

**A ADAPTAÇÃO
COMO CRÍTICA:
UMA LEITURA DE A
TERCEIRA
MARGEM DO RIO, DE
GUIMARÃES ROSA,
*EM GRAPHIC NOVEL***

Maria Gabriela Wanderley Pedrosa
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
mariagpedrosa@gmail.com

RESUMO:

Em 2012, a Editora Desiderata lançou *A terceira margem do rio* em *graphic novel* – com texto adaptado por Maria Helena Rouanet e ilustrado por Thaís dos Anjos.

Observando a inexistência de um olhar da crítica literária brasileira do conto rosiano sobre a figura da mãe e da casa, em benefício de análises dominantes da figura do pai e da rua/rio, buscamos analisar uma eventual visada feminista na leitura dessas duas mulheres na concepção semiótica desta obra em seu formato quadrinístico.

PALAVRAS-CHAVE:

Adaptação; Quadrinhos; Guimarães Rosa; Crítica Feminista.

ABSTRACT:

In 2012, the Editora Desiderata launched *The third bank of the river* in *graphic novel* - with text adapted by Maria Helena Rouanet and illustrated by Thaís dos Anjos.

Observing the lack of a view of the Brazilian literary criticism of the Rosian tale on the figure of the mother and the house, for the benefit of the dominant analyzes of the figure of the father and the street / river, we seek to analyze a possible feminist aim in the reading of these two women in the semiotics conception of this work in its quadrinistic format.

KEYWORDS:

Adaptation; Comic books; Guimarães Rosa; Feminist Criticism.

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se a estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem (...), nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... Guimarães Rosa

Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade. Edoardo Bizzarri

À MARGEM DE UMA ADAPTAÇÃO

A Intersemiose aparenta sustentar, ainda hoje, uma dicotomia artificial não mais relevante ao andamento dos seus estudos acadêmicos e da criação artística em geral. No tocante ao olhar sobre o diálogo entre artes, por um lado, defende-se que nos objetos artísticos há potencialidade de se transpor as fronteiras artísticas, criando uma rede dialógica e experimental, elevando o nível estético e proporcionando ao público uma nova forma de olhar a arte e à crítica uma nova maneira de repensar temas, personagens, contextos históricos, espaços, proporcionando debates e reflexões múltiplas, mostrando, de fato, a organicidade e importância de várias obras artísticas. Por outro, se conserva a ideia de que apenas em *determinadas* linguagens artísticas este diálogo é permitido, contanto que a linguagem seja desvinculada da chamada, e temida, *cultura de massa*, como ainda é o caso do Cinema (já em menor grau) e das Histórias em Quadrinhos (ainda tida como uma arte menor, principalmente dentro dos estudos entre a relação da Literatura com outras artes).

Esse aparente impasse na crítica revela apenas a ponta de um *iceberg* chamado: *a hierarquia das artes*. Apropriado evocar neste momento introdutório que cada linguagem artística dispõe de forma e materialidade particulares, no entanto, essas não impossibilitam a hibridização de linguagens. O Teatro, a título de exemplo, incorpora a sua rede complexa de signos artificiais outras formas de artes, uma vez que o espetáculo teatral só floresce no palco com a junção de todos os signos (pronunciados, visuais e auditivos). O exemplo utilizado foi propositalmente o de uma arte que se encontra na ponta de uma dita hierarquia, ou seja, reconhecer o diálogo entre artes que está incorporado no Teatro já não é mais um ponto sensível na crítica. Entretanto,

a questão torna-se mais complexa quando se trata de enxergar o diálogo entre artes “maiores” e artes “menores”. Isso é apenas uma das problemáticas da Intersemiose, quando se envereda pela adaptação de uma forma artística que utilizada a palavra como meio de comunicação para uma arte visual, o discurso negativo amplia-se.

Como recorda Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013), o Cinema utilizou às adaptações de textos dantescos e shakespearianos para conseguir laçar uma nova aura, sendo essa mais “respeitada”, com o intuito de mostrar que podia ser apreciada por um público mais seletivo. Esse tipo de pensamento permeou as artes mais ligadas à cultura de massa, como foi o caso das HQs¹. No caso dessas, começam a despontar a proposta das *graphic novels*.

Will Eisner (2005) popularizou o termo, pois sentia a necessidade de afastar as suas produções do que era produzido no mercado dos quadrinhos, como os *comics*. O que o quadrinista americano procurou fazer foi se aproximar do meio literário para mostrar que esse “novo” local de produção seria mais sofisticado e direcionado a um público mais adulto. Semelhante ao cinema adaptando textos canônicos, os quadrinistas começaram a não só trabalhar com edições com maior qualidade editorial, mas com temáticas que versassem sobre temas mais sisudos, como faziam, fazem e sempre farão as grandes artes, reproduzindo a mentalidade hierarquizante em busca de uma legitimação que ainda hoje não foi conquistada em sua totalidade.

Falar de Intersemiose ainda é resvalar na quase indestrutível hierarquia das artes, ou seja, ainda se faz necessário refletir, mesmo que brevemente, acerca dessas questões que se mostram, continuamente, de maneira velada, principalmente no meio acadêmico, seja no tocante às formas artísticas – que necessitam do diálogo entre as artes em sua composição –, ou às adaptações, pois, ainda segundo a reflexão de Linda Hutcheon (p.66, 2013), o produto adaptativo que parte do vetor **contar – mostrar** é a forma mais angustiante e a que carrega mais críticas negativas: “as mídias performativas são vistas como incapazes de sutilezas linguísticas ou narrativas, ou de representar o psicológico e o espiritual. Nenhum filme, costuma-se dizer, pode ser tão experimental quanto o *Finnegans Wake*, de James Joyce”.

Entretanto, o que se pretende com a breve análise a seguir acerca das traduções intersemióticas de dois textos de Guimarães Rosa, é indicar que principalmente o produto final da adaptação pode ser apreciado independente da linguagem para qual ela foi transposta, uma vez que o processo em si é mais complexo e envolve outros questionamentos, a saber: o adaptador, a razão pela qual foi feita, onde e qual o contexto histórico. Além disso, se intenta mostrar que essas releituras são importantes para lançar luz a: 1) aspectos que foram deixados à parte pela crítica; 2) e novos olhares a

1 Abreviação para “Histórias em quadrinhos” utilizada ao longo do artigo.

elementos pertencentes à estrutura da história precedente.

A CASA, OS GESTOS E AS LEMBRANÇAS

A estória se apresenta enigmática desde o título que remete à simbologia de três margens, indo de encontro com a crença cotidiana que acredita na existência concreta de apenas duas: a direita e a esquerda. A estranha aparição tira o leitor do lugar comum, uma vez que as ditas margens são reais, mas a terceira localiza-se fora do nível de compreensão da realidade, mas se faz presente no plano metafísico. Outra simbologia relaciona-se com o número três, dizendo respeito, metaforicamente, aos aspectos criacionais, que incluem o nascimento, a vida e a morte; bem como aos aspectos temporais, que incluem passado, presente e futuro. Além disso, a terceira margem do rio pode simbolizar uma relação com a trindade cristã: Pai, Filho e Espírito Santo. De fato, o conto de Guimarães Rosa suscita múltiplas interpretações, revelando que sempre há uma nova forma de interpretação contida dentro das palavras e permitida a partir da potencialidade das palavras escolhidas pelo autor.

Sendo assim, durante *A terceira margem do rio* segue-se a ação insólita de um Pai “cumpridor, ordeiro e positivo” (2005, p.77) que manda construir uma canoa para si. Sem atribuir razão ao acontecimento, o Filho, narrador-personagem, se conduz da infância à vida adulta ruminando o abandono e entregando-se a vida à beira do rio. A terceira margem é o local procurado com afincamento tanto pelo Pai (concretamente) quanto pelo Filho (abstratamente). O narrador vai e volta nas suas memórias em busca de uma razão para o acontecimento. A presença-ausência do Pai a todo instante pulveriza-se e transforma-se em uma memória tortuosa e existencialista, atravessando o resquício de uma vida familiar silenciosa e constantemente açoitada pela melancolia e pelo luto que vão se construindo à medida que o conto se desenrola.

No título e no texto a presença do rio é muito corrente. A simbologia é frequentemente ligada à imagem literária da divisa entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, como o sagrado Styx. Em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, no ato três, em que Dante e Virgílio chegam ao portal do Inferno e avistam a figura de Caronte, quem conduz às almas recém-chegadas ao longo do rio Estige e Aquéronte, que dividiam o mundo dos vivos e dos mortos. Tanto a travessia quanto as jornadas feitas pelos heróis simbolizam a busca pelo desenvolvimento pessoal, seja material ou espiritual, pois, a princípio a travessia não significa a morte propriamente dita, mas sugere a busca por uma iluminação espiritual, a vivência de uma experiência mí(s)tica. Dessa maneira, as análises giram em torno da relação entre as figuras masculinas e da questão do que realmente se trata o texto. O que é válido, mas que já foi massivamente explorado pela crítica, sendo assim, uma grande preocupação para as adaptadoras Maria Helena

Rouanet e Thaís dos Anjos: como recriar o texto de Guimarães Rosa? Na dependência do original ou criando uma obra autônoma na medida do possível?

Na adaptação para a HQ *A terceira margem do rio em graphic novel*, as autoras decidiram por aderir à interpretação de que a terceira margem significa a travessia concreta para a morte, prova disso, é que em determinado quadrinho, prova suficiente, a roteirista Maria Helena Rouanet alterou a palavra “chamava” do texto original para “chorava”, e complementando essa alteração, o quadro do meio mostra um grupo de pessoas segurando cruzes à beira do rio, como se velando o corpo do Pai:

[trecho do texto antecedente]: “No que num engano. Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia um tanto de comida furtada: a ideia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueira em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava” (ROSA, p. 78)



FIGURA 1

Além disso, o prefácio de Alberto da Costa e Silva à *graphic novel* diz o seguinte: “e seria a morte, portanto, a orilha que não se via de nenhuma das duas margens do rio, aquela que tinha por destino, para nela ancorar sua canoa”. Ao final, A. da C. e Silva enfatiza que essa é sua leitura pessoal, e que a do leitor pode divergir, atentando para a multiplicidade do texto. No entanto, o que acontece é que o roteiro e a ilustração findam por seguir a interpretação já referida. O que difere nesta adaptação, e acontece por razão

das adaptadoras e do contexto histórico, é que a ilustradora Thaís dos Anjos opta por dar ênfase em elementos simbólicos que remetem à figura materna do conto, a saber: a casa, os gestos e às lembranças.

Se no conto o rio se faz mais perceptível, nas ilustrações da HQ a casa figura como centro da história. Segundo Chevalier e Gheerbrant (p. 197), “a casa significa é (...) um símbolo feminino, com o sentido de refúgio de mãe, de proteção, de seio maternal”. Desde o início, o que o leitor irá perceber é sempre a presença da casa e de todos os seus cômodos, isto é, na qual a maior parte da ação se desenvolve. Interessante notar do mesmo modo que todas às vezes que o menino foge de casa é para o rio, recordando a partida do Pai. Tanto o é que o Filho só toma coragem em chamar o Pai na beira do rio quando a mãe parte da casa, liberto dessa casa feminina, o narrador segue finalmente o rumo que latejava no seu íntimo, mas que estava ligado à figura da mãe.

Conforme Gaston Bachelard, a casa “é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (2008, pp. 24-26). Essa “casa da lembrança” funciona de maneira complexa, uma vez que quando o Filho volta para a casa, o assunto do pai só é mencionado a partir dos olhares, gestos e feições dos personagens, signos visuais utilizados para expor o silêncio que grita não com palavras, mas a partir do corpo, percepção essa que só pode ser acionada através da imagem.

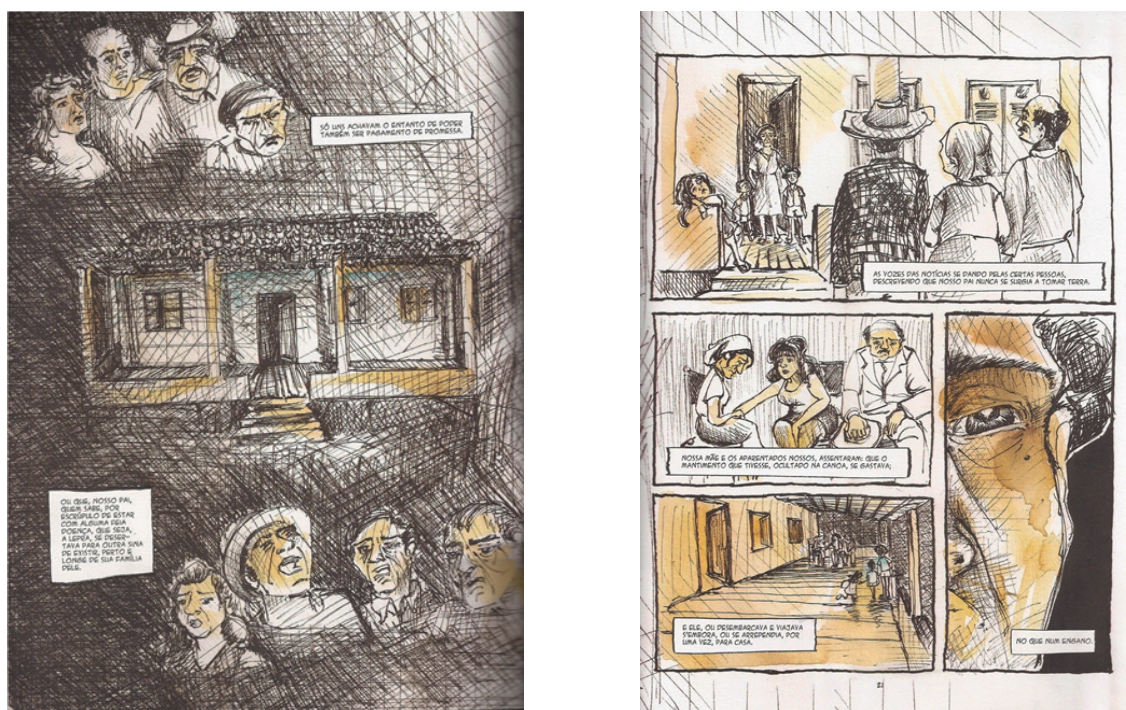


FIGURA 2

As expressões faciais revelam muito dos personagens da história, especialmente da figura materna, que silenciosamente se posta como uma personagem séria, centro e elo da família. Para enfatizar esse silêncio-gritante da Mãe, a ilustradora dedicou vários quadros para revelar a importância de observar o rosto desses personagens, até nos pequenos detalhes. O *close up*, recurso mais notado na linguagem cinematográfica e fotográfica, significa, segundo Laurent Jullier e Michel Marie (2007, p. 24):

Classicamente, a passagem em close-up pode apresentar uma ‘aproximação’ no sentido próprio e figurado – que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem ou isolar um detalhe que importa na história (...); mas há também motivações psicológicas (esboçar o retrato de um personagem ‘em pedaços’).



FIGURA 3

No conto, o leitor tem: “Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa”, no quadrinho existem duas fotografias; desta maneira, como diz Scott McCloud (2008, p. 130), “as imagens proporcionam tudo o que você precisa, enquanto as palavras acentuam aspectos da cena que está sendo exibida”. Nas fotografias não há alegria, apenas sorrisos apagados, imperceptíveis, e ao longe a família, para demarcar essa negação à qualquer manifestação ritualística de comemoração. Outro recurso foi a de uma fotografia rasgada, representando uma memória gasta, que está, pouco a pouco, sendo consumida, até mesmo

queimada. No caso do quadro, a memória consumida é a espera do Filho, que, à medida que vai chegando ao final da história, vai se tornando envelhecida.



FIGURA 4

O FAROESTE, O PACTO E O AMOR

O gancho interpretativo dos quadrinistas Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa para a adaptação de *Grande sertão: veredas em graphic novel* (2014) adiciona uma nova leitura crítica à GS:V²: em uma das entrevistas para promover a novela gráfica, Eloar Guazzelli se refere ao GS:V como um “Western magnífico”. É um gênero mais ligado ao Cinema, conhecido popularmente como faroeste ou “filmes de cowboys”. É partindo deste gancho interpretativo, que podemos inferir que a construção imagética da novela gráfica tenha se baseado nos antigos filmes de faroeste, ou seja: uma sequência de imagens com mais ação, com mais agilidade à narrativa, fugindo da conhecida construção poética rosiana. Para isso, os adaptadores recorrem a utilização da cor vermelha, que simboliza

2 Abreviatura de *Grande sertão: veredas* que será utilizada ao longo do artigo.

constantemente a cor que remete ao sangue, à violência e à guerra, inclusive na capa.



FIGURA 5

No interior do romance, um dos temas mais ambíguos é o do pacto. Segundo um trecho retirado do texto (p. 51, 2015), Riobaldo narrando, diz, com muitos detalhes, como é realizado o pacto:

—... O Hermógenes tem pauta... Ele quis com o Capioto...”. Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobeia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Côxo – toma espécie, se formal! Carece de conservar coragem. Se assina o pacto Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... “O Hermógenes tem pautas...” Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo.

Hermógenes representa o mal, pelo menos, literalmente, seria o próprio

demônio, a figura do Diabo. No percurso agonizante de Riobaldo, o narrador se debate entre a existência ou inexistência de uma figura que contemplasse todo o mal que há na terra, e que fosse capaz de manter pactos com humanos. Mas, dentro da narrativa, fica essa nebulosidade acerca do pacto de Riobaldo. Nota-se o desespero e a angústia do personagem que roga aos céus, ocorrendo até mesmo um desdobramento, isto é, o duplo, como se um “eu” alcançasse maior poder sobre o outro, o mal sob o bem. Riobaldo narra o inenarrável, há sempre uma indecisão entre o ser e o não ser; entre o sim e o não; entre acontecimentos e imaginação. É um discurso emaranhado, na qual prevalece a dúvida e a hesitação. No pacto não seria diferente. Então, existe o narrador e o seu inconsciente e outro eu. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 671),

“a imagem da alma do outro mundo materializa de alguma forma, e simboliza ao mesmo tempo, o medo dos seres que vivem no outro mundo. Talvez também seja uma aparição do eu, de um eu desconhecido, que surge inconsciente, que inspira um medo quase pânico e que as pessoas reprimem nas trevas. A alma do outro mundo seria a realidade renegada, temida, rejeitada. A psicanálise veria nela um retorno do que foi reprimido, produtos do inconsciente”.

Sendo assim, a imagem sugere o que Riobaldo fala no começo do romance, que se existe um mal, esse vive dentro do próprio homem, que apenas encobre criando uma falsa figura de um ser maligno poderoso, o contraste de Deus. Chama a atenção de forma semelhante, a predominância do vermelho “noturno e centrípeto” na qual se “opera a regeneração do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 944); e das palavras esparsas, escritas de maneira ampla, riscada como se além de gritadas e se cruzando, atrapalhadas, estivessem sendo riscadas na parede, como em rituais pagãos, como para selar o pacto de forma verbal e oral. Apesar da dúvida no romance, nas ilustrações o pacto ganha vida, é concretizado, i.e., Rodrigo Rosa agarra-se a uma interpretação possível do texto escrito.

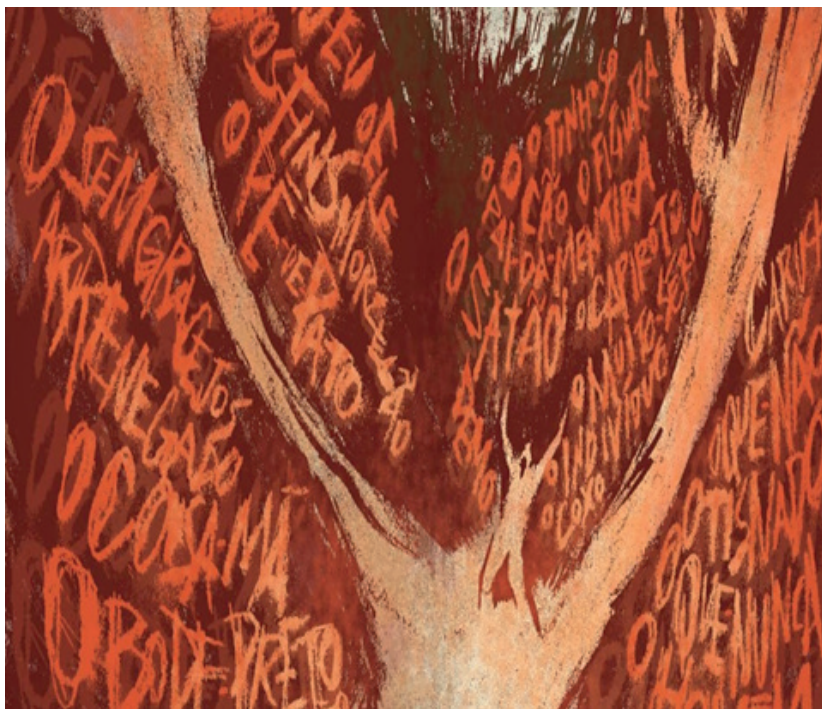


FIGURA 6

Dentro dos temas centrais do GS:V, um que se mostra bastante presente é o amor, e ligado a esse, às personagens femininas. Benedito Nunes (1976, p.46) se debruçou criticamente em um capítulo do livro *O dorso do tigre* ao tema do amor, que diz o seguinte:

O amor é um dos grandes temas na obra de Guimarães Rosa e em Grande sertão: veredas assume peculiaridades curiosas. O mapeamento do universo amoroso de Riobaldo exige um exame acurado das diferentes entonações com que o sentimento é apresentado. As nuances afetivas acompanham o delinear dos tipos femininos e dos graus de relação amorosa que estabelecem com o chefe jagunço (1976, p. 46).

Os quadrinistas resgatam a morte da mãe, a mulher de Hermógenes e Ana Duzuza, personagens a priori “secundários”, isso demonstra que mesmo as personagens que aparecem em menos de meia dúzia de páginas são capazes de marcar a leitura crítica do romance, ou seja, os adaptadores não descartam os “causos” que aparecem de forma aparentemente avulsa, mas sim os enxergando como algo vital à continuidade narrativa. Esta leitura das figuras femininas do GS:V vai de encontro à crítica feminista que tem seu boom na década de sessenta, que alça a mulher a um local de prestígio – ainda hoje relegado a ela – tanto como produtora de discurso quanto como representação de material poético.

Ou seja, os adaptadores mantêm esse prestígio da galeria de personagens femininas, que tanto Guimarães Rosa mostrou prezar (colocando-as em lugar de destaque na capa da primeira edição de *Grande sertão: veredas*). Além disso, a própria ficção rosiana segue a linha de interesse da literatura feminista, que é o de revelar as diversas faces que as mulheres possuem: figuras ambíguas ou que detêm uma maldade inerente ao ser, como é o caso de Maria Mutema. As duas principais figuras do romance – Diadorim e Otacília – são personagens que “estabelecem os limites do universo afetivo de Riobaldo” (DAIRBERT, 1995, p. 35), e dessa forma, mostram-se interessantes para análise.

Em diversas passagens da novela gráfica podemos ver Diadorim ora com uma face angelical, ora com uma face que exprime o desejo sexual, ora com uma face transtornada pelo ódio e pelos ciúmes, que era representado por olhos completamente enegrecidos, como se significassem a máxima “cega/o de ciúme”. G. Rosa faz o leitor acompanhar o amor entre Riobaldo e Diadorim, um amor que não se realiza, por medo: durante as páginas, o leitor acredita estar lendo o desenrolar de um romance homossexual.

Entretanto, na hora da morte de Diadorim, se descobre que é uma mulher. Tudo muda. Em uma segunda leitura já reconhecemos pistas deixadas por G. Rosa através de símbolos e metáforas para já sugerir que Diadorim estava transvestida de homem. Como, então, retratar essa beleza andrógina na imagem? No quadrinho, um dos recursos utilizados pelos autores foi a esfumação no rosto para criar a ilusão da dúvida entre o feminino e o masculino. Outra atenção na representação da personagem de Diadorim foi a importância dos olhos. A partir dos olhos da personagem que podemos observar a polaridade existente dentro do ser de Diadorim. Essa personagem ao mesmo tempo em que apresenta as belezas da natureza ao Riobaldo, demonstra nutrir um prazer na vingança, no ciúme e na violência. A nuvem que encobre Diadorim por boa parte da *graphic novel*, escondendo a identidade de gênero da personagem, só dissipada para revelar, ao final, o corpo com os seios à mostra, um dos maiores símbolos femininos, e o momento de maior intimidade que Riobaldo pôde ter com o corpo da mulher amada, pois até então era tudo desconhecimento.

Diadorim não representa nem o amor carnal de Nhorinhá ou Rosa'uarda, nem o amor idílico de Otacília. Segundo crenças antigas, “os pássaros são vistos como mediadores entre o Céu e a Terra” (O'CONNEL, p. 180). Sendo assim, Diadorim estaria no centro. Isto é, no local do “inatingível para o ser humano”, em “uma busca incessante e interminável e de significação transcendental” (ALVAREZ, p. 38). É um amor que nunca se consumirá, pois, a travessia geográfica do bando do Urutu Branco, finda na consolidação da vingança de Diadorim e na sua morte, tornando o amor inalcançável. Além dos pássaros e das flores, um aspecto marcante da figura de Diadorim são os olhos.

Na literatura brasileira existe uma ligação entre a característica psicológica dos personagens e os olhos. Para exemplificar, a personagem de Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, tinha olhos oblíquos e dissimulados, representando a grande questão do romance: a dúvida da traição; Em *Memorial de Maria Moura*, a personagem Marialva deseja fugir com Valentim, um saltimbanco de magnético de olhos verdes. Ou seja, os olhos sempre estiveram presentes na literatura, e, ao que parece, o verde relaciona-se a polaridade de um personagem (normalmente quando um personagem é ambíguo, não possuindo uma personalidade que tende ao bem nem ao mal inteiramente). O verde também é mediador “entre calor e frio, o alto e o baixo, equidistante do azul celeste e do vermelho infernal” (CHEVALIER E GHEERBRANT, p. 939). Ou seja, Diadorim não é nem o azul celeste idílico de Otacília, nem o vermelho infernal das paixões carnavais de Rosa’uarda e Nhorinhá. Outro significado atribuído também a cor verde, é que na Europa medieval, por exemplo, “o verde era muito associado ao demônio” (O’CONNEL, p. 115).

Na simbologia da figura do demônio, nós temos que: “com sua habilidade de compreender o destino de alguém, acreditava-se que os *daimons* apresentavam sinais de intuição além de entendimento racional, atuando como guias interiores” (O’CONNEL, p. 132). Em muitas passagens, Riobaldo refere-se a Diadorim como um guia, uma pessoa em que deposita a sua confiança em relação a ações futuras. Não só isto, mas é através dos olhos de Diadorim que Riobaldo aprende a ver a poesia do e no sertão: Diadorim, assim, age como um guia espiritual, um daimon, ou demônio de Riobaldo.

Diadorim é uma grande ilusão (‘Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço?’) e vai ser no meio do caos, “no meio do redemunho” que essa ilusão vai se desfazer em tragédia (DAIBERT, 1995, p. 36).

Otacília é o oposto de Diadorim. No quadrinho, a personagem é representada como uma típica moça romântica, com os cabelos longos em oposição ao corte masculino de Diadorim. Antigamente, “os cabelos longos e soltos em mulheres indicava juventude e virgindade” (O’CONNEL, p. 154). E, de fato, Otacília representa esse amor virginal, idílico: quase como uma beatriz dantesca. Se Diadorim se encontra entre o Céu e a Terra, Otacília é o próprio Céu: “Otacília é seu oposto: a vida doméstica, sedentária, a fazenda com buritis e flores. É dela o mundo da segurança e das raízes” (DAIBERT, p. 35). Apesar de ser muito ligado ao idílico, o amor entre Otacília e Riobaldo se concretiza no casamento.

Se Diadorim é ligada aos pássaros e às flores, Otacília é ligada aos buritis. A cor verde dos buritis representa, diferente de Diadorim, a fertilidade e crescimento. Em carta a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa diz que nas veredas há sempre o buriti:

“De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis” (2003, p. 41). Otacília representa para Riobaldo não só a estabilidade que um casamento pode oferecer, mas é para além disso: ela oferece a expurgação de todo o mal que vige dentro de Riobaldo. Apesar do pacto, da liderança do bando de jagunços, da relação entre amor e ódio com Diadorim, Riobaldo se encontra com Otacília.

O buriti encarna um dos elementos mais benfazejos e positivos do cenário do romance. Palmeira que sinaliza os poços de água, o buriti ainda é árvore da doação total. Suas palmas e frutos identificam-se à vida dos sertanejos na confecção de doces e licores, esteiras, coberturas de casas, abanos para o cuidado do fogo de lenha, etc. Não é à toa que Otacília tem a palmeira quase que como um emblema. (DAIBERT, pp. 38-39).

Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. Saudade se susteve curta. Desde uns versos:

Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar...
(ROSA, 2015, p. 54).

O que se compreende da construção dessas duas personagens femininas, centrais para a narração de Riobaldo, é que os adaptadores intentam explorar o temperamento e realçar nelas suas características singulares por meio de símbolos inseridos dentro de nuvens, do corpo e da própria natureza. Como diz André Mendes (2011, p. 101),

“Diadorim tem uma vida aventureira e nômade, enquanto Otacília é apegada à vida doméstica, fixa, sólida – essa diferença é evidente na escolha dos elementos que constituem os labirintos. ‘Diadorim’ é constituída por um bando de pássaros, seres de movimento, enquanto ‘Otacília’ é formada por um conjunto de árvores, símbolos da estabilidade – é dela o mundo da segurança e das raízes; por isso, no centro do seu labirinto, predomina a luz, enquanto no mundo de Diadorim existe uma borra, uma nuvem, que talvez represente sua instabilidade”.

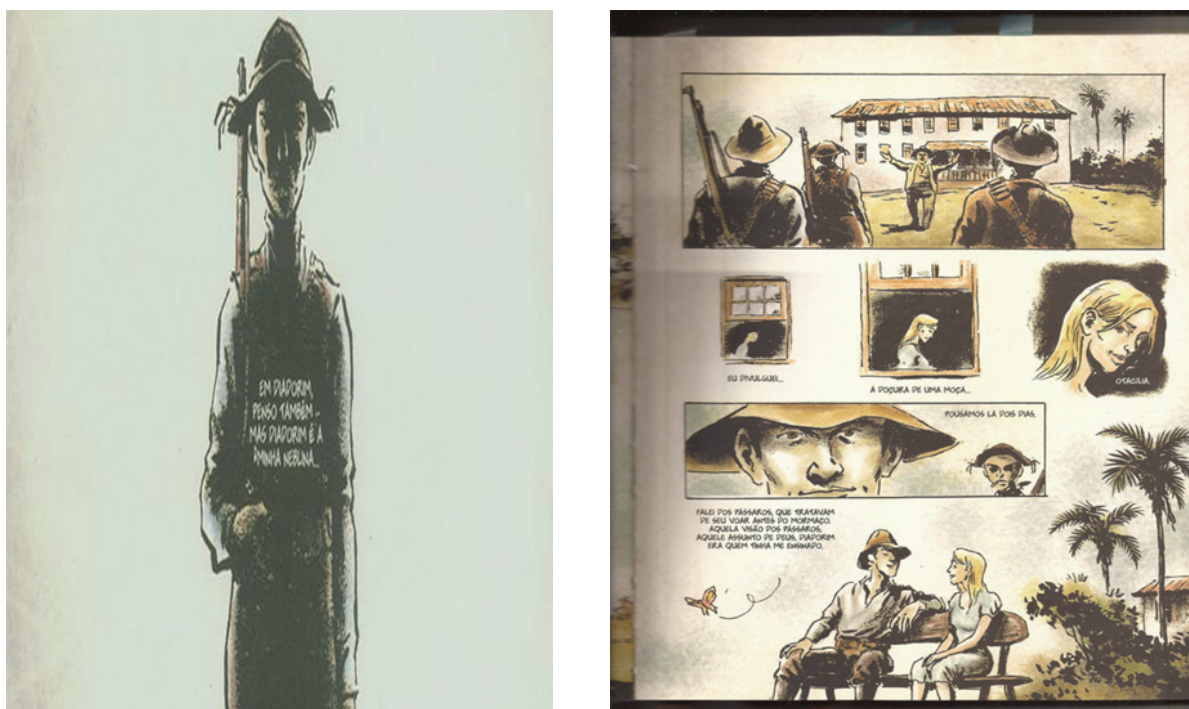


FIGURA 7

O ALÉM DA TRAVESSIA

A intenção desta breve análise foi a de comprovar que por ainda existir a complexa hierarquia das artes, as HQs começaram a sentir necessidade de amadurecimento tanto em relação ao conteúdo quanto na forma estética. Entretanto, as adaptações surgem com uma atmosfera negativa (quando ligadas à cultura de massa) atribuída pela crítica, compreendendo-as como produtos substitutos de um “original”, existindo apenas para auxiliar um determinado tipo de mercado (que normalmente é o educacional). Entretanto, a análise das graphic novels indica que em nenhuma página das obras, se faz referência à adaptação como uma produção feita para a sala de aula, ou para auxiliar o conto discente a entender a obra de Guimarães Rosa, mas sim como uma forma de “homenagem” e releitura crítica do conto e do romance. Sendo assim, compreendemos que as adaptações de clássicos literários para os quadrinhos já alçaram voo e existem com autonomia à obra original e adicionando à fortuna crítica da obra rosiana.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **Casa e universo**. In: A poética do espaço: tradução Antonio de Pádua Danesi – 2ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** – 27ª edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos** / Arlindo Daibert; organização de Júlio Castañon Guimarães. – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas** de Will Eisner / escrito e ilustrado pelo autor; tradução Leandro Luigi Del Manto – São Paulo: Devir, 2005.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel – 2ª edição – Florianópolis : Ed. da UFSC, 2013.
- JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema** / Laurent Jullier e Michael Marie; tradução de Magda Lopes – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- MENDES, André Melo. **Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos**. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2011.
- MCCLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos** / Scott McCloud – São Paulo – M. Books do Brasil Editora Ltda., 2008.
- NUNES, Benedito. A travessia. In: **O dorso do tigre**. – 2ª edição – Editora Perspectiva, 1976.
- O'CONNEL, Mark; AIREY, Raje. **Almanaque ilustrado de símbolos**. Tradução: Débora Ginza. – 1ª edição – Editora Escala, 2010.
- RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis** – 1ª edição – São Paulo: Criativo, 2014.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras histórias** – 1ª edição especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROUANET, Maria Helena. **A terceira margem do rio em graphic novel** / de João Guimarães Rosa, por [adaptação] Maria Helena Rouanet e [ilustração] Thaís dos Anjos – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2012.
- SÁ, Joane Leôncio de. **Sobre a adaptação dos clássicos literários para os quadrinhos: uma análise do “caso” Policarpo Quaresma** / Joane Leôncio de Sá – Recife: O Autor, 2013.

