes.

Por essas façanhas, o apelido Urutú-Branco lhe cai tão bem. Como não aceitara estar num bando do qual não era o líder, Zé Bebelo optou por se retirar e seguir outro caminho. Mas antes, disse a Riobaldo: “você é o outro homem, você revira o sertão... *Tu é terrível, que nem um urutú branco*” (Rosa, 2017, p. 264, grifo nosso). Nesse “rebatismo” do protagonista, há o realce no aspecto letal que ele agora assume. Se enquanto “Tatarana”, ele queimava como fogo, agora como Urutú-Branco, “quando não mata, aleija”. Esse ditado popular empregado para descrever as urutus evidencia a alta periculosidade desse animal, que figura, inclusive, entre os mais venenosos do mundo. Outro dado interessante sobre essa cobra diz respeito ao seu nome, que, originário do termo tupi “uru’tu”, faz referência à cruz presente em sua cabeça (Tipos, 2025). A relação entre essa última informação e a personagem em questão ficará mais explícita na subseção seguinte.

A princípio, Riobaldo se mostrou inclinado a saquear vilarejos, pandegar e fazer tudo que os chefes precedentes não haviam realizado. Passou, em seguida, a ansiar por matar mesmo sem motivo justo e, por vezes, chegou muito próximo de concretizar. Parou de aparar a barba, o que conferia a ele ainda mais respeito. Em certo ponto, até os cavalos sentiram medo de sua pessoa. Reinaldo — ou Diadorim como pediu para ser chamado pelo amigo — também o repreendeu: “repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem... [...] A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudando, em você, é o cómpito da alma — não é razão de autoridade de chefias...” (Rosa, 2017, p. 281).

Em momento posterior, Riobaldo se pergunta se estaria de fato sendo guiado pelo Diabo. Ele enfrenta, nessa ocasião, mais uma luta interna: ele versus o suposto ente do mal. A seguinte passagem, por exemplo, reflete o dilema da personagem: “meu espírito era uma coceira enorme. Como eu ia poder contra esse vapor de mal, que parecia entrado dentro de mim, pesando em meu estômago e apertando minha largura de respirar?” (Rosa, 2017, p. 296). Diante disso, ele revê suas atitudes e determina que não se causasse aborrecimentos desnecessários pelos lugares que passassem.

Nos momentos de guerra, Riobaldo estava impassível. O fragmento a seguir narra sua conduta na batalha em que mata Ricardão:

Eu podia tudo ver, com friezas, escorrido de todo medo. Nem ira eu tinha. A minha raiva já estava abalada. [...] O que eu tinha, que era a minha parte, era isso! eu comandar. Talmente eu podia lá ir, com todos me misturar, enviar por? Não! Só comandei. Comandei o mundo, que desmanchando todo estavam. Que comandar é só assim! ficar quieto e ter mais coragem (Rosa, 2017, p. 331).

No confronto final, Riobaldo é surpreendido pelo ataque dos hermógenes em direção imprevista. Apesar de se sentir estúpido por um momento, a coragem e a confiança de que vencerá não são abaladas. Como nas demais batalhas, ele dita as ordens quase sem perceber e consegue reverter o resultado a seu favor.

Isso se mantém até o início da briga de facas. Porque, quando divisa de longe Diadorim e Hermógenes avançando para o embate e para se matarem mutuamente, Riobaldo não é capaz de expressar uma palavra sequer. Desidratado, fraco e impossibilitado de salvar seu amor, ele desmaia. Quando torna a acordar, é informado dos falecimentos de Diadorim e Hermógenes.

A triste vitória vem acompanhada de grande revelação sobre a verdadeira identidade de Reinaldo. Após enterrar as vítimas, Riobaldo decide se aposentar do jaguncismo, se comprometendo apenas a levar de volta os homens que recrutara no Pubo. Alguns outros jagunços decidem acompanhá-lo e acabam zelando por sua saúde quando o ex-chefe cai terrivelmente doente. De tristeza e fraqueza, Riobaldo encerra esse capítulo de sua vida magro e com os olhos fundos.

2.1.4 Homem-de-fé

No período em que esteve doente e hospedado na casa de Josafá Ornelas, Riobaldo recebeu a visita de Otacília, moça a quem pedira em casamento quando o bando estivera na Fazenda Santa Catarina. E lá também compareceu Seô Habão, trazendo a notícia da morte de Selorico Mendes. O padrinho/pai ficara orgulhoso dos feitos do Urutú-Branco e deixara-lhe de herança as duas maiores fazendas. Com Otacília, Riobaldo se casa e na Fazenda São Gregório se estabelecem; nas proximidades, passam a residir os ex-jagunços de quem Riobaldo era mais amigo.

Quando narra sua trajetória, Riobaldo já se encontra maduro e esforça-se para reconstituir precisamente o passado no longo monólogo dialogado que é o *Grande sertão*:

veredas. Nele, conhecemos a contribuição do narrador e somos capazes apenas de inferir as perguntas realizadas pelo narratário. A partir das pistas que são encontradas nas falas do protagonista, é possível deduzir que o “senhor”, visitante e ouvinte atento, é um homem da cidade, um doutor, que possui carro e deseja conhecer o sertão, tanto presencialmente quanto por meio da escuta.

Walter Benjamin (1987) em seu importante texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” argumenta que a arte de narrar corre o risco de desaparecer. Para ele, inovações como o surgimento da imprensa e do romance estão entre os principais fatores que contribuem para esse cenário. Ainda conforme esse autor, o melhor narrador é aquele que mais se aproxima das histórias oriundas da tradição oral.

Esse narrador ideal, segundo Benjamin (1987, p. 221, grifo nosso),

figura entre os mestres e os sábios. *Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio.* Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe pro ouvir dizer). *Seu dom é poder contar sua vida* (Benjamin, 1987, p. 221, grifo nosso).

Além disso, esse modelo de narrador encontra no povo as suas raízes, visto que seu principal objetivo é transmitir a sabedoria das narrativas de geração em geração. Para Benjamin (1987), o narrador pode ser ou um “viajante” — alguém que passou por muitos lugares e que, por essa vasta experiência, tem muito o que contar — ou um “camponês” — pessoa que permaneceu no lugar em que nasceu e, por conhecê-lo tão bem, sabe com profundidade de sua história e tradições.

Embora Benjamin (1987) associe o viajante a alguém que saiu de seu país, julgamos ser possível traçar um paralelo entre essa figura e Riobaldo, levando-se em consideração que o Brasil é um país de dimensões continentais e de grande diversidade cultural. Nesse sentido, Riobaldo, imerso no jaguncismo, vivia uma vida nômade e percorreu muitos caminhos: “assim conheço as províncias do Estado, não há onde eu não tenha aparecido” (Rosa, 2017, p. 50). Por outro lado, ao se deter ao território do sertão, compreendido entre os estados de Minas Gerais, Goiás e Bahia, aproxima-se do modelo camponês proposto por Benjamin (1987), acumulando saberes locais perpetuados pelas gerações anteriores.⁶

⁶ Vale ressaltar que, ao delimitarmos a extensão do sertão, não desconsideramos que o sertão rosiano seja também universal, visto que o romance comporta experiências, sentimentos, dúvidas e saberes — como nos dedicaremos a expor a seguir — humanos, portanto, universais.

Quanto à proposição de que o narrador deve saber aconselhar, analisemos a seguinte passagem:

pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada [...]. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa” (Rosa, 2017, p. 19).

Neste trecho, observamos um padrão recorrente na obra: partindo de um saber local e ancestral — neste caso, sobre mandiocas — Riobaldo extrai uma lição universal como a de que as pessoas não são iguais e estão em constante transformação. Há, ainda, reflexões que transcendem os saberes próprios do homem sertanejo. Essas estão assentadas em conhecimentos gerais, consolidando Riobaldo como narrador experiente e conhecedor do “mundo”. O quadro abaixo reúne algumas das máximas de sabedoria concebidas por Riobaldo durante seu relato:

Quadro 1 – Máximas de sabedoria popular e universal

Página(s)	Citação
p. 26	“A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio — essa é que é a regra do rei!”
p. 26	“Mire veja! o mais importante e bonito, do mundo, é isto! que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando.”
p. 67	“Para um trabalho que se quer, sempre a ferramenta se tem.”
p. 92	“Quem desconfia, fica sábio!”
p. 149	“A gente carece de fingir às vezes que raiva tem, mas raiva mesma nunca se deve de tolerar de ter. Porque, quando se curte raiva de alguém, é a mesma coisa que se autorizar que essa própria pessoa passe durante o tempo governando a ideia e o sentir da gente; o que isso era falta de soberania, e farta bobice, e fato é.”
p. 190	“Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.”
p. 192	“Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta!”
p. 195	“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!”
p. 236	“De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo! O que mais digo: convém nunca a gente entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente. Mesmo que maldade própria não tenham, eles estão com vida cerrada no costume de si, o senhor é de externos, no sutil o senhor sofre perigos. Tem muitos recantos de muita pele de gente. Aprendi dos antigos. O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente, o rico longe do pobre. O senhor não descuide desse regulamento, e com as suas duas mãos o senhor puxe a rédea.”
p. 242	“Com o cansaço é que se tapa o desânimo.”
p. 250	“Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.”
p. 277	“Um outro pode ser a gente, mas a gente não pode ser um outro, nem convém...”
p. 277	“A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação — porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada”
p. 278	“O que nesta vida muda com mais presteza: é lufo de noruega, caminhos de anta em setembro e outubro, e negócios dos sentimentos da gente.”
p. 308	“Choca mal, quem sai do ninho...”
p. 349	“Viver — não é? — é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo”

Fonte: *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (2017).

Tais máximas são exemplos de aforismos, recurso literário definido por Moisés (2013, p. 13, grifo nosso) como “toda proposição *concisa* encerrando um *saber medicinal baseado na experiência* e que podia ser considerado *norma ou verdade dogmática*”. O autor data a origem

do termo no século V a.C, quando foi empregado por Hipócrates, e explica que, com a passagem do tempo, seu significado se estendeu a outras áreas, como a Arte. Discorda dessa acepção Maria da Natividade Pires (2009) que, em verbete para o *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, remonta o uso de aforismos ao ano 2000 a.C. nas literaturas orientais. Discordando uma vez mais de Moisés (2013, p. 13), que o considera “livre de erudição”, ela aproxima o aforismo dos campos filosófico e literário, concebendo-o como mais culto e expressivo estilisticamente do que, por exemplo, o provérbio e o dito, vocábulos que compartilham algumas características com o aforismo, como a concisão, o aspecto prático e a atemporalidade.

A esse respeito, convém retomar as contribuições de Moisés (2013), Reis (2018a) e Wood (2017) acerca da manifestação do autor através do narrador. Como é de conhecimento geral, a biografia de João Guimarães Rosa contempla tanto experiências internacionais quanto imersões no sertão. Além disso, e talvez seja esse o fato de maior relevância, Rosa era um homem culto que “bebeu de muitas fontes”, isto é, muito leu da literatura brasileira e universal para compor suas obras. São reflexos de tamanha dedicação e erudição os incontáveis estudos que investigam as relações entre suas composições, em especial o GSV, e outras obras — como *Ulisses*, de James Joyce, *Iliada*, de Homero etc. — e gêneros — o romance de cavalaria por exemplo.

Assim, constatamos uma dimensão utilitária de sua narrativa, que auxilia tanto o narratário quanto o leitor a compreenderem melhor a vida e o sertão, o qual já não é mais o mesmo daquele período em que Riobaldo fora jagunço. Em contrapartida, o narrador solicita também um conselho, ou melhor, uma opinião do seu ouvinte. O que Riobaldo busca realmente responder é: “existe o Diabo?”, “é possível que eu tenha vendido minha alma a ele”? São essas as dúvidas que o perseguem na fase madura.

Temeroso de uma resposta afirmativa, concentra-se em ter fé: “Fui o chefe Urutú-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. *Hoje eu quero é a fé, mais a bondade*” (Rosa, 2017, p. 325, grifo nosso). Para tanto, não se restringe a uma única doutrina:

Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista! (Rosa, 2017, p. 22).

Apesar de ter estudado no Curralinho, de se interessar pela leitura e gostar “muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo” (Rosa, 2017, p. 21), Riobaldo solicita o parecer do doutor da cidade, o qual considera mais instruído. Para atender às expectativas do ouvinte dedicado e receber dele o correto julgamento, esforça-se para lembrar e narrar com precisão. Todavia, como “contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância” (Rosa, 2017, p. 69), o remexer nas lembranças e antigos sentimentos impossibilita uma narração em ordem cronológica e favorece digressões e deslocamentos temporais. Ao fim do relato, Riobaldo obtém a resposta almejada: “amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos” (Rosa, 2017, p. 362).

A caracterização que Riobaldo faz de si concentra-se, sobretudo, em seus aspectos psicológicos, ações e discursos. Menções à sua aparência física são raras. Esses elementos confirmam que Riobaldo é uma personagem complexa, em constante transformação e, por isso, capaz de surpreender o leitor. Como narrador, embora autodiegético e sujeito à discussão sobre confiabilidade, sua sinceridade e atributos nobres — como coragem, lealdade e integridade — despertam confiança no leitor, que adota seus conselhos como lições de vida e reflete sobre conceitos como, por exemplo, o bem e o mal.

2.2 DIADORIM

A primeira vez que Diadorim se encontrou com Riobaldo foi no porto do Rio-de-Janeiro; ambos tinham por volta de quatorze anos. Riobaldo recuperava-se de uma doença e estava recolhendo esmolas para cumprir uma promessa feita por sua mãe em favor de sua cura. Diadorim acompanhava seu tio, que fora ao porto comprar arroz. Durante o tempo que passaram juntos, conversaram e realizaram um passeio de canoa pelo Rio São Francisco.

Ao relatar esse episódio, Riobaldo enfatiza o aprendizado sobre travessias e coragem, sem revelar, no entanto, que o menino de quem fala é, na verdade, seu amor e amigo Reinaldo. Ele também posterga o esclarecimento de que Reinaldo é o nome adotado por Diadorim por razão misteriosa. O motivo do pseudônimo só é revelado após sua morte, quando se descobre que nascera mulher, batizada como Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.

Ao descrever o novo amigo, Riobaldo chama a atenção para alguns atributos físicos: ele “era [...] bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (Rosa, 2017, p. 71), com “folhudas pestanas” (Rosa, 2017, p. 72). Destaca-se, também, a delicadeza da feição do rosto e

das mãos do menino. No que tange às vestimentas, Riobaldo menciona que o menino trajava roupas limpas e passadas e utilizava “um chapéu-de-couro, de sujigola baixada” (Rosa, 2017, p. 71).

Além disso, o narrador observa que o menino pouco falava, preferindo apreciar a natureza, “o ar do tempo, *calado e sabido*” (Rosa, 2017, p. 73, grifo nosso). Todavia, quando se expressava, era através de uma bela voz, capaz de transmitir calma por se aproximar de “uma conversinha adulta e antiga” (Rosa, 2017, p. 72). A menção a conversas adultas e antigas pode remeter à sabedoria precoce do menino.

Durante o passeio, Diadorim em momento algum demonstra insegurança e/ou medo, o que impressiona Riobaldo. Questionado sobre ser sempre valente e corajoso, ele responde: “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (Rosa, 2017, p. 75).

Na fase adulta, os dois se reencontram na casa de Malinácio, onde Riobaldo estava hospedado após desertar do bando de Zé Bebelo. Devido à forte ligação com Reinaldo, ele decide seguir com o bando e tornar-se jagunço. Desde então, passam muito tempo juntos, o que causa certo estranhamento por parte dos outros homens, que não gostavam de conversar e tampouco estavam acostumados a fazer amizades assim tão próximas, passível até de ciúmes.

Até a perda do pai, a caracterização de Diadorim não sofre alterações. Ele permanece sendo dessemelhante, confiante, corajoso, quieto, introspectivo, sábio e um hábil observador da natureza — em especial dos pássaros — e das pessoas. Além disso, o aspecto meigo e delicado dessa personagem é reiterado várias vezes no romance. No que diz respeito à sua aparência física, a beleza, sobretudo dos olhos e das mãos, é constantemente destacada pelo narrador, como em: “os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho” (Rosa, 2017, p. 92).

Reinaldo também permanece aseado, isto é, cuidadoso com seu corpo e suas roupas. Para isso, estava sempre limpo — ainda que banhando-se no escuro da noite —, com o cabelo e a “barba” aparados, os dentes brancos apesar de fumar bastante e vestindo roupas limpas. Em certo ponto da narração, Riobaldo relata que o amigo também cortava seu cabelo e lavava a roupa dos dois, pois ele “praticava com mais jeito, mão melhor” (Rosa, 2017, p. 32). Esse jeito cuidadoso o distinguia dos jagunços típicos, os quais, por vezes, “não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato” (Rosa, 2017, p. 104).

A amizade de Riobaldo e o encontro com Joca Ramiro deixam Diadorim muito alegre e satisfeito. Contudo, após o assassinato desse venerado líder, que também era seu pai, começa a

alimentar um ódio profundo e duradouro dos traidores Hermógenes e Ricardão. Riobaldo descreve que, ao receber a notícia da morte, ele

caíu, tão *pálido* como cera do reino, feito um morto estava. Ele, *todo apertado em seus couros e roupas*, eu corri, para ajudar. [...] Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito *feroz*. Não quis apoio de ninguém, *sozinho* se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa *fúria*, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas (Rosa, 2017, p. 182, grifo nosso).

O objetivo principal de Diadorim passa a ser, então, matar os Judas e assim vingar o ente querido. Acompanhado de muita tristeza, dizia: “não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados... E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava” (Rosa, 2017, p. 29-30).

Reinaldo nunca teve dúvidas de que concretizaria a vingança e, nessa ocasião, desejava matar os Judas com faca, pois era um exímio jagunço: muito valente, sempre corajoso, forte, sério e “sabia ser homem terrível” (Rosa, 2017, p. 104). Gostava de dar ordens, mas era extremamente leal aos seus líderes. Não se envolvia com mulheres, nem apoiava desordens. Em suma, nas palavras de Riobaldo: “o Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço...” (Rosa, 2017, p. 339).

O contraste entre a firmeza de Diadorim na guerra e sua suavidade fora da batalha confundia Riobaldo, conforme o trecho: “a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser — e tudo num homem-darmas, brabo bem jagunço — *eu não entendia!* Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não” (Rosa, 2017, p. 95, grifo nosso).

Em uma das raras descrições em detalhes do corpo e dos trajes de Diadorim, visualizamos como ele estava momentos antes de sua derradeira batalha, no arraial do Paredão: “com chapéu xíspeito, alteado. Nele o nenhum negar! no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a torta-cruz das cartucheiras” (Rosa, 2017, p. 342).

Após intenso tiroteio, os jagunços partem para a briga de facas. À frente de seus homens, estava o Hermógenes, e à frente do bando de Riobaldo, Diadorim. Ele consegue a vingança, mata o Judas, mas acaba sendo morto também. Após o término da guerra, ao trazerem para o sobrado seu corpo “a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos

dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis...” (Rosa, 2017, p. 357).

Em seguida, Riobaldo descobre que seu amor/amigo nascera mulher e, posteriormente, conclui que Diadorim “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (Rosa, 2017, p. 360).

Esse segredo guardado pelo narrador até perto do fim de seu relato surpreende tanto o narratário — o senhor da cidade — quanto o leitor, que, em retrospectiva, pode buscar os indícios deixados por Riobaldo durante a narração. Entre eles, podemos citar a reiterada caracterização de Diadorim como meigo e delicado nos traços do rosto, mãos, voz e fala, assim como a constante menção à candura de sua pele, características essas mais comumente presentes em descrições de personagens femininas. Ao mesmo tempo, sua qualificação como jagunço exemplar, aproxima essa personagem do paradigma masculino, embora não completamente. Em resumo, Diadorim não é nem um jagunço típico, tampouco uma figura feminina típica. Trata-se de uma personagem redonda, complexa, que, dada a sua natureza ambígua, também pode ser classificada como personagem insólita, categoria proposta por Carlos Reis (2018b).

2.3 HERMÓGENES

Hermógenes é o principal antagonista de *Grande sertão: veredas*. Sua presença é recorrente no relato de Riobaldo e as menções ao seu nome — ou de sua denominação compartilhada com Ricardão, “os Judas” — são quase sempre acompanhadas de adjetivos pejorativos, como: “assassino”, “demônio”, “patife”, “belzebu”, “desumano”, entre outros.

Durante toda a narrativa, somos conduzidos a nutrir desconfiança e repulsa por essa personagem. Isso resulta da maneira pela qual o narrador expõe seus sentimentos em relação a Hermógenes — “Eu sabia! dele havia de vir o pior” (Rosa, 2017, p. 161) — somado à forma que o caracteriza, isto é, que descreve seus atributos físicos, comportamentos, discursos e, principalmente, seus atos.

A partir da mediação de Riobaldo, narrador completamente parcial, é possível concluir que Hermógenes é um homem pura e totalmente mau. Ele assim permanece do início ao fim da narrativa, o que nos leva a classificá-lo como uma personagem plana, assim como Ricardão. Outro indício que reforça essa classificação é a possibilidade de defini-lo em uma só frase. Para esse feito, duas passagens são bem apropriadas: “Só o Hermógenes foi que nasceu formado

tigre, e assassim” (Rosa, 2017, p. 22) ou, então, “o Hermógenes era positivo pactário” (Rosa, 2017, p. 247).

A primeira descrição física e das vestimentas de Hermógenes é realizada durante o relato de quando Joca Ramiro e seu bando pernoitaram na Fazenda São Gregório, residência de Riobaldo e seu padrinho Selorico Mendes. O narrador começa dizendo que todos os homens que adentraram o casarão utilizavam “chapéu-grande”, trajavam “capotes e capas, arrastavam esporas” e estavam fortemente armados (Rosa, 2017, p. 79). Em seguida, é fornecida uma descrição detalhada de cada um. No que diz respeito a 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. 79 80. (Rosa, 2017, p. 79-80)

Chama a atenção nesse trecho a presença do chapéu redondo e a aura soturna que a sua sombra traz para o rosto de Hermógenes. Esse acessório acompanhará a personagem até o término de sua vida, na batalha ocorrida no arraial do Paredão. Pouco antes da luta de facas que dá fim às vidas de Hermógenes e Diadorim, Riobaldo, do sobrado — que era o posto mais alto e privilegiado —, reconhece o rival pelo chapéu: “E vi, chefiando os dele, o Hermógenes! Chapéu na cabeça era um bandejão redondo...” (Rosa, 2017, p. 354).

O narrador também fornece algumas informações como essas na ocasião da batalha contra Zé Bebelo, quando Riobaldo e os demais homens de Titão Passos haviam se agrupado com os hermógenes: “Aí — as cintas e cartucheiras, mochilão, rede passada e um cobertor por tudo cobrir — ele estava parecendo até um homem gordo” (Rosa, 2017, p. 128). Respondendo a um possível questionamento do narratário, ele complementa em seguida dizendo: “como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado — dum *cavalo* e duma *jiboia*... Ou um *cachorro* grande” (Rosa, 2017, p. 132, grifo nosso).

A recorrente associação de Hermógenes a animais revela muito sobre sua construção imagética. O cavalo, essencial na vida de jagunço, pode representar o vigor físico, a força e a indispensabilidade na guerra. Já a jiboia — que estrangula lentamente suas presas — pode aludir à frieza e crueldade ao matar, além de abarcar o aspecto traiçoeiro comum a todas cobras e a

opulência característica dessa espécie. O cachorro, em especial o de grande porte, pode indicar o caráter ameaçador, agressivo, brutal da personagem e apontar, também, para sua relação com a figura do diabo, que, dentre suas inúmeras denominações, é popularmente chamado de “Cão”. Pouco à frente no romance, ainda ao narrar a batalha contra o bando de Zé Bebelo, Riobaldo utiliza novamente os animais para descrever Hermógenes, primeiramente em: “homem atilado, cachorrão” (Rosa, 2017, p. 136); e depois no trecho: “o Hermógenes encheu os peitos, e soltou um rinchado zurro, dos de jumento velho em beira de campo (Rosa, 2017, p. 136)”. Esse procedimento é observado outras vezes no decorrer da narrativa, como quando “o Hermógenes, mór maldito! [...] Contornava, feito *gavião*” (Rosa, 2017, p. 336, grifo nosso) e se afastava do local suposto por Riobaldo para a batalha final; também na passagem: “os judas [...] não deviam de ser somente os cachorros endoidecidos” (Rosa, 2017, p. 220); e alcança outra dimensão, a de uma simples presa, ao ser comparado a um boi, que seria abatido e carneado — sem ira, quase que por dever, ou necessidade — pelo narrador, que nesse momento já havia se metamorfoseado em Urutú Branco: “assim eu figurava o Hermógenes! feito um boi que bate” (Rosa, 2017, p. 323).

Ao realizar essas associações, o narrador contribui para uma construção imagética que afasta a personagem do ser humano e a aproxima do animalesco e, quiçá, do monstruoso. Outro fato narrado que reforça essa visão é o relativo ao desgaste dos dentes. Nele, os jagunços de Hermógenes — que são, quase sempre, um reflexo de seu líder — poliam seus dentes com facas a fim de ficarem pontiagudos e assustadores como presas.

No trecho a seguir, também referente ao período em que Riobaldo esteve no acampamento de Hermógenes, encontramos mais um animal ao qual ele é comparado:

Ele [Hermógenes] vinha por ali, à refalsa, socapa de se rir e se divertir no meio dos outros, sem a soberba, sendo em sendo o *raposo* meco. Naqueles dias ele andava de pé-no-chão, mais com uma calça apertada nas canelas e encurtada, e mesmo muito esmolambado na camisa. Até que de barba grande, parecia um pedidor. E caminhava com os largos passos, mais o muito nas pontas, vinha e ia com um sorrizinho besteante, rodeava por toda a parte. Nem eu no achar mais que ele era o ferrabrás? *O que parecia, era que assim estivesse o tempo todo produzindo alguma tramóia* (Rosa, 2017, p. 147, grifo nosso).

A escolha pela raposa, tida nas fábulas e na cultura popular como um animal inteligente e perspicaz, adequa-se com o comentário de que o jagunço estaria “produzindo [...] tramóia” (Rosa, 2017, p. 147) e com o feito realizado por Ricardão e ele: planejar e executar o assassinato de Joca Ramiro.

Além disso, na passagem em questão, é possível depreender atributos físicos de Hermógenes, como como a barba volumosa, e seus modos de se vestir e portar. As vestes maltrapilhas e o fato de andar descalço transparecem possivelmente que ele não era um homem vaidoso, como Diadorim, nem rico, como Ricardão. Além do comentário de Diadorim de que ele era “desmerecido de situação política, sem tino nem prosápia” (Rosa, 2017, p. 116), outro comportamento revelador é a forma como se alimenta, descrita da seguinte maneira pelo narrador:

Mas, mesmo para comer, ou falar, ou rir, ele deixava a boca própria se abrir alta no meio, qual sem vontade, boca de dôr. Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava. Então, olhava o pé dele — *um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeiro do rio, pé-pubo*. Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar *naquelas mãos, olhava para elas, mais, com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente*. (Rosa, 2017, p. 111, grifo nosso)

Essa caracterização gera no leitor a mesma repulsa e nojo sentidos por Riobaldo. A antipatia cresce com as ações executadas por Hermógenes e seu bando, os quais, além de traírem Joca Ramiro, “roubavam, defloravam demais, determinavam sebaça em qualquer povoal atôa, renitiam feito peste” (Rosa, 2017, p. 45). De acordo com o narrador, esse Judas “gostava de matar, por seu miúdo regozijo” (Rosa, 2017, p. 111), “era matador — o de judiar de criaturas filhos-de-deus — felão de mau” e “tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros” (Rosa, 2017, p. 117).

Seu nome completo era Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes e o apelido “os Judas”, que receberam ele e Ricardão, veio após o ato de deslealdade cometido contra Joca Ramiro, de quem eram braço direito. Essa é uma intertextualidade explícita com os escritos bíblicos do Novo Testamento, nos quais constam que Jesus Cristo foi traído por seu discípulo Judas Iscariotes, que o entregou aos romanos para que fosse preso e posteriormente crucificado.

As razões para tantas maldades não são evidentes. No entanto, a hipótese dos jagunços era de que Hermógenes tinha feito um pacto com o Diabo e isso garantia a ele a frieza para cometer as perversidades e uma “proteção preta” (Rosa, 2017, p. 50). Por isso, “ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e, o que queria, arrumava, tudo; sendo que, no fim de qualquer aperto, sempre sobrevinha para corrigimento alguma revirada, no instinto derradeiro” (Rosa, 2017, p. 247).

Um feito que não alcançou foi dar fim à vida de Zé Bebelo, o qual foi julgado e penalizado com o exílio por Joca Ramiro. Durante o julgamento, o discurso de Hermógenes é

revelador de sua natureza maligna. Quando recebeu do líder a licença para se pronunciar, assim se manifestou: “Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele” (Rosa, 2017, p. 164).

Pelos requintes de crueldade propostos pelo Judas, é notório que ele estava sedento por vingança. Passou todo o julgamento impaciente e descontente. Quando percebeu que os votos de Sô Candelário, João Goanhá e Titão Passos se opuseram ao seu voto seu e de Ricardão, Hermógenes “preteou de raiva”. Após a decisão de Joca Ramiro, (Rosa, 2017, p. 168) ele até chegou a desmerecer o crivo e a autoridade do chefe murmurando “mamãezada” (Rosa, 2017, p. 174).

Sua última caracterização no romance é após a sua morte. Na batalha do Paredão, em sua última fase, Diadorim o acerta em cheio e consegue, finalmente, vingar Joca Ramiro, ainda que tenha pagado o preço da vitória com sua vida. Diante da impossibilidade de (re)agir e dada a fraqueza em que seu corpo se encontrava, Riobaldo desmaia no sobrado de onde assistia Diadorim e os demais homens se dirigindo para o combate com facas. Quando torna à consciência, ele pergunta ao bando sobre o resultado da guerra e recebe como resposta que, além de terem vencido,

o Hermógenes está morto, remorto matado... — quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido — do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: *já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir — cara sepultada...* Um Hermógenes. (Rosa, 2017, p. 355, grifo nosso)

A única surpresa que circunda essa personagem é a confissão da sua esposa de que o odiava. Ao mesmo tempo, essa não é de fato uma revelação que gera espanto, pois é previsível que alguém com as particularidades descritas por Riobaldo seja odiado mesmo pelas pessoas mais próximas. Dessa forma, é possível categorizarmos Hermógenes como uma personagem plana, isto é, previsível, imutável no curso da narrativa e que representa uma única ideia: o mal.

2.4 RICARDÃO

Ricardão é outra personagem que compõe o grupo de antagonistas do romance, liderado por Hermógenes. Sua presença, embora menos marcante do que a deste e de outros personagens, é significativa para o desenrolar da narrativa. Seu nome é mencionado cerca de cinquenta vezes

no romance, em três episódios especialmente: a visita à fazenda de Selorico Mendes; o julgamento de Zé Bebelo; e em sua própria morte. Nesse interim, embora “o Ricardão, no exatamente, era quem mandava no Hermógenes” (Rosa, 2017, p. 168), as menções aparecem, quase sempre, acompanhadas do nome de Hermógenes, com quem passa a partilhar uma só designação: “os Judas”.

A caracterização da personagem é feita por meio da narração de Riobaldo, que o apresenta como “corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado.” (Rosa, 2017, p. 79). Posteriormente, na ocasião do julgamento de Zé Bebelo, essa caracterização é expandida e Ricardão é associado à riqueza, ao poder e ao excesso: ele é descrito como “dono de muitas posses”, “amigo acorçoado de importantes políticos”, “volumoso” e como alguém que “parecia que [...] comesse muito mais que todo mundo” (Rosa, 2017, p. 166). A descrição na íntegra pode ser lida no seguinte trecho:

Ele era o famoso Ricardão, o homem das beiras do Verde Pequeno. Amigo acorçoado de importantes políticos, e dono de muitas posses. Composto homem volumoso, de meças. Se gordo próprio não era, isso só por no sertão não se ver nenhum homem gordo. Mas um não podia deixar de se admirar do peso de tanta corpulência, a coisa de zebu guzerate. As carnes socadas em si — parecia que ele comesse muito mais do que todo o mundo — mais feijão, fubá de milho, mais arroz e farofa —, tudo imprensado, calcado, sacas e sacas. (Rosa, 2017, p. 166).

No âmbito psíquico, Ricardão é retratado como frio, cruel e amedrontador, o que se materializa na seguinte frase confessional de Diadorim a Riobaldo: “A ser que você viu o Hermógenes e o Ricardão, *gente estarrecida de iras frias...* Agora, esses me dão receio, meu medo... Deus não queira...” (Rosa, 2017, p. 176, grifo nosso).

O comentário de Diadorim está assentado no “discurso da personagem”, que em uma de suas raras falas no romance, durante o julgamento, vota a favor da morte de Zé Bebelo dizendo: “eu sirvo a razão de meu compadre Hermógenes! [...] A condena seja: sem tardança! *Zé Bebelo, mesmo zureta, sem responsabilidade nenhuma, verte pamba, perigoso. A condena que vale, legal, é um tiro de arma.* Aqui, chefe — eu voto!” (Rosa, 2017, p. 166-167, grifo nosso). Diadorim também leva em consideração a indiferença de Ricardão relativa ao procedimento do julgamento, no qual fingia cochilar, e seu posterior descontentamento quanto à decisão de Joca Ramiro deixar Zé Bebelo sair com vida.

A caracterização de Ricardão como mau, cruel e traidor se completa quando ele se envolve no assassinato do líder Joca Ramiro e permanece até o fim da narrativa, quando Riobaldo o mata por vingança. Ele pode ser classificado, portanto, como uma personagem

plana. Sua previsibilidade e imutabilidade estão em consonância com sua função na narrativa: ele representa o fazendeiro rico, aliado ao poder e à traição. Sua descrição, resumida por Riobaldo em uma só frase, o define bem: “Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava” (Rosa, 2017, p. 22). Ainda assim, Ricardão, ao lado de Hermógenes, é fundamental para o desenvolvimento do enredo. Reflitamos agora sobre como transpor essas personagens para outra mídia.

3 TRAVESSIA: A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA

As pesquisadoras Ana Luiza Ramazzina Ghirardi, Irina Rajewsky e Thaís Flores Nogueira Diniz (2020), no artigo *Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução*, destacam como a revolução digital, ao possibilitar o surgimento e a ascensão de novas formas de expressão, transforma os gêneros e as mídias tradicionais, entre elas, o romance. Com isso, despontam também novas áreas interessadas em investigar essas mídias emergentes e as “novas formas de construção de sentidos nas sociedades contemporâneas” (Ramazzina Ghirardi; Rajewsky; Diniz, 2020, p. 13), como é o caso da Intermedialidade.

Thaís Diniz, uma das principais representantes dos estudos intermídiais no Brasil, comenta, em entrevista concedida a Ana Cláudia Domingos (2022), que a Intermedialidade não configura, ainda, uma área autônoma de pesquisa na maioria das universidades brasileiras, estando, boa parte das vezes, associada à Literatura Comparada.

Claus Clüver (2006), em seu *Inter textus / inter artes / inter media*, relata um impasse parecido no contexto estadunidense. Segundo o pesquisador, a área na qual desenvolve seus estudos foi, por um longo período, denominada Artes Comparadas e, na virada dos séculos XX e XXI, passou a ser chamada de Estudos Interartes. A proposta de seu artigo é uma atualização na nomenclatura, sob a justificativa de que “a expressão Literatura e outras Artes é não apenas pouco apropriada para o campo de estudos, mas também deixa de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes” (Clüver, 2006, p. 13).

Dando continuidade à problematização, o pesquisador norte-americano contextualiza, dizendo que as relações intertextuais, objeto da Literatura Comparada, foram gradualmente permeadas por textos advindos de outras artes e mídias. Os Estudos Interartes, continua o autor, debruçam-se sobre esses casos e investigam uma gama de assuntos envolvidos no cruzamento das fronteiras entre as artes, como as adaptações. No entanto, tal campo não se restringe apenas às artes, interessando-se frequentemente pelo atravessamento de mídias. Isso, somado à

dificuldade de distinguir o que é arte e o que não é — questão já apontada por Alfredo Bosi (1986), ao discutir as múltiplas concepções do fenômeno artístico em seu *Reflexões sobre a arte* —, contribui para a imprecisão do escopo do campo (Clüver, 2006).

Clüver (2006) propõe, então, a adoção do termo Intermidialidade, já amplamente utilizado na língua alemã, que soluciona a problemática ao comportar tanto as tradicionais artes — Literatura, Música... — quanto outras mídias, como o rádio, a televisão etc. Além disso, a aproximação dos estudos das mídias traz benefícios teóricos, visto que

enquanto os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, freqüentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça — até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes (Clüver, 2006, p. 19).

No importante *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, Irina Rajewsky (2012) coaduna com Clüver (2006) ao declarar que, apesar de ser reconhecida de certa forma, a intermedialidade era negligenciada dentro dos Estudos Interartes. Para a autora, uma das principais contribuições resultantes da consolidação do campo, refletida no interesse crescente dos pesquisadores mundo afora, é criar “novos meios de solucionar problemas, novas possibilidades de apresentá-los e de pensar sobre eles e [apontam], finalmente, para novas, ou pelo menos diferentes, visões sobre o *cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização*” (Rajewsky, 2012, p. 16, grifo nosso).

Em publicação posterior à supracitada, Clüver (2011) reforça o entendimento das artes enquanto mídias, por aquelas possuírem, assim como estas, meios físicos e/ou técnicos — papel, tinta, máquina fotográfica — que resultam em materiais — cores, linhas, texturas. Nesse trabalho, ele discorre sobre a intermedialidade, concebendo-a, tal como Rajewsky (2012), como o cruzamento de fronteiras midiáticas. Para tanto, ele perpassa as formas de ocorrência desse fenômeno e, sumariamente, a definição do termo mídia. Tomando como norteadora a formulação de Bohn, Müller e Ruppert (1988, p. 10 *apud* Clüver, 2011, p. 9), ele compreende mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”.

O pesquisador esclarece que os conceitos básicos da intermedialidade não gozam de consenso entre os estudiosos da área. A esse respeito, Ramazzina Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020) explicam que, embora o termo intermedialidade tenha sido cunhado no âmbito dos

estudos literários, ele alcançou outras áreas dada sua atualidade e relevância, e, com essa expansão, multiplicaram-se os estudos intermidiais e os campos do saber que se debruçam sobre o tema, sendo que cada um deles possui necessidades diferentes e, por isso, utilizam definições e abordagens distintas. Desse modo, por mais que os pesquisadores se esforcem para chegar a uma definição única de intermidialidade, e também de mídia, que contemple todas essas áreas de investigação, isso está longe de ser uma tarefa fácil ou já concluída (Ramazzina Ghirardi; Rajewsky; Diniz, 2020).

Não almejamos com este trabalho discutir em profundidade sobre as mais variadas definições de mídia, tampouco as de intermidialidade⁷. Focaremos, em contrapartida, naquelas com as quais nos alinhamos. Neste estudo, adotamos a definição de mídia apresentada por Werner Wolf (2011, p. 2, grifo nosso), que abrange e expande a de Bohn, Müller e Ruppert (1988 *apud* Clüver, 2011) citada anteriormente:

Mídia, como utilizada em estudos literários e de intermidialidade, são *meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos*, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal) mas, prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não se restringem, a ‘mensagens’ referenciais. De maneira geral, a mídia faz diferença no tipo de conteúdo que pode ser evocado, em como esses conteúdos são apresentados e em como são experimentados (Wolf, 2011, p. 2 *apud* Ramazzina Ghirardi; Rajewsky; Diniz, 2020, p. 17, grifo nosso).⁸

Nesse sentido, no que tange à conceituação de intermidialidade, seguimos o que propõem Claus Clüver (2006; 2011) e Irina Rajewsky, segundo os quais “a intermidialidade serve para designar configurações, procedimentos e processos implicando várias mídias, nos quais entra em jogo, portanto, um *atravessamento das fronteiras midiáticas*” (Irina Rajewsky, 2020, grifo nosso). A pesquisadora alemã observa que tal definição é ampla e que carece de restrição para atender às manifestações intermediáticas específicas. Diante disso, ela elenca três dicotomias que atuam na distinção entre as abordagens da intermidialidade: adoção do ponto de vista sincrônico *ou* diacrônico; enfoque nas “formas e funções das práticas intermediáticas

⁷ Para mais informações sobre as definições de mídia e intermidialidade, ver Ramazzina Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020, p. 13) e Rajewsky (2020).

⁸ “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a *conventionally and culturally distinct means of communication*, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential 'messages.' Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced.” (Wolf, 2011, p. 2, grifo nosso).

em certos produtos das mídias ou em constelações midiáticas” ou na “própria formação de uma determinada mídia”; compreensão de intermedialidade enquanto um fenômeno cultural basilar ou uma categoria crítica de análise (Rajewsky, 2012, p. 21).

Rajewsky (2012; 2020) comenta que a maioria dos estudos em literatura e arte concebe a intermedialidade como categoria analítica, investigando seus produtos, sob a perspectiva sincrônica e, dessa forma, voltando seus esforços para a investigação da constituição, da estética, do alcance e dos efeitos das mídias. Ela apresenta também três subcategorias da intermedialidade, nomeadas “campos do intermediário”: transposição intermediária/mudança de mídia; multimídia/plurimídia/cominação de mídias; e referências intermediárias (Rajewsky, 2012; 2020).

Apresentando-as em uma ordem crescente de relevância para este estudo, comecemos pelas referências intermediárias. Como o próprio nome sugere, elas ocorrem quando uma mídia faz referência, isto é, evoca ou imita outra mídia sem incorporá-la materialmente, permanecendo apenas uma mídia presente. É o caso da musicalização da literatura: embora sejam reproduzidos elementos musicais, apenas uma mídia se faz presente: o texto literário.

Já os quadrinhos — e suas manifestações, como o romance gráfico — são exemplos da multimídia de que fala a autora, visto que neles se observa a “‘copresença’ de diferentes mídias (ou, mais precisamente, de diferentes formas midiáticas) que fazem emergir, por sua concomitância, uma constelação intermediária” (Rajewsky, 2020). Note-se que, diferentemente das referências intermediárias, aqui há duas mídias coexistindo materialmente.

Por fim, a transposição intermediária diz respeito ao “processo de transformação de um ‘texto’ fonte ou de um substrato ‘textual’ ancorado em uma mídia específica” para outra mídia (Rajewsky, 2020). Observe que, nesse contexto, o foco recai sobre a produção, de forma que a intermedialidade está no “gene” do produto gerado a partir da transposição (Rajewsky, 2012). A transformação de um romance (fonte), como *Grande sertão: veredas*, em novos produtos midiáticos — como filmes, séries televisivas e romances gráficos — pode ser citada como exemplo de transposição intermediária.

Como se pode observar a partir do caso da HQ proveniente de GSV, um mesmo produto de mídia não raro pode se encaixar em mais de uma subcategoria. Contudo, neste estudo, nosso foco recai sobre a transposição intermediária em detrimento da multimídia.

Nesse contexto, Carlos Reis (2018a), no verbete “Personagem” de seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, dedica um tópico à transposição intermediária de personagens. Segundo o autor, esse procedimento, sinônimo de adaptação, consiste na “migração de uma personagem

para narrativas modeladas por outras linguagens e em contextos mediáticos não verbais ou ícono-verbais, contribuindo para sua sobrevida transliterária” (Reis, 2018a, p. 394). A atenção dada por Carlos Reis (2018a) à transposição intermidiática é um dos muitos indícios de que essa prática e os estudos sobre ela não cessam de crescer em nosso tempo.

Em outras palavras, Thierry Groensteen (2020, grifo nosso) define a adaptação de obras literárias como a “tradução que cria uma obra 02 a partir de uma obra 01 preexistente, *ainda que 02 não utilize, ou não utilize somente, os mesmos materiais de expressão que 01*”. O autor chama atenção para o fato de que as obras são determinadas “pela situação da mídia em dado momento histórico” (Groensteen, 2020) e que, ainda que o contexto histórico seja o mesmo, sempre haverá alterações, pois “mudar a mídia equivale, por definição, a mudar os significantes e, portanto, o texto” (Groensteen, 2020).

Ao tematizar essas transformações vivenciadas pelas mídias, um conceito emerge: o de remediação. O livro *Remediation: understanding new media*, de Jay Bolter e Richard Grusin (2000), figura entre as obras mais importantes que tratam desse conceito. Nele, os autores postulam que nenhuma mídia atua de maneira isolada, mas sim relacionando-se com outras mídias e sendo envolta por forças sociais, econômicas, entre outras. Imersa num contexto no qual as mídias constantemente se homenageiam e se rivalizam, uma mídia apropria-se de outra, a remodela e dá origem a uma terceira, a essa relação intermidiática é dado o nome de remediação. A remediação surge por meio da tensão entre *immediacy* (imediateidade) — tentativa da mídia de parecer invisível ao usuário, isto é, de ser esquecida por ele — e *hypermediacy* (hipermediateidade) — justamente o oposto, quando a mídia chama a atenção do usuário para sua materialidade, fazendo-o ciente de sua existência. Em suma, defendem Bolter e Grusin (2000), uma mídia só pode se definir remediando mídias anteriores.

Dando seguimento a essas rivalizações produtivas, mas retornando ao tópico das adaptações, Clüver (2006) destaca o fato de as transposições intermidiáticas, por vezes, ultrapassarem a tradução, adquirindo também outras funções, como a de subverter a obra fonte. Assim, as transformações que uma obra pode sofrer durante a transposição para outra mídia são variadas: podem ser mínimas ou tão profundas a ponto de tornar difícil o reconhecimento da obra inicial. Nesse último caso, podem ocorrer transposições diegéticas e genéricas, assim como alterações na resolução de conflitos, na construção de personagens, na estrutura enunciativa, entre outros elementos.

A esse respeito, são de grande contribuição os apontamentos de Gérard Genette (2010[1982]) em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Como esclarece logo nas páginas

iniciais da obra, “palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) [são] todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (Genette, 2010, p. 7). Eles estão inseridos na transtextualidade — que designa as relações implícitas ou explícitas estabelecidas entre textos —, a qual divide-se em cinco tipos: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, arquitextualidade e a já mencionada hipertextualidade.

Mais especificamente, a intertextualidade é a “presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2010, p. 14) por meio de citação, plágio ou alusão. O paratexto, por sua vez, é a ligação entre o texto e seus elementos paratextuais, como o título, a capa, o prefácio, o prólogo etc. Por metatextualidade, entende-se os comentários da crítica, unidos aos textos de que falam. Já a arquitextualidade é a relação equivalente à literalidade para a literatura, ou seja, está vinculada às propriedades gerais do texto, como o conjunto dos gêneros. Por fim, há a hipertextualidade, que, como já dito, concerne ao “texto derivado de outro texto preexistente” (Genette, 2010, p. 18).

De acordo com o teórico francês, as práticas hipertextuais, isto é, a passagem de um texto a outro, podem acontecer através de transformação ou imitação. Além disso, podem ser de regime lúdico, satírico ou sério⁹. A *transposição* é considerada por Genette (2010) a mais importante dentre as práticas, dada sua importância histórica e a qualidade de obras resultantes desse processo (hipertextos), sendo categorizada pelo autor como uma prática séria e de transformação.

Ao tratar das operações das quais as transposições lançam mão para atingir fins diversos, o autor menciona as transformações quantitativas, que podem ser de redução ou aumento, e que alteram significativamente o texto fonte (hipotexto), seja ele literário ou não: “*Reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto, mais breve ou mais longo, que dele deriva, mas não sem o alterar de diversas maneiras, específicas de cada caso*” (Genette, 2010, p. 77, grifo nosso).

Os procedimentos de redução abordados por Genette (2010) são: excisão, concisão e condensação. A excisão é marcada pela pura supressão de múltiplos trechos do texto, por isso, por vezes é denominada “poda”, em analogia aos *cortes* executados em árvores e arbustos para que assumam um novo formato. A concisão, por sua vez, não suprime, e sim sintetiza o texto, *reescrevendo-o* de maneira resumida. A condensação, a seu turno, condensa o hipotexto estruturalmente e produz uma síntese que é autônoma, como a sinopse. Em contraposição, extensão, expansão e ampliação são os procedimentos de aumento do hipotexto. Na extensão,

⁹ Para mais informações sobre as práticas hipertextuais lúdicas e satíricas, ver Genette (2010).

há o acréscimo de trechos; na expansão, há a dilatação estilística ou desdobramento do conteúdo; já na ampliação, extensão e expansão cooperam simultaneamente para o aumento do texto.

O teórico discorre, por fim, sobre a transmodalização, um tipo de transposição que envolve mudança no modo de representar o hipotexto e traz à tona a questão de perdas e ganhos no processo adaptativo quando consideradas as potencialidades de cada modo, ou, na nomenclatura adotada neste estudo, de cada mídia:

Como se pode observar, um considerável desperdício de recursos textuais acontece sempre que a narrativa é transposta para a representação dramática. Pois, desse ponto de vista, e para colocar em termos aristotélicos (“Quem pode mais? Quem pode menos?”), diremos simplesmente que o que o teatro pode fazer, a narrativa pode fazer também, enquanto o contrário não é verdadeiro. Mas a inferioridade textual é compensada por um imenso ganho extratextual, obtido por aquilo que Barthes chamava de teatralidade propriamente dita (“o teatro menos o texto”): espetáculo e jogo de cena (Genette, 2010, p. 123).

No âmbito das discussões contemporâneas, em 2021, Thaïs Diniz afirmou, em entrevista à Luz, Wallau e Marins (2021), que, no ano anterior, observara, em um congresso, uma separação entre os pesquisadores dos estudos da adaptação e aqueles vinculados ao campo da Intermedialidade. Para ela, o mais produtivo, em vez de rotular o fenômeno, é investigar como ele acontece. Por isso, ao longo deste estudo, vêm sendo utilizados como sinônimos os termos transposição, transposição intermediária e adaptação. Além disso, optou-se por incorporar as contribuições dos teóricos da adaptação Robert Stam (2008[2004]) e Linda Hutcheon (2013[2006]).

De acordo com Stam (2008[2004]), uma adaptação será sempre diferente da obra original, em decorrência da mudança no meio de comunicação. E, embora reconheça que algumas adaptações possam não atender às expectativas do público por não conseguirem captar justamente o que ele aprecia na obra fonte, ele ressalta que há boas adaptações e outras não tão boas assim. Isso não significa, contudo, que o critério de avaliação da qualidade de uma adaptação seja o grau de fidelidade para com a obra fonte. Longe disso, deve ser valorizada a leitura e interpretação da obra fonte e da análise que “consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (Stam, 2008, p. 23).

Coadunando-se com Stam (2008), Linda Hutcheon (2013[2006], p. 9), de maneira similar a Groensteen (2020), traça um paralelo entre adaptação e tradução ao declarar que o ato

de adaptar é uma “transcodificação de um sistema de comunicação para outro” e, por extrapolar as fronteiras das línguas, mídias e/ou culturas, envolve, portanto, modificações no significado da narrativa fonte. A pesquisadora propõe, no entanto, que a nomenclatura texto *fonte*, utilizada por Stam (2008), ou texto *original*, seja substituída por texto *adaptado*.

Dentre as principais contribuições de sua importante obra *Uma teoria da adaptação* está a formulação dos três modos de engajamento: contar, mostrar e interagir. Esses modos são imersivos, mas cada um à sua maneira, de forma que narrativas contadas, mostradas e vivenciadas são bem diferentes entre si. Isso porque, ao contar, o leitor mergulha na história partir da imaginação; enquanto, ao mostrar, o leitor/espectador utiliza as percepções visual e auditiva; e no modo interagir, por sua vez, a pessoa experimenta de forma física e cinestésica a narrativa. Hutcheon (2013, p. 32) complementa dizendo que o processo adaptativo seria a busca por “‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história” e que

A análise das diferenças entre os modos contar e mostrar, contudo, sugere justamente o contrário: cada modo, assim como cada mídia, *tem* sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão - mídias e gêneros - e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras (Hutcheon, 2013, p. 49).

Outro ponto destacado por Hutcheon (2013) é que a adaptação pode ser fruída de modo autônomo, tanto por leitores familiarizados com a obra adaptada quanto por aqueles que a desconhecem: os primeiros as contrapõem continuamente, enquanto os segundos a experienciam tal como a uma obra dita “original”. Assim, perdem relevância as discussões pejorativas sobre fidelidade ao texto fonte, “porque a nova versão não substitui o original” (Clüver, 2006, p. 17) bem como é independente dele. Somado a isso, as adaptações proporcionam o prazer do reconhecimento e da lembrança e possuem forte apelo financeiro, por trazerem a segurança de ser um material já testado e aprovado pelo público.

Conforme exposto, para Hutcheon (2013), o significado de adaptação abarca tanto o processo criativo que envolve interpretar a obra adaptada e gerar um novo produto quanto esse produto resultante do processo. Além disso, ela elucida as razões que levam um criador a adaptar: em sua concepção, há duas possibilidades. A primeira é questionar o texto adaptado e possivelmente apagá-lo; a segunda, em contraposição, é exaltá-lo, homenageá-lo. Quanto a esse terreno fecundo das adaptações, Stam, (2008, p. 21, grifo nosso) comenta que

o tropo da adaptação como uma "leitura" do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, *da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.*

Igualmente, tendo em vista que os “adaptadores” — cineastas, quadrinistas, pintores etc. — são, em primeiro lugar, leitores que interpretam o trabalho alheio e com ele dialogam, suas escolhas para a adaptação podem ser motivadas, inclusive, por outras adaptações daquele mesmo texto fonte, realizadas anteriormente (Groensteen, 2020). A esse respeito, comenta Clüver (2006, p.33, grifo nosso):

Especialmente interessante [...] é a existência de várias transposições do mesmo texto-fonte não apenas em diversos gêneros (inclusive gêneros não-artísticos), mas também em diversas mídias: *as relações intertextuais entre todas essas versões podem influenciar consideravelmente a recepção de uma determinada transposição.*

Discutidas as principais tópicos do cruzamento das fronteiras midiáticas, enfatizando o processo de transposição intermediária, passemos agora à compreensão da mídia que é também a nona arte: os quadrinhos e suas formas de manifestação.

4 TRAÇO: O NARRADOR E AS PERSONAGENS NOS QUADRINHOS

Will Eisner (2001 [1985], p. 38), em obra seminal, afirma que os quadrinhos são uma arte sequencial cujo objetivo principal é “comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras”, movimentando pessoas e objetos no espaço. Nessa mesma obra, o autor se dedica a explicar o funcionamento dessa arte sequencial, ao mesmo tempo em que descrevem a sua “gramática”.

A obra de Eisner tornou-se um clássico no universo dos quadrinhos. Seus conhecimentos reverberam até hoje, sendo bibliografia indispensável a qualquer estudo que envolva a nona arte. Scott McCloud (1995[1993], p. 20), por exemplo, parte da definição dos quadrinhos como arte sequencial, elaborada por Eisner (2001), para propor uma nova, a qual considera mais adequada e completa: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. Assim como Eisner (2001), McCloud (1995) busca explicar como os quadrinhos comunicam ideias e provocam respostas no leitor.

Alguns anos mais tarde, Thierry Groensteen (2015[1999], p. 10) corrobora as proposições de seus predecessores ao defender a ideia de que as HQs são um sistema complexo e, por isso, são tratadas, em seu *O sistema dos quadrinhos*, “como linguagem, [...] como um conjunto original de mecanismos produtores de sentido”. Os quadrinhos devem ser entendidos como sistema, pois uma de suas principais características é a “mobilização *simultânea*” de conjuntos de códigos utilizados para expressão (Groensteen, 2015, p. 14). Ao mesmo tempo em que sugere a relação *indissociável* entre os códigos que compõem os quadrinhos, como imagem e escrita, o autor destaca a preponderância da imagem na produção de sentidos nessa arte. Para ele, ainda que não haja a linguagem verbal, essa arte sequencial permanece narrativa graças à junção da espaçotopia e da artrologia, que em síntese se referem à a forma pela qual os quadros — reconhecidos por Groensteen (2015) como unidade básica dos quadrinhos — são distribuídos na página e as relações estabelecidas entre eles, respectivamente.

Para compreender as aproximações entre os quadrinhos e a literatura, considerada a mais antiga arte narrativa se tomada em sua vertente oral, é necessário traçar, de antemão, uma recapitulação histórica. De acordo com Rafael Coelho (2016), as histórias em quadrinhos vivenciaram momentos diversos desde seu surgimento. Elas experimentaram uma era de ouro na primeira metade do século XX, quando se tornaram independentes do suporte jornalístico e passaram a ser comercializadas na forma de *comic books* — ou gibis, como ficaram conhecidos no Brasil. Nesse período, frente à “possibilidade de explorar narrativas mais longas, os quadrinhos se inspiraram na literatura ou a adaptar obras literárias” (Chinen; Vergueiro; Ramos, 2014, p. 12).

A *Classic Comics*, posteriormente *Classic Illustrated*, foi criada em 1941 por Albert Kanter e obteve reconhecido sucesso nos Estados Unidos ao adaptar para os quadrinhos grandes clássicos da literatura como *Os três mosqueteiros*, *Hamlet*, entre outros. Ao longo de seus 30 anos de publicação, a revista tornou-se a mais importante nesse segmento da indústria dos quadrinhos e cruzou fronteiras alcançando 36 países e sendo publicada em 26 idiomas. No Brasil, Adolfo Aizen, idealizador da Editora Brasil-América Limitada (EBAL), foi o responsável pela impressão em português das edições da *Classic Illustrated*, aqui nomeada *Edição Maravilhosa* (Ramos; Vergueiro; Figueira, 2014). Ele não inaugura, no entanto, a publicação de adaptações de obras literárias no Brasil. O primeiro romance a passar por esse processo de transposição foi *O guarani*, de José de Alencar, em 1937, por Francisco Acquarone. Dez anos depois, essa mesma obra foi quadrinizada por Jayme Cortez e publicada em jornal, sendo “a primeira tira diária de quadrinhos totalmente elaborada no país” (Chinen; Vergueiro; Ramos, 2014, p. 15).

A “era” de ouro dos quadrinhos, contudo, entra em declínio em meados desse mesmo século, em grande medida devido à afirmação do psiquiatra Fredric Werthan de que as HQs seriam prejudiciais à juventude. A argumentação negativa do médico, aduzindo que os quadrinhos influenciavam os jovens a se tornarem homossexuais e a terem condutas perigosas, afetou a forma pela qual a sociedade norte-americana passou a ver os quadrinhos (Coelho, 2016). Embora bem recebidas pelo público, incluindo pais e professores, as adaptações de clássicos não passaram despercebidas ao médico, que teceu duras críticas à suposta condensação das obras literárias (Ramos; Vergueiro; Figueira, 2014).

As editoras tentaram se defender das acusações de Werthan, mas a sociedade conservadora da época ficou estarelecida e, para combater essa “ameaça”, entrou em vigor em 1954 o *Comics Code*, uma espécie de código de ética com regras a serem seguidas pelos quadrinistas, ao qual muitos aderiram como alternativa para manter seus negócios (Coelho, 2016; Ramos; Vergueiro; Figueira, 2014). Assim, *A sedução dos inocentes*, título do livro do referido psiquiatra, afetou a indústria dos quadrinhos em todo o mundo.

Durante a era de bronze das HQs, por volta dos anos 1970, ganharam espaço temáticas mais adultas e os *comics* passaram a ter projeto gráfico e acabamento melhores. Datam dessa época as obras de Eisner, com destaque para *Um contrato com Deus*, de 1978, que popularizou o termo *Graphic Novel*, na tentativa de aproximar esse formato dos produtos literários (Duarte; Silva, 2020). A ascensão dessa forma editorial possibilitou “mergulhos arrojados na arte gráfica sequencial, além de permitir aos autores maior liberdade criativa e tratamento de temáticas mais arrojadas” (Chinen; Vergueiro; Ramos, 2014, p. 24).

Santiago García tematiza as transformações no universo dos quadrinhos que resultaram na consolidação do romance gráfico¹⁰ como modelo privilegiado por muitos quadrinistas no início do século XXI. Segundo o autor, um dos debates recorrentes entre os artistas do período dizia respeito à densidade da obra quadrinística: “A questão da densidade tem sido, há muito tempo, uma preocupação dos quadrinistas que produzem para o público adulto. Em 1997, Max declarou que, comparados à literatura, os quadrinhos ‘não são menos elevados, mas creio que possuam menor densidade’” (García, 2015, p. 153, tradução nossa)¹¹. Essa busca por densidade promoveu um maior interesse em publicar obras independentes a cada edição, em detrimento

¹⁰ O termo *Graphic Novel* foi traduzido para a língua portuguesa com algumas variações, como “romance gráfico”, “narrativa gráfica”, “novela gráfica” (em referência à obra de Santiago García (2015)) ou “álbum”, sendo este último utilizado majoritariamente nas traduções de obras de origem europeia (Ramos; Figueira, 2014).

¹¹ “The issue of density had been a concern for adult cartoonist for a long time. In 1997, Max declared that, compared with literature, the comic ‘is no less elevated, but I do believe that it has less density’” (García, 2015, p. 153).

das publicações seriadas (García, 2015). Assim como no âmbito acadêmico, do qual Groensteen (2015[1999]) é um dos representantes, os quadrinistas desse período ocuparam-se em discutir temas como a hierarquia entre imagem e escrita, a base narrativa das HQs, sua relação com a literatura, bem como passaram a explorar a linguagem própria dos quadrinhos (García, 2015).

A tendência da *Graphic Novel* espalhou-se mundo afora, recebendo, em cada país, nuances próprias (García, 2015). No território brasileiro, suas manifestações datam principalmente de fins da década de 1980 e se estendem pelo século XXI, colaborando para a retomada das transposições de obras literárias para os quadrinhos. A consolidação de um nicho no mercado editorial dedicado a esse tipo de publicação contou, ainda, com outros impulsos, como as leis brasileiras de incentivo à cultura e o Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), que fez dos clássicos quadrinizados um produto rentável ao adquiri-los em larga escala para distribuição nas bibliotecas escolares (Chinen; Vergueiro; Ramos, 2014).

A esse respeito, *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*, obra organizada por Ramos, Vergueiro e Figueira (2014), reúne onze capítulos escritos por diversos pesquisadores, distribuídos em quatro partes, sendo a última dedicada à discussão sobre a formação de leitores. Partindo do debate acerca do processo de adaptação e chamando a atenção para a linguagem dos quadrinhos, Patrícia Pina (2014, p. 230), no capítulo “A literatura em quadrinhos e a formação do leitor hoje”, aproxima-se, em certa medida, dos ideais da *Classics Illustrated* ao propor que a tradução de obras literárias para os quadrinhos seja capaz de “conferir prazer estético e viabilizar a formação do gosto pela leitura”. Vinícius Rodrigues (2014, p. 257, grifo nosso), por sua vez, complementa essa perspectiva ao destacar as potencialidades das histórias em quadrinhos, as quais “possibilitam uma leitura ativa, baseada num *código linguístico híbrido* e, por isso, vocacionado à subversão do modelo interpretativo e analítico dos estudos literários, podendo, com certeza, ampliá-lo e auxiliá-lo”.

Essa relação entre os quadrinhos e os leitores em fase escolar contradiz, no entanto, um dos traços caracterizadores do romance gráfico em seus primórdios, quando tinha como público-alvo o “leitor mais maduro e exigente” (Ramos; Figueira, 2014, p. 188). Isso porque, além de apresentar narrativas mais longas, “o modo de edição mais trabalhado procurava mostrar que aquele produto, tanto na forma como no conteúdo, era de uma qualidade diferenciada, mais artística e literária, e, por isso, legitimada, tendo como [sic] o adulto como leitor-alvo” (Ramos; Figueira, 2014, p. 193).

Outra discussão pertinente acerca do romance gráfico se dá quanto à possibilidade de considerá-lo um gênero ou não. De acordo com Paulo Ramos (2009), os quadrinhos são um

hipergênero que comporta uma diversidade de gêneros autônomos, como charge, cartum, tira cômica etc. A narrativa gráfica, todavia, é melhor compreendida como “um *rótulo* editorial atribuído a determinadas produções em quadrinhos, ganhando falsos ares de gênero e escondendo as reais características do gênero que contém” (Ramos; Figueira, 2014, p. 204, grifo nosso). As adaptações de obras literárias, por sua vez, podem ser classificadas, ainda segundo Ramos (2009, p. 365), como pertencentes ao gênero literatura em quadrinhos.

Em consonância com os autores de *Quadrinhos e literatura*, compreendemos neste estudo que essas artes são autônomas, dotadas de linguagens artísticas distintas e que nenhuma se encontra hierarquicamente superior à outra. Assim, é possível concluir que quadrinhos e literatura, embora consistam em artes e sistemas diferentes, são capazes de estabelecer diálogos e se mostrarem complementares. Cientes de que os quadrinhos são dotados “de uma linguagem própria — a combinação do léxico verbal com o léxico visual — e de uma sintaxe própria” (Silva, 2021, p. 6), passamos à análise de seus elementos constitutivos em diálogo com os elementos temáticos fundamentais desta dissertação: o narrador e as personagens Riobaldo, Diadorim, Hermógenes e Ricardão, presentes no romance gráfico *Grande sertão: veredas*.

4.1 LINHAS GERAIS

O romance gráfico *Grande sertão: veredas*, de Eloar Guazzelli Filho e Rodrigo Rosa (2021), conta com o texto original de Guimarães Rosa, o qual passou pelo procedimento de excisão (Genette, 2010), ou seja, foi reduzido por meio de seleção e supressão de trechos, procedimento comum nesse tipo de transposição intermediária. A seguir, o Quadro 2 exemplifica o emprego dessa técnica na HQ, enquanto a Figura 2 apresenta a configuração do novo texto na prancha¹².

¹² A prancha, segundo Thierry Groensteen (2015, p. 40), é o “conjunto de quadros ‘cheios’ agrupados numa página”. Ela atua como um espaço de organização no qual os quadros estabelecem relações narrativas, visuais e semânticas.

Quadro 2 – Exemplo de excisão

HIPOTEXTO / ROMANCE	HIPERTEXTO / ROMANCE GRÁFICO
<p>— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro! um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão! determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe! quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja! que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. o urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.</p> <p>Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele — dizem só: o Que-Diga. Vote! não... Quem muito se evita, se convive. [...]</p>	<p>— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro! um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão! determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe! quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja! que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. o urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.</p> <p>Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele — dizem só: o Que-Diga. Vote! não... Quem muito se evita, se convive. [...]</p>

Fonte: Rosa (2017, p. 17); Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 12-13)

Figura 2 – O novo texto distribuído na prancha



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 12-13)

Além disso, a narrativa rosiana, originalmente fragmentada e não linear, é reorganizada nesta adaptação que adota uma ordem cronológica dos acontecimentos. Permanece sendo uma rememoração do narrador-personagem, mas de forma ordenada, possivelmente como uma estratégia editorial para tornar a leitura mais palatável a leitores em fase escolar, principal público-alvo das adaptações de obras literárias canônicas para os quadrinhos no Brasil. Nesse sentido, a narrativa gráfica focaliza a trajetória de Riobaldo e suprime parte dos “causos” e digressões que, no romance rosiano, ampliam o aspecto reflexivo da narração.

Assim como no texto de Rosa, o romance gráfico é ambientado no sertão que se estende pelos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás. Essa espacialidade estrutura visualmente a narrativa por meio da representação da vegetação e da arquitetura locais, essa última marcada, por exemplo, por casas de telhado colonial, como se observa na Figura 3. Assim, o sertão, tal como no romance, contribui para a construção do universo ficcional da narrativa gráfica e justifica, ainda, os modos de vestir, pensar e agir das personagens.

Figura 3 – A Fazenda dos Tucanos e a arquitetura do sertão



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 126).

Além da flora, a fauna sertaneja é explorada na HQ. Merecem destaque as aves, frequentemente observadas por Diadorim. Se, no romance — cujo modo de engajamento é o narrar (Hutcheon, 2013) —, cabe ao leitor imaginá-las, na linguagem dos quadrinhos — pertencentes ao modo mostrar — torna-se possível contemplá-las durante a leitura como demonstra a Figura 4. Essa prancha revela, ainda, uma faceta econômica da adaptação em tela, visto que seus quadros condensam o apreço de Diadorim pelos pássaros que, na obra de Rosa, é tematizado durante toda a narração de Riobaldo.

Figura 4 – Os pássaros do sertão



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 45).

As imagens acima permitem observar o estilo adotado por Rodrigo Rosa, marcado por um traço cartunizado, em que é possível perceber, na representação das personagens e nas silhuetas humanas, a simplificação das formas de que fala Scott McCloud (1995) bem como o uso de linhas irregulares. O autor também aponta que esse processo de estilização é capaz de intensificar determinados efeitos expressivos e que traços como os utilizados tendem a representar selvageria, mortalidade e instabilidade, características essas coerentes com o enredo e as personagens. Entretanto, é necessário compreender, em concordância com Groensteen (2015), como esse traço se articula sistemicamente na página, dialogando com as cores, os enquadramentos e a disposição dos quadros.

A esse respeito, a paleta de cores utilizada não é extensa, composta majoritariamente por tons terrosos e quentes — como amarelo, laranja e vermelho—, podendo simbolizar o cenário de constante alerta e perigo que circunda a história e, por vezes, a aridez do sertão. O vermelho, em particular, está associado principalmente a momentos de tensão, agressividade e às onomatopeias, frequentemente vinculadas a disparos de arma de fogo. O verde é muito empregado, uma vez que está presente na representação da paisagem do sertão. Já o azul, surge nas vestimentas, no céu e nos quadros que retratam cenas noturnas. Outra marca visual da obra

é o alto contraste entre luz e sombra, recurso que participa da construção visual dos conflitos internos constantes de Riobaldo.

Por se tratar de uma narrativa extensa, com uma multiplicidade de acontecimentos, espacialidades e longa duração temporal, são recorrentes no romance gráfico quadros que ilustram o bando em deslocamento. Por meio desses quadros, o leitor apreende simultaneamente a passagem do tempo e a movimentação das personagens no espaço, como exemplificado na Figura 5. Embora na Figura 5 haja o nome das localidades — “Vau da Mata”, “Vau do José Pedro” e “Vau da Boiada” — quadros como esse se repetem por toda a narrativa gráfica, na maioria das vezes sem a necessidade de explicitação verbal.

Figura 5 – A movimentação do bando



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 118).

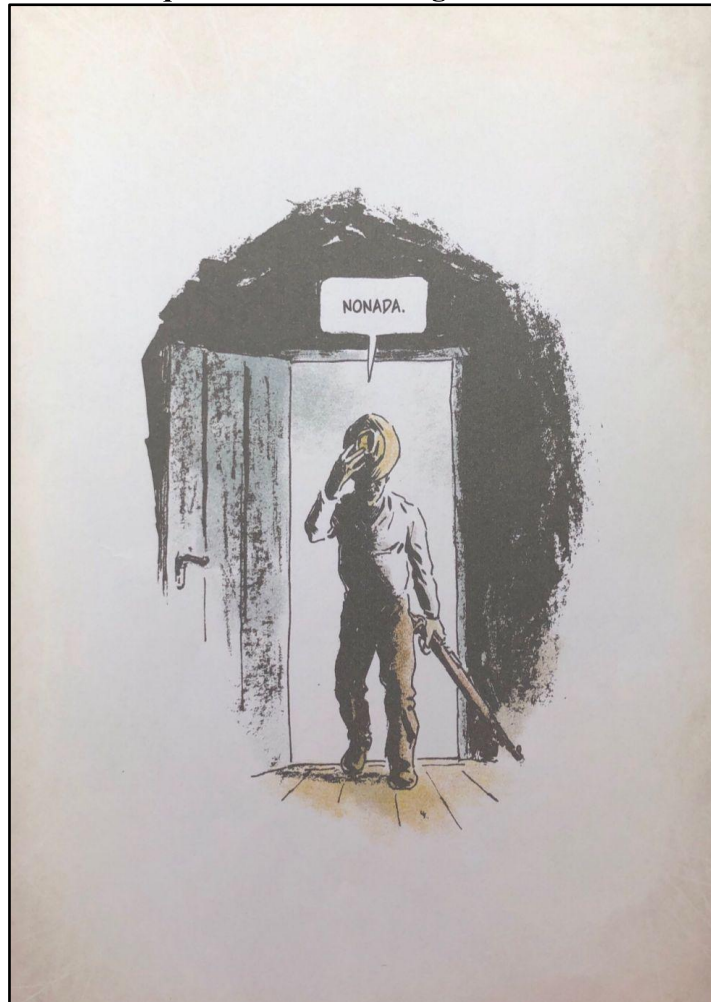
Analisemos, agora, a forma pela qual o romance gráfico é narrado e como é transposta a trajetória de Riobaldo para a linguagem dos quadrinhos.

4.2 RIOBALDO

O primeiro quadro — ou melhor, a primeira prancha, já que ocupa toda a página — do romance gráfico *Grande sertão: veredas* (Figura 6) exhibe Riobaldo adentrando a casa e dando início ao seu relato. Ao contrário do romance de Guimarães Rosa, no qual Riobaldo recebe a

visita do senhor da cidade, na narrativa gráfica é ele quem vai ao encontro de seu narratário para contar sua trajetória.

Figura 6 – Primeiro quadro do romance gráfico Grande sertão: veredas



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 11).

O Riobaldo narrador é caracterizado na HQ como um homem idoso, de pele enrugada, cabelos grisalhos e com princípio de calvície. Embora seja representado fisicamente em apenas alguns quadros, ele perpassa toda a narrativa gráfica na condição do “mostrador”, cujo discurso reverbera por meio de textos inscritos fora dos balões. Os balões de fala, a seu turno, dizem respeito à personagem Riobaldo nos diferentes momentos de sua vida, acompanhando suas transformações ao longo da narrativa.

A transição do narrador para a personagem, que assinala a mudança no tempo da narrativa, isto é, a “viagem” ao passado, é representada nas páginas inseridas na Figura 7. Nessas duas páginas, que atuam como uma só prancha, é possível primeiramente observar em plano aberto o bando se deslocando, procedimento que, como apontado anteriormente, evoca

em simultâneo a passagem do tempo e a movimentação das personagens no espaço. No quadro seguinte, o plano se fecha, focalizando os olhos em diálogo com o texto do balão: “ave, *vi de tudo*, neste mundo!” (Guazzelli Filho; Rosa, 2021, p. 14, grifo nosso). De forma poética, o leitor é conduzido do olhar do experiente narrador Riobaldo para o da personagem que vivenciou os acontecimentos. Além disso, a prancha exemplifica a utilização — ou não — dos balões: são empregues para representar a fala da personagem presente, já o texto externo a eles constitui o discurso do narrador.

Figura 7 – Transição do narrador Riobaldo para a personagem



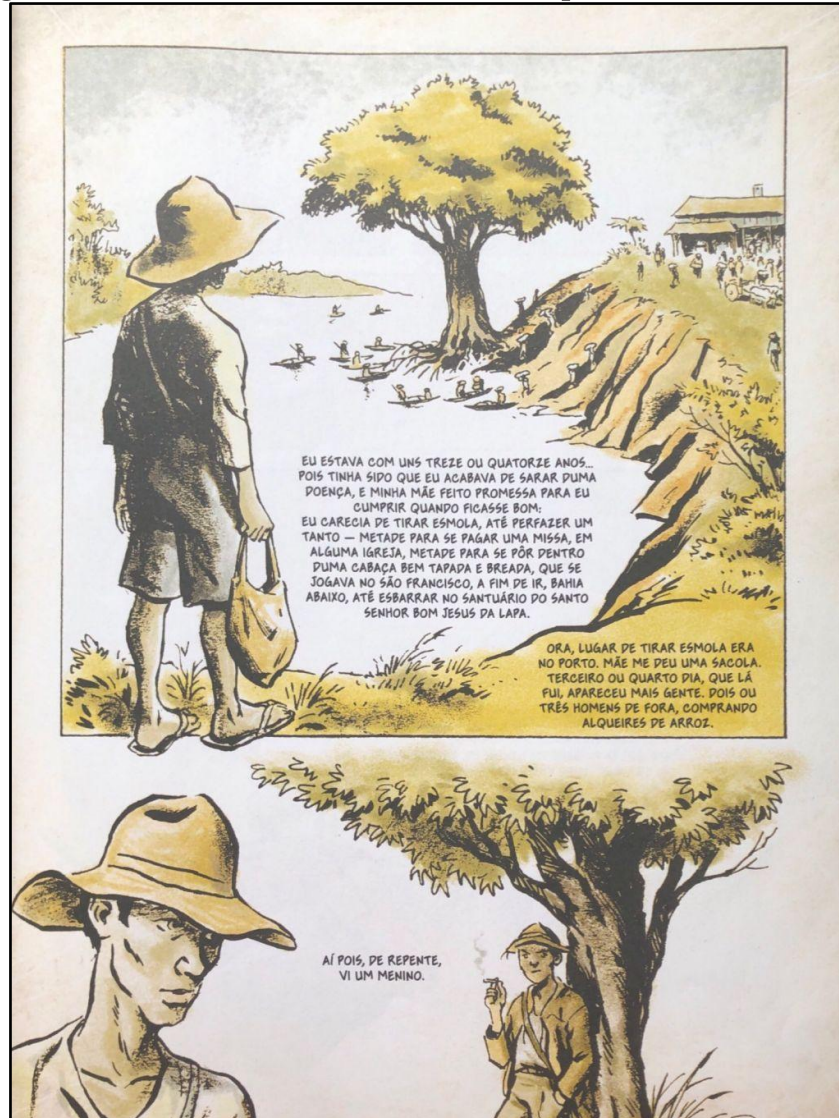
Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 14-15).

Além disso, é perceptível uma opacidade nas cores dos quadros referentes ao tempo presente da narração se comparados àqueles relativos ao passado. Tal recurso visual permite sugerir que o presente se encontra envelhecido, desgastado, enquanto o passado apresenta maior vivacidade. Em uma outra interpretação possível, mais ousada, poderíamos pensar que essa escolha estética nos leva a crer que, no âmago de Riobaldo, os acontecimentos relatados, apesar de longínquos no tempo, ainda provocam emoções com igual intensidade.

A primeira fase da vida de Riobaldo relatada na narrativa gráfica inicia-se com seu encontro com Diadorim no porto do Rio-de-Janeiro. As vestimentas da personagem —

principalmente o chinelo, a bermuda e a sacola —, sobretudo quando comparadas às de Diadorim, evidenciam sua condição social modesta (Figura 8).

Figura 8 – Riobaldo encontra Diadorim no porto do Rio-de-Janeiro



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 17).

A narrativa gráfica segue os episódios centrais do romance de Rosa, incluindo aquele em que Riobaldo e Diadorim são importunados por um rapaz identificado como “mulato”. Chama atenção a semelhança física entre o agressor e Riobaldo, como a cor da pele e o cabelo¹³ (Figura 9). Essas similaridades permitem inferir que o protagonista não é representado como uma pessoa branca, como é o caso de Diadorim. Essa leitura, proporcionada pela visualidade dos quadrinhos, amplia o romance rosiano, no qual, embora a candura de Diadorim seja

¹³ O cabelo de Riobaldo é visível em quadros posteriores da HQ. Neste trabalho, essa característica da personagem pode ser observada nas figuras 11, 14, 18 e 31.

reiterada, não há elementos suficientes para a identificação racial precisa do narrador-personagem.

Figura 9 – Riobaldo e Diadorim são importunados pelo rapaz “mulato”



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 22).

De acordo com Will Eisner (2001), embora sejam fundamentais para os quadrinhos, os conhecimentos sobre posturas corporais, gestos e expressões faciais não advêm dessa arte, mas sim da experiência humana. Desde o nascimento, colhemos informações sobre seus significados e cabe ao quadrinista retratá-los habilmente para que o leitor acesse seu inventário emocional e reconheça essas expressões. Nessa mesma linha, Alberto Manguel (2001), ao discutir a narrativa das imagens, afirma que elas se apresentam a nós de maneira instantânea, mas que só somos capazes de ver nelas aquilo que já vimos anteriormente e que permanece armazenado em nosso *museu imaginário*.

O último quadro da prancha reproduzida na Figura 9 contrasta, através das expressões faciais, a coragem de Diadorim e o medo de Riobaldo. Tal qual o romance rosiano, o medo acompanha o protagonista durante grande parte da narrativa em quadrinhos. O quadro exposto na Figura 10 retrata o temor de Riobaldo em ser assassinado por traição pelos bebelos, numa complementaridade entre linguagem verbal — a fala do narrador sobre o sentimento — e não verbal — os olhos arregalados e o suor.

Figura 10 – O medo de Riobaldo



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 48).

Visto que as fugas operadas por Riobaldo são determinantes em sua trajetória, elas foram também transpostas para o romance gráfico. A primeira, motivada pela descoberta de que era filho de Selorico Mendes, ocasiona sua introdução no bando de Zé Bebelo. Já a segunda, resulta no reencontro com o menino do porto. Até esse ponto da narrativa, Riobaldo é representado com camisas brancas e quase sempre sem barba. Após o reencontro com Diadorim, suas vestimentas passam a ser predominantemente azuis e a barba aparece constantemente raspada, em consonância com o texto verbal: “desde esse dia, por animação, nunca deixei de cuidar do meu estar” (Guazzelli Filho; Rosa, 2021, p. 45). O uso do azul

também se repete nas vestes de líderes como Zé Bebelo, Hermógenes, Ricardão e Joca Ramiro, estabelecendo uma aproximação visual entre Riobaldo e o alto escalão da jagunçagem.

Determinado a matar Hermógenes e Ricardão — que esquivavam do combate por vingança desde o assassinato de Joca Ramiro —, para trazer novamente paz e felicidade a Diadorim, Riobaldo dirige-se à encruzilhada. Na prancha que narra o chamado do jagunço pelo ser Diabo, o rosto de Hermógenes aparece, monstruosamente, em meio às nuvens como uma figura demoníaca, à espreita (Figura 11).

Figura 11 – Riobaldo vai à encruzilhada

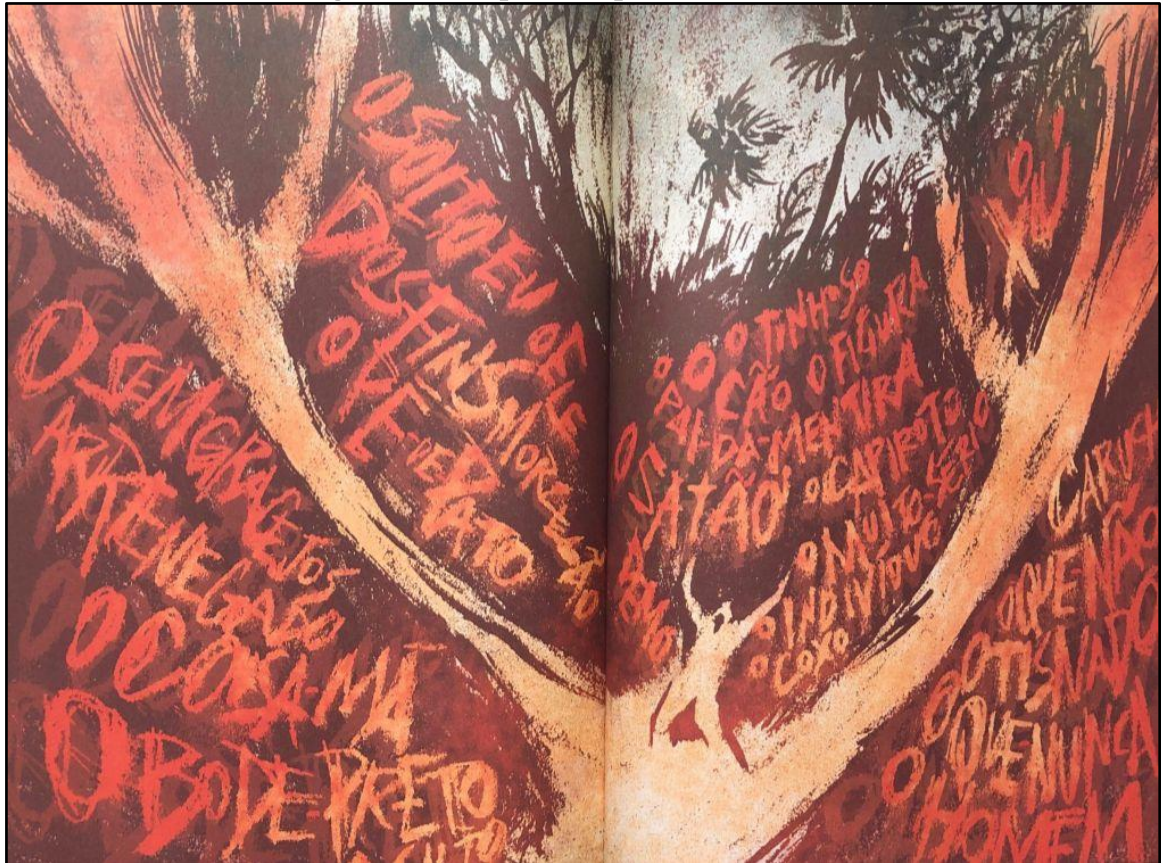


Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 139).

A prancha seguinte sugere a possível concretização do pacto (Figura 12). As estradas da encruzilhada assumem formas que se assemelham a grandes braços, enquanto a posição de Riobaldo, na página à direita, pode evocar a silhueta de uma cabeça com chifres, podendo simbolizar a manifestação do Diabo. Além disso, o traço empregado nos diversos nomes

atribuídos ao ser maligno, aliado ao uso predominante do vermelho e do laranja, contribui para a construção de um cenário infernal.

Figura 12 – O possível pacto com o Diabo



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 140-141).

Em seguida, a caracterização de Riobaldo sofre uma transformação significativa. Ele reaparece com barba crescida e vestindo um grande casaco escuro (Figura 13). Suas expressões faciais também se alteram: o medo cede lugar à sobrancelha franzida, marca recorrente de determinação e ira. O discurso e as ações da personagem acompanham o quanto narrado no romance rosiano, indicando uma metamorfose que o eleva à posição de chefe e o conduz às vitórias.

Figura 13 – Riobaldo após o possível pacto



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 142).

Apesar de concretizada a vingança, a perda de Diadorim na batalha final gera profunda tristeza em Riobaldo. Dessa forma, ele é representado, nesse ponto do romance gráfico, sentado no chão, com as mãos no rosto e em pranto (Figura 14).

Figura 14 – Riobaldo chora pela morte de Diadorim



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 161).

A Figura 14 apresenta a última prancha em que se observa o rosto do Riobaldo jovem. Após a revelação de que Diadorim era nascida mulher, o leitor retorna ao Riobaldo narrador, cuja expressão também manifesta tristeza (Figura 15).

Figura 15 – A expressão de tristeza do narrador



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 168-169).

A partir da análise da transposição do narrador-personagem Riobaldo para a linguagem dos quadrinhos, é possível concluir que sua trajetória é amplamente preservada na narrativa gráfica, embora diversos elementos da obra rosiana sejam condensados. Ao focalizar episódios centrais da vida do jagunço e elidir digressões, a adaptação suprime, por exemplo, a maioria dos aforismos característicos do discurso do narrador do romance de Guimarães Rosa.

No processo de transposição, o narrador transforma-se em “mostrador”, o que possibilita ao leitor contemplar visualmente elementos do sertão — como as aves, a vegetação, a arquitetura etc. — que, no romance, devem ser construídos primordialmente pela imaginação.

4.3 DIADORIM

O primeiro vislumbre da personagem Diadorim pelo leitor acontece logo após o início da lembrança por parte de Riobaldo, mas dá a ver apenas a silhueta de seu corpo, em diálogo com a fala do narrador: “Em Diadorim, penso também – mas *Diadorim é minha neblina*” (Guazzelli Filho; Rosa, 2021, p. 16, grifo nosso). Já nessa aparição inicial chama a atenção o chapéu da personagem, acessório que a acompanha ao longo de praticamente toda a narrativa gráfica. Na infância, quando encontra Riobaldo no porto, o chapéu compõe a caracterização do

menino junto às vestimentas, ao sapato e à bolsa a tiracolo. Em contraposição ao pobre Riobaldo, fica evidente que Diadorim pertencia a uma família de melhor condição financeira.

Semelhante à obra de Guimarães Rosa, os olhos do menino são grandes e verdes, como mostram os quadros da Figura 16. Suas sobrancelhas grossas e arqueadas contribuem para tornar o olhar da personagem ainda mais expressivo na HQ. Esse traço, somado ao uso desse modelo de chapéu, aproxima o Diadorim do romance gráfico daquele interpretado pela atriz Sônia Clara no longa-metragem *Grande Sertão*, dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira (Figura 17). A pele clara de Diadorim, sua coragem e interesse pela natureza, bem como o amor e a lealdade por Riobaldo e Joca Ramiro são outras características da personagem presentes tanto no romance rosiano quanto nos quadrinhos.

Figura 16 – Os olhos de Diadorim



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 18-19).

Figura 17 – Diadorim interpretada por Sônia Clara



Fonte: filme *Grande Sertão* (1965).

Os quadros da Figura 18 narram o reencontro entre Diadorim e Riobaldo. A caracterização do Diadorim menino mantém-se praticamente inalterada na fase adulta, assim como acontece com Riobaldo, possivelmente como estratégia para a rápida identificação das personagens por parte do leitor. Essa leitura é reforçada pela sequência dos quadros: inicialmente, vê-se a personagem no escuro, sendo difícil identificá-la, e, no quadro seguinte, ao atravessar o portal da porta e ter o rosto iluminado (Figura 18), o leitor é convidado a experimentar visualmente o mesmo reconhecimento vivido por Riobaldo: “Soflagrante, conheci” (Guazzelli Filho; Rosa, 2021, p. 43).

Figura 18 – Riobaldo reconhece Diadorim



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 42-43).

Adiante, Diadorim é retratado com expressões corporais e faciais que indicam felicidade por estar com Riobaldo, por vencerem Zé Bebelo e por rever Joca Ramiro, sem abdicar, no entanto, de seu aspecto valente. Esse atributo fica evidente na prancha da Figura 19, em que ele avança contra Fancho-Bode, um jagunço que dele zombara. O quadro sem moldura, a supressão dos contornos definidos e o uso de traços abruptos reforçam a impressão de ruptura, movimento repentino e velocidade. Além disso, a presença da cor vermelha acentua a intenção letal dessa ação.

Figura 19 – Diadorim avança contra Fancho-Bode



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 52).

O vermelho adquire importância crucial nos quadros que retratam o momento em que Diadorim recebe a notícia do assassinato de Joca Ramiro (Figura 20). A cor pode ser associada ao impacto e à dor causados pela morte do pai, que se manifesta nas expressões faciais da personagem, na onomatopeia de seu grito e no colapso que acarreta seu desmaio.

Figura 20 – Diadorim recebe a notícia da morte de Joca Ramiro



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 94).

O discurso e a conduta de Diadorim estão assentados no romance de Rosa, de forma que, após a morte de Joca Ramiro, a tristeza o assola e a vingança passa a ser seu principal objetivo. Esse firme propósito o leva a recusar a pedra de topázio com que Riobaldo o presenteia, mas, ainda assim, ele não deixa de manifestar ciúmes do amigo em face de outras mulheres, como Otacília e Nhorinhá. A Figura 21 exemplifica como esse sentimento é transposto para a linguagem dos quadrinhos por meio da linguagem corporal — os braços cruzados —, da expressão facial — com destaque para as sobrancelhas cerradas — e do discurso verbal presente no balão.

Figura 21 – O ciúme de Diadorim



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 108).

Diferentemente da narrativa gráfica, no romance GSV o chapéu de Diadorim não possui relevância para sua caracterização. Já o chapéu coco de Hermógenes adquire importância no texto de Rosa ao ser elemento recorrente na descrição de Riobaldo acerca do rival e servir como meio de identificá-lo de longe na batalha do arraial do Paredão. Talvez por isso, na transposição da batalha final para os quadrinhos, Diadorim seja representado sem o acessório enquanto Hermógenes permanece vestindo o seu. Outra hipótese plausível é a semelhança entre os chapéus, que poderia sobrecarregar a simetria visual observada nos quadros estampados na Figura 22.

Figura 22 – Diadorim e Hermógenes se preparam para a luta de facas



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 155).

A prancha da Figura 23 narra o embate final e retoma estratégias anteriormente observadas, como a sugestão de movimento e o uso do vermelho como signo da violência e do aspecto sangrento da cena. No último quadro, a quase fusão entre Diadorim e Hermógenes, bem como o sangue que jorra do confronto, intensifica visualmente o clímax da narrativa e sugere a morte mútua das personagens.

Figura 23 – A batalha final



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 156).

Por fim, há a revelação de que Diadorim nascera mulher em um quadro único que abrange duas páginas, no qual tanto Riobaldo quanto o leitor contemplan o corpo feminino da personagem (Figura 24). A construção de sentido articula-se entre a imagem e as palavras do balão: “A Deus dada. Pobrezinha...” (Guazzelli Filho; Rosa, 2021, p. 163). Além de aduzir à descoberta de Riobaldo, sua sombra projetada sobre o corpo de Diadorim atua como recurso visual que preserva o quadro da vulgarização.

Figura 24 – O corpo de Diadorim



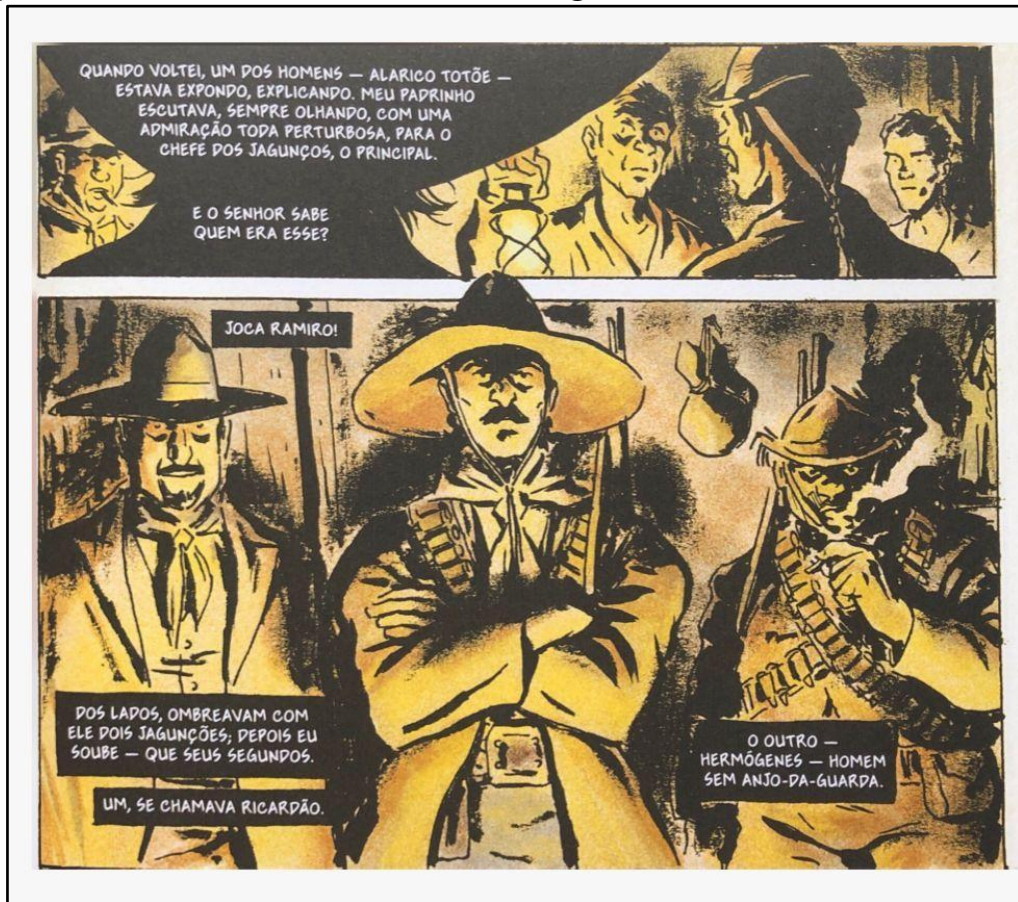
Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 162-163).

A análise da transposição de Diadorim permite constatar que os traços característicos da personagem do romance rosiano, referentes tanto à sua aparência física quanto à sua personalidade, são reconstruídos visualmente no romance gráfico. Pode-se levantar, ainda, a discussão a respeito da complexidade de transpor intermidaticamente personagens insólitas como essa, impasse que talvez explique as aproximações entre a narrativa gráfica em questão e o filme *Grande Sertão*.

4.4 RICARDÃO

A primeira aparição da personagem Ricardão ocorre quando Riobaldo relata a visita de Joca Ramiro e os homens de seu bando à fazenda de seu padrinho/pai, Selorico Mendes. Na Figura 25 é possível contemplar o quadro que apresenta Ricardão ao leitor,

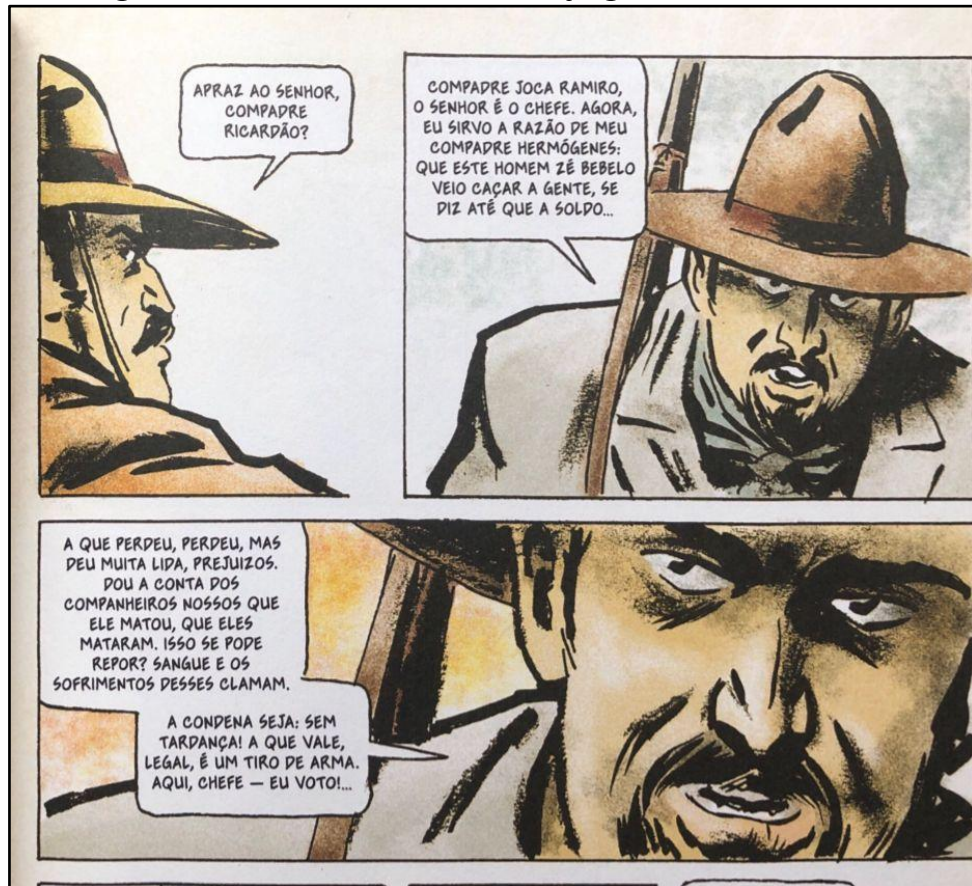
Figura 25 – Ricardão, Joca Ramiro e Hermógenes na fazenda de Selorico Mendes



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 29).

Esse quadro introdutório é marcado pelo amarelo, que remete à luz da lanterna de Selorico, presente nos quadros anteriores, e dialoga com a paleta cromática da HQ e sua significação. Nele, Ricardão é retratado como um homem grande e suas roupas indicam riqueza e poder. Sua expressão fácil, com um leve sorriso, condiz com a descrição de Riobaldo observada no romance rosiano. A mesma caracterização se mantém nos quadros do julgamento de Zé Bebelo (Figura 26).

Figura 26 – O voto de Ricardão no julgamento de Zé Bebelo



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 79).

Nos quadros acima, é possível visualizar melhor a linguagem corporal e as expressões faciais da personagem, ambas reveladoras. Por meio de sua postura inclinada para frente e de seu semblante marcado pelas sobrancelhas cerradas — o que é destacado pela divisão de seu discurso em dois quadros e a utilização do recurso *close-up*, ou plano fechado —, infere-se que Ricardão expressa raiva e indignação. A essas soma-se, ao final do julgamento, a expressão de desprezo (Figura 27) e a leitura de que Ricardão fica descontente com o veredicto de Joca Ramiro, motivada pelo olhar sombrio e pela inclinação assimétrica do lábio superior.

Figura 27 – Ricardão e Hermógenes após a deliberação de Joca Ramiro



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 85).

Nesse mesmo sentido, na última aparição dos Judas antes de assassinar Joca Ramiro, a expressão facial das personagens mais uma vez antecipa a traição (Figura 28). Nota-se que os lábios de Ricardão se fundem ao bigode, tornando ainda mais saliente a curvatura descendente, configuração que transmite emoções negativas como raiva, descontentamento e decepção. Hermógenes, por sua vez, é o único a olhar para o líder.

Figura 28 – Os líderes se retiram após o fim do julgamento



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 86).

Na cena da morte de Ricardão (Figura 29), é possível observar com mais detalhes sua estrutura corporal e suas vestimentas, com especial destaque para o cinto, acessório que exhibe sua condição financeira abastada,

Figura 29 – A morte de Ricardão



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 147).

Ao ser alvejado, as sobrancelhas arqueadas, os olhos e a boca bem abertos remetem, ao mesmo tempo, à surpresa, ao medo e à dor sentidos por Ricardão. Após sua morte, a expressão facial permanece a mesma, congelada, e o leitor compreende que ele está morto pela postura corporal: estendido no chão, com a cabeça pendendo para trás.

4.5 HERMÓGENES

No romance de Guimarães Rosa, os adjetivos são habilmente explorados como recurso para a composição da personagem Hermógenes, caracterizado como um homem puramente mau, traidor e, não menos importante, pactário. Nos quadrinhos, essas características são transpostas, sobretudo, através da imagem. De modo que, no romance gráfico, Hermógenes é

retratado quase sempre sério, com olhar soturno, o qual aparece com frequência parcialmente encoberto pelo chapéu redondo característico.

As páginas da HQ dedicadas à estadia de Riobaldo no acampamento de Hermógenes exploram o lado maligno do antagonista. Na prancha da Figura 25, em que o narrador descreve os jagunços do bando do Judas — reflexos dele em certa medida —, é perceptível o caráter intimidatório do grupo, evidenciado tanto pelas expressões faciais desses homens quanto pela presença do cachorro, animal ao qual Hermógenes é comparado na obra rosiana. O quadro localizado no canto superior direito recria uma passagem do romance que menciona a prática, entre os hermógenes, de afiar os dentes. Na narrativa gráfica, torna-se possível observar o aspecto monstruoso que tais figuras adquirem, aproximando-os visualmente do cão bravo apresentado no quadro anterior. Além disso, o texto do narrador corrobora essa leitura imagética: “Ah, lá era um *cafarnaúm*. Moxinife de *más gentes*, tudo na *deslei* da jagunçagem bargada. As primeiras horas, conferi que era o *inferno*” (Guazzelli Filho; Rosa, 2021, p. 50, grifo nosso).

Figura 30 – Os hermógenes



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 50).

Adiante, o narrador passa a caracterizar o Hermógenes em si: “era ruim, ruim”, “era fel dormido, flagelo com frieza”, “gostava de matar” (Guazzelli Filho; Rosa, 2021, p. 54). As imagens dos quadros dialogam com o texto verbal, representando a personagem com sorriso e olhar maliciosos, empunhando uma faca em suas grandes mãos (Figura 31).

Figura 31 – A maldade de Hermógenes



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 147).

Nos quadros seguintes, Hermógenes assassina o prisioneiro com requintes de crueldade. Considerando que no romance GSV é revelado que, na verdade, o abatido foi outro animal, e não o homem, é plausível pensar que a escolha dos artistas pela morte do refém se dá em favor da coerência com o *ethos* da personagem, reforçando sua maldade.

Nos episódios referentes às batalhas contra Zé Bebelo, bem como no julgamento desse líder capturado, a narrativa gráfica volta a se aproximar do romance rosiano. No julgamento, Hermógenes assume inicialmente uma posição acusatória, representada pelo dedo em riste no segundo quadro da Figura 32, além do conteúdo do balão de fala, que sugere o assassinato do homem. Quando Zé Bebelo tem as mãos desatadas, Hermógenes enche-se de ira, leitura construída pelos olhos fumegantes, isto é, arregalados e avermelhados, pela elevação do lábio superior e pelo punho cerrado no último quadro da prancha.

Figura 32 – Hermógenes acusa Zé Bebelo



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 76).

A prancha subsequente reforça tanto a ira de Hermógenes quanto seu desejo matar, evidenciando também seu descontentamento com a decisão de Joca Ramiro, que culminará na traição cometida por ele e por Ricardão contra o então líder do bando. Seu último quadro (Figura 33) permite observar a postura corporal da personagem, que aparece encurvada, olhando de esguelha, com os lábios delineados para baixo, sugerindo frustração e ressentimento.

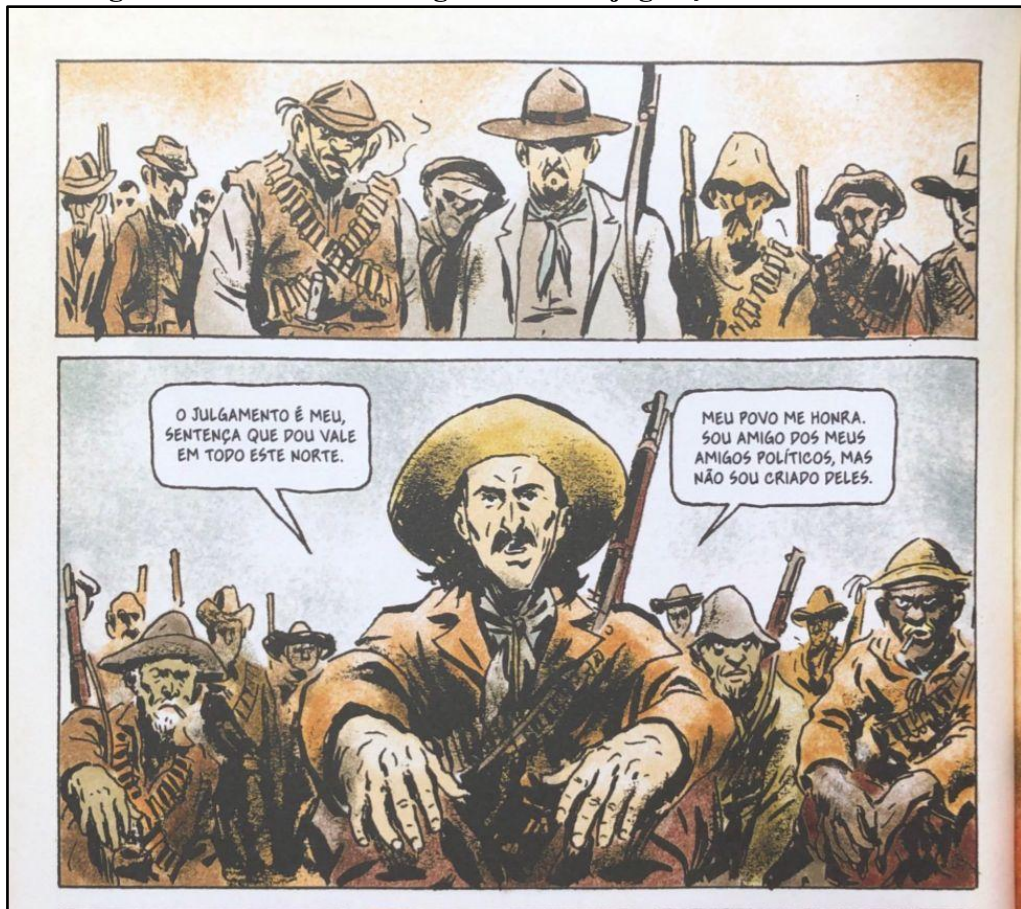
Figura 33 – Hermógenes fica descontente com a decisão de Joca Ramiro



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 77).

No momento da deliberação final de Joca Ramiro, fica clara a cisão ideológica interna do grupo: no quadro superior da Figura 34, aparecem Hermógenes, Ricardão e parte do bando favorável à condenação e morte de Zé Bebelo; no quadro inferior, estão Joca Ramiro e os jagunços que concordam com a proposta levantada por Riobaldo, de exílio do líder rival.

Figura 34 – A cisão ideológica entre os jagunços de Joca Ramiro



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 84).

Joca Ramiro decide em favor do exílio de Zé Bebelo e isso custa sua vida. Após assassiná-lo, os bandos de Hermógenes e Ricardão conseguem fugir do confronto direto com os aliados do antigo líder, que buscavam vingança, e têm sucesso em encurralá-los na Fazenda dos Tucanos. Com a metamorfose de Riobaldo, Ricardão é cercado e morto e chega o momento do confronto final contra Hermógenes. Conforme visto anteriormente, ele e Diadorim matam-se mutuamente. Sua última aparição no romance gráfico segue de perto o romance rosiano, acontece quando sua esposa contempla o corpo desfalecido do jagunço e confessa que o odiava (Figura 35).

Figura 35 – A mulher do Hermógenes confessa odiá-lo



Fonte: Guazzelli Filho e Rosa (2021, p. 159).

A transposição intermediária de Hermógenes para os quadrinhos converte em signos visuais a caracterização fortemente adjetivada, elaborada por Guimarães Rosa. O antagonista mantém, na narrativa gráfica, sua composição como homem mau, cruel, traidor e pactário, correspondendo, em suma, ao polo negativo da narrativa, em contraposição a Riobaldo e Diadorim.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, buscamos investigar o processo de transposição intermediária de um dos romances mais aclamados da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães

Rosa (2017[1956]), para o campo artístico dos quadrinhos. Procuramos compreender, especificamente, de que maneira o roteirista Eloar Guazzelli Filho e o ilustrador Rodrigo Rosa (2021[2014]) transportaram o narrador-personagem Riobaldo, Diadorim e os antagonistas Hermógenes e Ricardão para o romance gráfico, bem como identificar as aproximações e os distanciamentos estabelecidos entre as duas obras.

Com esta pesquisa, almejamos contribuir para os estudos sobre as transposições de GSV para outras mídias, agregar reflexões às investigações acerca da adaptação de textos literários para os quadrinhos — especialmente no contexto brasileiro — e preencher uma lacuna nos estudos dedicados ao romance gráfico *Grande sertão: veredas*, ainda pouco explorado pela crítica acadêmica.

Em um primeiro momento, dedicamo-nos à compreensão das categorias narrativas de personagem e narrador, centrais para este trabalho, para, em seguida, analisar a caracterização das personagens literárias selecionadas. Para tanto, perpassamos discussões basilares — como a distinção entre pessoa e personagem, autor e narrador —, assim como a problemática da confiabilidade do narrador em primeira pessoa. A partir da análise do romance rosiano, concluímos que Riobaldo, embora empenhado em narrar com precisão seus feitos de jagunço, deve ser compreendido como um narrador não confiável, uma vez que modaliza seu discurso de modo a construir seus inimigos como puramente maus e até monstruosos, como ocorre no caso de Hermógenes. Em contrapartida, ele conduz o leitor a experimentar a ternura de Diadorim e o surpreende com a revelação de seu segredo. Riobaldo e Diadorim configuram-se, assim, como personagens complexas, pois passam por transformações significativas ao longo da narrativa.

Posteriormente, debruçamo-nos sobre o fenômeno do cruzamento de fronteiras midiáticas, discutindo as múltiplas definições de mídia e intermidialidade. Mobilizamos tanto teóricos dos estudos intermidiais quanto contribuições de autores como Genette (2010) e teóricos da adaptação, como Stam (2008[2004]) e Hutcheon (2013[2006]). Esses aportes teóricos auxiliaram na compreensão da transposição entre mídias e na abordagem da adaptação como produto e processo, afastando concepções redutoras que hierarquizam as obras a partir de noções problemáticas, como a de originalidade.

Antes de adentrarmos a análise do romance gráfico, realizamos um apanhado histórico sobre a consolidação da nona arte e, sobretudo, do romance gráfico, uma de suas principais formas de manifestação contemporânea. Para além do contexto estrangeiro, considerado o berço dos quadrinhos, levamos em conta o contexto brasileiro de produção do romance gráfico

Grande sertão: veredas, permeado por forças editoriais e financeiras, bem como por iniciativas governamentais, como o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), que impacta diretamente o público-alvo de grande parte das HQs, especialmente aquelas que adaptam clássicos da literatura. Nesse sentido, foi de grande valia a obra organizada por Ramos, Vergueiro e Figueira (2014).

No que se refere à análise do romance gráfico, realizamos, embasados em Eisner (2001[1985]), McCloud (1995[1993]) e Groensteen (2015[1999]), uma investigação detalhada da caracterização das personagens e do narrador, considerando as especificidades da linguagem dos quadrinhos e de seus materiais expressivos — cores, traços, enquadramentos e expressões faciais —, por meio de uma leitura pormenorizada da imagem. Quanto ao aspecto verbal, concluímos que o texto de Guimarães Rosa foi reduzido por meio do processo de excisão, conforme definido por Genette (2010). Entretanto, por se tratar de uma arte multimídia, indissociável da imagem, aquilo que anteriormente era preenchido pelo texto e se valia do modo de engajamento narrar passa, nos quadrinhos, a ser construído pela imersão do leitor no contexto visual articulado ao verbal. De fato, a dimensão do narrador sábio, marcada por aforismos, perde espaço; em contrapartida, há ganhos significativos, como a visualização do sertão e de seus elementos naturais, como as aves.

De maneira geral, as análises empreendidas neste trabalho permitiram observar as escolhas realizadas por Eloar Guazzelli Filho e Rodrigo Rosa (2021) ao transporem as personagens e o narrador para a nova mídia. Verificou-se que a adaptação segue de perto o romance de Guimarães Rosa, realizando pequenas alterações para adequação aos quadrinhos, mas esforçando-se por manter o mesmo sentido, sobretudo no que diz respeito aos eventos centrais da narrativa. A caracterização das personagens, assim como suas ações e discursos, aproxima-se significativamente daquela presente no romance adaptado.

Dessa forma, confirmamos as hipóteses iniciais de que houve uma reinterpretação do romance rosiano por parte de Guazzelli Filho e Rosa (2021), agora compreendida como característica inerente a todo tipo de adaptação. Hipotetizávamos, ainda, a necessidade de adequações entre as mídias e a existência de uma motivação escolar e mercadológica que acarretaria a simplificação e a redução do romance. De fato, ocorreu uma redução do texto, bem como uma reorganização da narrativa, de modo a torná-la mais acessível à compreensão do leitor.

Como já era esperado, a transposição para os quadrinhos exigiu modificações na construção das personagens, que passam a ser caracterizadas majoritariamente por meio da

imagem, além da redução de suas falas. Ainda assim, a adaptação de Guazzelli Filho e Rosa (2021) preserva a essência do romance rosiano.

Vale ressaltar que obras de grande complexidade, como *Grande sertão: veredas*, apresentam desafios consideráveis no processo de adaptação, seja por sua extensão, riqueza linguística ou inovação estética. O trabalho de Guazzelli Filho e Rosa (2021), embora realize alterações significativas, contribui para a sobrevida transliterária da obra, nos termos de Carlos Reis (2018a), sem abdicar de seu caráter estético. Dessa forma, amplia-se o acesso à narrativa rosiana, permitindo que novos leitores a desfrutem, sem que uma obra substitua a outra.

Por fim, faz-se necessário esclarecer que esta pesquisa não esgota as potencialidades de análise do romance gráfico *Grande sertão: veredas*, deixando o convite a pesquisadores interessados em contribuir com a área. Pretendemos, em desdobramentos futuros, abarcar outros produtos derivados do romance rosiano, como filmes e séries televisivas, inserindo-os em uma teia intermediática mais ampla.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2023.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros: de Cláudio a Guimarães Rosa. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 133-160.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. *In*: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p. 119-140.
- CENTRO DE INFORMAÇÃO E ASSISTÊNCIA TOXICOLÓGICA DE SANTA CATARINA (CIATox/SC). Lagartas. ciatox.saude.sc.gov.br, Santa Catarina, 2025. Disponível em: <http://ciatox.sc.gov.br/index.php/servicos/agentes-toxicos/animais-peconhentos/lagartas.html>. Acesso em: 25 ago. 2025.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ítaca; Londres: Cornell University Press, 1978.
- CHINEN, Nobu; VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. *In*: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014. p. 11-36.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em: 23 dez. 2025.
- CLÜVER, Claus. Inter textos / inter artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 11 – 41, jul. - dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 23 dez. 2025.

COELHO, Rafael Senra. *Raízes de um Vendaval*: adaptação em quadrinhos de Hilda Furacão. 2016. 177 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1844>. Acesso em: 30 jul. 2023.

COUTO, Daniela Martins Barbosa; RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. Design e identidade nos quadrinhos de Grande Sertão. *Blucher Proceedings*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 3294-3303, mar. 2019. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/design-e-identidade-nos-quadrinhos-de-grande-serto-30186>. Acesso em: 10 jul. 2024.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. A Intermedialidade como um campo independente: Entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, [S. l.], v. 4, n. 5, p. 141–144, 2022. DOI: 10.21814/2i.3786. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/article/view/3786>. Acesso em: 18 abr. 2024.

DUARTE, Renan; SILVA, Anderson Pires da. As histórias em quadrinhos como fenômeno literário: problemas, impasses e desafios. *Fólio – Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 12, n. 2, p. 783-803, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/7414>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ECO, Umberto. O uso prático da personagem. In: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 209-238.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GARCÍA, Santiago. The Graphic Novel. In: GARCÍA, Santiago. *On the Graphic Novel*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.

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

GRANDE sertão: veredas. Direção: Geraldo Santos Pereira; Renato Santos Pereira. Fotografia: José Rosa. Montagem: Mauro Alice. Intérpretes: Mauricio do Valle; Sonia Clara; Graça Mello *et al.* [S. l.]: Kives, 1965. 1 DVD (92 min), son., preto e branco.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GROENSTEEN, Thierry. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional). In: FIGUEIREDO, Camila A P de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 04 jul. 2025.

GUAZZELLI FILHO, Eloar; ROSA, Rodrigo. *Grande sertão: veredas* (adaptação da obra homônima de João Guimarães Rosa para quadrinhos). São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2021.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos *et al.* (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 29-49.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2019.

LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. A adaptação quadrinística de Grande Sertão Veredas: problemas narratológicos e paratextuais. In: Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 3., 2015, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/jornadas/anais/3asjornadas/eixo_hq_literatura.php. Acesso em: 31 jul. 2023.

LUZ, Cleber da Silva; WALLAU, Vanessa Luiza de; MARINS, Liliam Cristina. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 43, n. 1, p. e57725, 13 abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/57725>. Acesso em: 17 abr. 2024.

MAIA, Helder Thiago; SANTOS, Gabriel Varizi dos. Transgeneridades guerreiras: gênero e sexualidade em Grande sertão: veredas. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 14, n. 2, p. 309-329, 2022. Disponível em: <https://confluente.unibo.it/article/view/15190>. Acesso em: 31 jul. 2023.

MANCINI, Renata. Os modos de engajamento do leitor de Grande sertão: veredas em quadrinhos. *Todas As Letras*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 100-113, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/12340>. Acesso em: 31 jul. 2023.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: ALBERTO, Manguel. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15 – 33.

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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.

PIRES, Maria da Natividade. Aforismo. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aforismo>. Acesso em: 23 dez. 2025.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15 - 45.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 04 jul. 2025.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-13, ago. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i3.1902>. Acesso em: 04 jul. 2025.

RAMOS, Paulo. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 355-367, set./dez. 2009. Disponível em: http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_28.pdf. Acesso em: 6 jan. 2026.

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.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Edições Almedina, 2018a.

REIS, Carlos. Figurações do insólito: a reversão do típico. In: REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018b. Disponível em: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1642-1>. Acesso em: 10 ago. 2025.

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.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 2 v. p. 15- 362.

SCHWARZ, Roberto. Grande-sertão e dr. Faustus. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 4, n. 177, 9 abr. 1960, Suplemento Literário. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600409-26057-nac-0007-lit-1-not>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SCORALICK, Fabiana Bianco. *Clássicos adaptados no Ensino Fundamental II: Grande Sertão: Veredas em HQ*. 2024. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrNZw8X08loFgIAkD7z6Qt.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAZEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1759266840/RO=10/RU=http%3a%2f%2fobjdig.ufrj.br%2f25%2fteses%2f952154.pdf/RK=2/RS=nblkbSLVu67isRwxnCD36TD8hHA-. Acesso em: 2 set. 2025.

SILVA, Anderson Pires da. *O imaginário das histórias em quadrinhos: (e outros ensaios)*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021.

SILVA, Laerte Lira da. *Da palavra ao traço: a análise dialógica do processo de transposição do cronotopo do sertão, em Grande Sertão: Veredas, para a homônima adaptação em Graphic Novel*. 2021. 155f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/32041>. Acesso em: 31 jul. 2023.

SOARES, Claudia Campos. Grande sertão: veredas: a crítica revisitada. *Letras De Hoje*, [S.l.], v. 47, n. 2, p. 136-145, 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/11310>. Acesso em: 29 jul. 2023.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008

TIPOS de Urutu. *Mundo Ecologia*, [s.l.], 2025. Disponível em: <https://www.mundoecologia.com.br/animais/tipos-de-urutu/>. Acesso em 25 ago. 2025.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Acesso em: 04 jul. 2025.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI-SP, 2017.

YURK, Rebeqa Silveira. *Grande Sertão: Veredas – As Veredas da Transformação do Grande Sertão em Quadrinhos*. 2016. 32 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/19691>. Acesso em: 31 jul. 2023.