

NATHALIA CAROLINE ARAÚJO RIBEIRO E FERNANDES

“A TERCEIRA MARGEM DO RIO”: UM DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO ENTRE O CONTO E
A GRAPHIC NOVEL

CURITIBA

2020

“A TERCEIRA MARGEM DO RIO”: UM DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO ENTRE O CONTO E
A GRAPHIC NOVEL

NATHALIA CAROLINE ARAÚJO RIBEIRO E FERNANDES

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. Orientadora: Prof^a. Dra. Greicy Pinto Bellin

CURITIBA

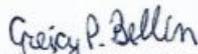
2020

TERMO DE APROVAÇÃO

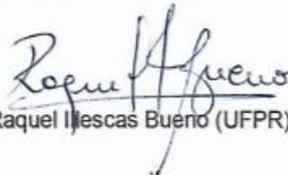
NATHALIA CAROLINE ARAÚJO RIBEIRO E FERNANDES

**A terceira margem do rio": um diálogo
intermediático entre o conto e a *graphic
novel***

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo
Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof.ª Dr.ª Greicy Pinto Bellin (Orientadora – UNIANDRADE)



Prof.ª Dr.ª Raquel Iñescas Bueno (UFPR)



Prof.ª Dr.ª Celia Arns de Miranda (UNIANDRADE)

Curitiba, 13 de março de 2020.

“Quem elegeu a busca, o desnudar-se, não pode recusar a travessia”

JGR

Dedico este trabalho ao meu companheiro de vida, Rodrigo, pois, sem o apoio indispensável dele, certamente eu teria ficado na primeira margem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, por ter permitido que eu chegasse até aqui, mesmo com tantas mudanças de margens.

Agradeço ao meu marido, amigo, companheiro da vida, Rodrigo, por ter segurado minha mão e me levantado quando eu me perdia entre as margens.

Agradeço ao meu filho de quatro patas, Bidu, por ser companhia inseparável durante a escrita desta dissertação e alívio constante em momentos de desânimo.

Agradeço aos meus pais, por me incentivarem desde sempre e me apoiarem em minhas escolhas.

Agradeço aos meus professores do mestrado que contribuíram para meu crescimento e à minha banca, composta por mulheres inteligentes, competentes e, sobremaneira, humanas.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Prof.^a Greicy Bellin, que aceitou me orientar quando eu já me via perdida entre-margens.

Agradeço ao Colégio Militar de Curitiba, minha casa profissional, por ter me proporcionado tempo para dedicar aos estudos. Assim como agradeço aos meus colegas mais próximos que, inúmeras vezes, ouviram sobre minha dissertação e deram conselhos importantes.

Por último, mas com importância igual, agradeço aos meus alunos, a todos que passaram por mim, que não deixaram que meu amor pela literatura se esvaísse rio abaixo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 O AUTOR, O LIVRO, O CONTO E A VERSÃO <i>GRAPHIC NOVEL</i>	5
1.1 ROSA: O CRIADOR DA “TERCEIRA MARGEM”	5
1.2 <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i>	12
1.3 “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”	24
1.4 <i>GRAPHIC NOVEL</i> : UM GÊNERO EM EVIDÊNCIA.....	28
1.5 A VERSÃO EM <i>GRAPHIC NOVEL</i> DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”	32
2 ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	35
2.1 O TEXTO.....	35
2.1.1 Adaptação, hipertexto ou texto alvo?	36
2.1.2 Intertextualidade	38
2.2 INTERMIDIALIDADE E TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA.....	41
2.3 NARRATIVA GRÁFICA	44
2.3.1 Narrativa gráfica como forma de arte, gênero ou mídia?	44
2.3.2 Narratologia inter e transmidial	53
2.4 TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O QUE DIZEM ESSAS TEORIAS.....	56
3 EXPLORANDO AS TRÊS MARGENS	61
3.1 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” VERSÃO TEXTO-FONTE E VERSÃO <i>GRAPHIC NOVEL</i>	61
3.2 A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” VERSÃO <i>GRAPHIC NOVEL</i>	69
3.3 O VISUAL NA <i>GRAPHIC NOVEL</i> E AS SIGNIFICAÇÕES.....	72
3.4 O TEMPO EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105

RESUMO

Este estudo propõe-se a analisar a transposição midiática do conto “A terceira margem do rio”, contido no livro *Primeiras Estórias*, publicado em 1962 por João Guimarães Rosa, para a versão *graphic novel*, adaptação realizada pela roteirista Maria Helena Rouanet e pela ilustradora Thais dos Anjos, publicada em 2012 pela editora Nova Fronteira. A adaptação em *graphic novel* contempla elementos visuais que o texto verbal não contempla, expandindo, desta forma, as possibilidades de leitura. O processo de adaptação possui algumas especificidades e particularidades que contemplamos nesse trabalho, salientando as escolhas das adaptadoras em explorar determinados aspectos do texto-fonte. Os teóricos utilizados nesse trabalho são Linda Hutcheon, Gerard Genette, Claus Clüver, Robert Stam, Irina Rajewski, bem como também nos apoiaremos em teóricos que escrevem especificamente sobre quadrinhos, como Henry Pratt, Will Eisner e Scott McCloud. Ainda utilizamos os pressupostos teóricos desenvolvidos por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss que postulam sobre a teoria do Efeito Estético e Estética da Recepção.

Palavras-chave: Intermidialidade. *Graphic novel*. Guimarães Rosa.

ABSTRACT

This study aimed at analyzing the media transposition of the short story “The third bank of the river” from the book *Primeiras Estórias*, first published in 1962 by João Guimarães Rosa. The graphic novel version of this story was adapted by the screenwriter Maria Helena Rouanet and illustrated by Thais dos Anjos and published in 2012 by Nova Fronteira Publishers. The adaptation process for the graphic novel has some specificities and peculiarities that are contemplated in this work, highlighting the choices of who adapted it to explore certain aspects of the source text. The authors used in this work are: Linda Hutcheon, Gerard Genette, Claus Clüver, Robert Stam, Irina Rajewski, as well as also relying on authors who write specifically about comics, such as Henry Pratt, Will Eisner, and Scott McCloud. The theoretical framework of Wolfgang Iser and Hans Robert Jauss, who postulate on the theory of the Aesthetic Effect and Aesthetics of Reception, is made use of in this study.

Keywords: Intermediality. Graphic novel. Guimarães Rosa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Exemplo de <i>ekphrasis</i> representando musicalidade.	51
Figura 2 – Pai dentro da canoa, no rio.	64
Figura 3 – Representação da passagem do tempo na vida do narrador.	66
Figura 4 – Zoom do rosto da mãe.	68
Figura 5 – Capa da Graphic Novel.	73
Figura 6 – Adaptação do primeiro parágrafo do hipotexto.	75
Figura 7 – Representação da partida do pai.	77
Figura 8 – Zoom do rosto da mãe.	79
Figura 9 – Pai dentro da canoa, no rio.	81
Figura 10 – Representação do rio vazio.	82
Figura 11 – Último quadro da página.	84
Figura 12 – Representação da passagem do tempo na vida do narrador.	85
Figura 13 – Visão de cima da canoa, no rio.	87
Figura 14 – Representação do casamento da irmã.	89
Figura 15 – Narrador olhando ao horizonte, no rio.	91
Figura 16 – Narrador retornando da margem.	93
Figura 17 – Imaginação da suposta morte do pai.	95
Figura 18 – Reação do filho ao ver que o pai aceitou trocar de lugar.	97
Figura 19 – Última página do livro.	100

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar a *graphic novel* “A terceira margem do rio”, publicada em 2012 pela Editora Nova Fronteira e roteirizada por Maria Helena Rouanet e pela ilustradora Thaís dos Anjos. Após uma releitura do conto de João Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1962, no livro *Primeiras estórias*, e a leitura da adaptação, entendemos que existe a possibilidade de fazer uma análise contemplando as relações intertextuais e intermidiais que aproximam as duas obras. Para a definição do objeto de pesquisa, optamos por analisar a versão *graphic novel*, pois é uma adaptação muito interessante do ponto de vista artístico e também literário, já que privilegia majoritariamente imagens.

A obra de Guimarães Rosa já é o nosso objeto de interesse desde o Ensino Médio, quando fomos atraídos pelo que Chklovski chama de “estranhamento”. Segundo o teórico russo, a arte pode nos atrair pelo encantamento ou pelo estranhamento, que seria o processo da arte como singularização, a capacidade da arte de permitir que o receptor entre em uma nova dimensão. Naquele momento, fomos atraídos pelo estranhamento em relação ao conto “Darandina”, que também pertence a *Primeiras estórias*, livro que contém o conto e o objeto de estudo desta dissertação. Após essa ocorrência, nos interessamos cada vez mais pela obra do autor cordisburguense. “A terceira margem do rio” foi analisado por mim no trabalho final na graduação.

Desse modo, após a leitura da adaptação do conto supracitado, decidimos torná-lo objeto de análise deste trabalho. Para isso, discutiremos quais aspectos da adaptação foram relevantes a partir das teorias da intermidialidade, já que todo texto é construído como um mosaico de citações e todo texto é uma absorção e transformação de outro texto, como o palimpsesto, conforme Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo, que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim, por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Toda obra literária estabelece relações intertextuais implícitas ou explícitas com outras obras. A compreensão desse processo pressupõe uma competência na recepção da linguagem literária e, conseqüentemente, sua interpretação, que só pode ser adquirida com a leitura de vários outros textos. Portanto, o caminho investigativo dessa pesquisa foi a busca dessas influências de outras obras na adaptação e como esse processo ocorreu, assim como também buscaremos referências do texto-fonte na adaptação.

A adaptação de uma obra para outra mídia passa por processos que serão aqui estudados, conhecidos como intermídia, transmídia e polimídia, por meio dos quais a modalidade literária das *graphic novels*, enquanto recurso de adaptação transmidiático, será caracterizada e discutida a fim de criar o arcabouço teórico que será o campo de análise da adaptação do conto “A terceira margem do rio” para esse tipo de mídia.

Nas últimas décadas, vários tipos de narrativas gráficas, como histórias em quadrinhos e *graphic novels*, tiveram muito destaque e foram bem recebidas pelo público. Sua popularidade pode resultar do fato de serem propensas ao que Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) chamam de “remediação” à narrativa e à diversificação transmidiática de histórias: muitos dos romances, filmes, desenhos animados e videogames lançados hoje são baseados em narrativas gráficas. Embora estas narrativas sejam fenômenos transmidiáticos devido ao seu potencial de remediação,

elas também são narrativas baseadas em palavras e imagens que colaboram para relatar histórias.

Nosso objetivo inicial, no capítulo 1, foi realizar uma contextualização do hipotexto (ou texto-fonte) inserido no livro *Primeiras estórias*, sem nos estendermos, já que existem inúmeras leituras, análises e reflexões sobre esse conto tão explorado, assim como fizemos uma breve introdução da adaptação *graphic novel*. Salientamos que também desenvolvemos uma apresentação do autor João Guimarães Rosa, extremamente importante no contexto da literatura brasileira e também mundial. Ainda no primeiro capítulo, exploramos a definição de *graphic novel*, um gênero relativamente novo, mas que preserva muitas semelhanças com o gênero histórias em quadrinhos, as conhecidas HQs. Além disso, fizemos também uma breve apresentação da adaptação analisada sem nos estendermos para a análise.

No capítulo 2, passamos a examinar conceitos teóricos como intermedialidade e narratologia transmidial, a fim de avaliar quão frutíferos esses conceitos são quando aplicados à *graphic novel*. Os resultados da pesquisa de intermedialidade são especialmente relevantes para investigações sobre como as combinações de imagens e palavras participam das narrativas gráficas para contar histórias, e também abriram o caminho para novas abordagens na narratologia, a saber, as transmidiais, que investigam o potencial narrativo de diferentes mídias, suas limitações narrativas e suas possibilidades.

No capítulo 3, objetivamos entender como a compreensão da adaptação em *graphic novel* foi realizada e quais as particularidades presentes nessa versão, quais aspectos do conto foram explorados pelas adaptadoras e como esse processo de adaptação aconteceu. Realizamos essa reflexão e análise sob a perspectiva dos

conceitos elaborados por estudiosos da adaptação e da intermedialidade, assim como sob a ótica da Teoria do Efeito Estético, desenvolvida por Iser.

A fundamentação teórica das vertentes da intermedialidade e intertextualidade será realizada com base principalmente nos seguintes autores: Linda Hutcheon com *Uma teoria da adaptação*, Gérard Genette em *Palimpsestos: uma literatura de segunda mão*, Irina Rajewski e Claus Clüver. Realizamos um levantamento bibliográfico desses autores e de outros teóricos que auxiliaram nesse embasamento teórico. Além desses autores principais, nos apoiaremos em textos dos seguintes autores: Robert Stam, Marie-Laure Ryan e Werner Wolf, bem como também nos apoiaremos em teóricos que escrevem especificamente sobre quadrinhos, como Henry Pratt e Scott McCloud. Neste contexto, embasamos a dissertação nessas teorias, buscando referências de como a adaptação foi realizada, quais as intenções das autoras (roteirista e ilustradora) e por que elas escolheram salientar determinados aspectos do hipotexto, também chamado texto-fonte.

Como objetivo específico, a proposta foi mostrar qual efeito estético a obra produziu no seu leitor e como a recepção do texto ocorreu, como a adaptação em texto verbal e não-verbal são capazes de provocar sensações diferentes no receptor. Para atingir esse objetivo, utilizamos a Teoria do Efeito Estético e a Estética da Recepção, conforme será explicado nas perspectivas teóricas.

1 O AUTOR, O LIVRO, O CONTO E A VERSÃO *GRAPHIC NOVEL*

1.1 ROSA: O CRIADOR DA “TERCEIRA MARGEM”

João Guimarães Rosa nasceu em 27 de junho de 1908 em Cordisburgo, pequena cidade do interior de Minas Gerais, entre Curvelo e Sete Lagoas. Ele foi o primeiro dos sete filhos de Francisca Guimarães Rosa (mais conhecida como Dona Chiquitinha) e Florduardo Pinto Rosa, seu Fulô, como era conhecido, comerciante, juiz de paz e contador de histórias.

João Guimarães Rosa: famoso prosador brasileiro, a quem se tributa a inovação da língua portuguesa do Brasil na ficção. Aquele que assina assim mesmo todos os seus livros publicados. Corresponde a esse nome uma personalidade literária nítida, bem como um cidadão reconhecido na carreira diplomática e na vida social. Haveria outros? Outras personalidades, mesmo que embrionárias, outras vozes recalçadas, querendo-se fazer ouvir e não encontrando ressonância? Este sujeito do discurso narrativo, aparentemente tão coeso, tão unitário, como teria escapado à maldição da modernidade que faz do escritor um estilhaçado? (GALVÃO, 2008, p. 167)

Com essa citação de Walnice Galvão, uma das estudiosas da vida de Rosa, iniciamos uma breve biografia do escritor mineiro, autor do consagrado romance *Grande sertão: veredas*.

Durante toda a infância, Joãozinho, como era chamado pelos familiares, ouviu histórias contadas pelos frequentadores da mercearia de seu pai, homens simples, como garimpeiros, mascates, caçadores, vaqueiros e fazendeiros. Antes de completar sete anos, Joãozinho começou a estudar francês sozinho, mas em 1917, com a chegada do frade franciscano e holandês Frei Canísio Zoetmulder, o menino prosseguiu com o estudo do francês e começou também com o holandês, já sob a supervisão do frade. Logo depois, aos nove anos, Joãozinho se interessa também pelo alemão.

Lá, em Minas Gerais, quando com 9 anos de idade, muito espantei os meus, ao comprar, por mim mesmo, uma gramática alemã, para estudá-la, sozinho, sentado à beira da calçada, nos intervalos de jogar, com outros meninos, football de rua. Só foi isso por inato amor às palavras recortadas de exatas consoantes: tais como kraft e sanft, welt e wald, e gnade, e pfad e haupt e schwung e schmiss. Do que, depois, querer estudar medicina também em livros alemães, aproximar-me de Schiller, Heine, Goethe, e namorar, de preferência, as louras moças de origem alemã. (“Carta de JGR a Curt Meyer-Clason”. Apud MEYER-CLASON, Curt. “Guimarães Rosa”. Conferência pronunciada no Goethe Institut de Belo Horizonte, 24.10.1968. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 23.11.1968, p. 7).

Joãozito, de acordo com Ana Luiza Martins Costa (2006, p. 11), estudou no internato e colégio Santo Antônio, em São João Del Rei, mas não suportava a comida e abandonou o colégio. De volta a Belo Horizonte, ele foi matriculado no ginásio do colégio Arnaldo, de padres alemães, onde também foram alunos Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema, e onde também inicia seus estudos de alemão. Em 1925, Rosa ingressa na faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais, com apenas 16 anos. Pedro Nava, que também era aluno da faculdade de Medicina e colega de Rosa, lembra em suas memórias (“Beira Mar”), a célebre frase que o amigo teria dito na ocasião da morte de um outro colega: “As pessoas não morrem, ficam encantadas”. Essa frase dita primeiramente, em 1926, foi repetida por Rosa no encerramento do discurso de sua posse na Academia Brasileira de Letras em 1967, em saudação ao seu antecessor.

A estreia de Rosa na literatura aconteceu em 1929, em função de um concurso promovido pela revista O Cruzeiro, no qual ele participou com quatro contos: “Caçador de camurças”, “O mistério de Highmore Hall”, “Makiné” e “Chronos Kai Anagke” (título grego, significando “Tempo e Destino”), sendo premiado por “O mistério de Highmore Hall”.

Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis histórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países; um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear no México... Coisas desse jeito, quase surrealistas. Mas, escrever mesmo, só comecei foi em 1929, com alguns contos, que, naturalmente, não valem nada. Até essa ocasião, eu só me interessava, e intensamente, pelo estudo, da Medicina e da Biologia (“Carta de JGR a Lenice”, Rio de Janeiro, 19.10.1966. Apud GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1972).

Galvão complementa:

Desde 1929 Guimarães Rosa publicava narrativas em periódicos, mas é com uma coletânea de poemas intitulada *Magma* que obtém o primeiro lugar no concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras, em 1937. Jamais publicou esse livro, que só viria à luz mais de meio século depois, em 1997, editado pela Nova Fronteira. No mesmo ano de 1937 classifica-se em segundo lugar no concurso de contos do prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio, com um volume intitulado *Contos*, com o pseudônimo de Viator (GALVÃO, 2008, p. 167-168).

Ainda de acordo com Costa (2006, p. 13), em 27 de junho de 1930, Rosa casou-se com Lígia Cabral Penna, que lhe deu duas filhas: Vilma e Agnes. Entretanto, o casamento durou poucos anos. No mesmo ano, 1930, Rosa formou-se em Medicina e foi exercer a profissão em Itaguara, pequena município pertencente a cidade de Itaúna (MG), onde permaneceu por dois anos e fez amizades com pessoas da comunidade. Um dos maiores amigos que Rosa fez durante esse tempo foi Manoel Rodrigues de Carvalho, conhecido como Seu Nequinho, um homem simples, raizeiro e de religião espírita. Foi assim que Rosa começou a conhecer o espiritismo e a se interessar pela religião. Seu Nequinho parece ter sido o inspirador da figura do Compadre Meu Quelemém, personagem de *Grande sertão: veredas*.

Durante a Revolução Constitucionalista de 1932, Rosa trabalhou como voluntário na Força Pública, efetivando-se logo depois, por meio de concurso. Em 1933, ele foi para Barbacena trabalhar no 9.º Batalhão de Infantaria, como Oficial Médico, onde também não permaneceu por muito tempo, pois percebeu que não tinha vocação para a Medicina, conforme confidenciou a seu amigo Dr. Pedro Moreira Barbosa, em carta datada de 20.03.1934:

Não nasci para isso, penso. Não é esta, digo como dizia Don Juan, sempre 'après avoir couché avec.'. Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol (JGR em carta a seu amigo Pedro M. Barbosa).

Em 1936, ele escreveu o volume de poesias *Magma* (que só veio a ser publicado mais de 60 anos depois, em 1997), e o inscreveu no Concurso Literário da Academia Brasileira de Letras, ganhando o primeiro lugar entre 24 inscritos. Mas é somente em 1946 que Rosa publicou seu livro de estreia, *Sagarana*, que reuniu contos e novelas regionalistas, no qual o autor já transpôs a linguagem rica e pitoresca do povo e registrou regionalismos.

Costa (2006, p. 16) afirma que, em 1938, Rosa foi nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo, carreira que ele almejava para ter contato com mais línguas. Na Europa, ele conheceu Aracy Moebius de Carvalho (Ara), que veio a ser sua segunda esposa. Durante a guerra, várias vezes Rosa e a esposa escaparam da morte, e ele creditava a sorte ao misticismo; o autor era muito supersticioso, acreditava na força da lua, no kardecismo, na umbanda e na quimbanda. Em 1945, o escritor retornou ao Brasil, mas logo em seguida retornou a Paris, e ficou na Europa até 1951, quando retornou definitivamente ao seu país. Em 1947, Rosa publicou *Com o Vaqueiro*

Mariano, e em 1956, *Corpo de baile* (atualmente publicado em três partes: *Manuelzão e Miguilim, No Urubuquaquá, no Pinhém e Noites do Sertão*).

Em maio de 1956, Guimarães Rosa publicou *Grande sertão: veredas*, uma obra de grande destaque e que colocou seu nome entre os maiores escritores brasileiros. De acordo com Costa (2006, p. 34-35), o livro causou grande impacto no mercado literário, sendo elogiado por críticos e escritores, como Antonio Callado, Paulo Rónai, Afrânio Coutinho, Cavalcanti Proença, Oswaldino Marques, Tristão de Ataíde, Pedro Xisto, Euryalo Canabrava, Jaime Adour Câmara e Antonio Candido. Entretanto, ele também foi criticado por outros tantos críticos e escritores. A polêmica toda girava em torno de suas “inovações estilísticas e linguísticas”, de suas “experimentações no plano da estética literária”, “criação de uma linguagem nova”, “excessos de hermetismo vocabular”, “língua codificada, diferente dos padrões tradicionais”, “manipulação arbitrária das palavras”, “língua estranha e sintaxe extravagante”. Dentre os que apreciaram o livro, Clarice Lispector escreveu uma carta a Fernando Sabino dizendo-se completamente apaixonada pelo romance de Rosa. *Grande Sertão: Veredas* ganhou três prêmios: Machado de Assis, Carmem Dolores Barbosa (em São Paulo) e Paula Brito (no Rio de Janeiro) e faz sucesso até os dias de hoje. Em 1958, Rosa começou a apresentar problemas de saúde.

A próxima publicação só aconteceu em 1962 e é justamente *Primeiras histórias*, livro que reuniu 21 pequenos contos e, entre eles, o que estamos analisando neste trabalho, “A terceira margem do rio”. Nesse mesmo ano, o autor é nomeado chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras do Itamaraty, em que enfrentaria casos difíceis como o do Pico da Neblina (1965) e o das Sete Quedas (1966).

Em 1963, morreu João Neves da Fontoura, deixando vaga a cadeira número 2 da Academia Brasileira de Letras. Rosa decidiu concorrer pela segunda vez (a

primeira fora em 1957, quando obtivera apenas 10 votos). Numa carta a Pedro Barbosa, Rosa conta como foi esse período,

estou tendo de acabar uma novela, com compromisso de entrega até o fim do mês; estou candidato à Academia, com as mexidas respectivas; estou às voltas com editoras estrangeiras e tradutores; enfim – estou, como se diz, ‘pulando num pé só!’ (“Carta de JGR a Pedro Barbosa, Rio de Janeiro, 04.04.1963).

Quatro meses depois, foi eleito por unanimidade para ocupar a cadeira número 2 (cujo patrono é Álvares de Azevedo). Mas Rosa decidiu adiar sua posse por quatro anos, até novembro de 1967.

Já em 1967, no meio do ano, conforme Costa (2006, p. 52), Rosa publicou seu último livro, *Tutameia - terceiras estórias*, uma coletânea de contos que também dividiu a crítica. Alguns disseram que o livro foi “a bomba atômica da literatura brasileira”, outros consideram que, em suas páginas, encontra-se “a chave estilística da obra de Guimarães Rosa, um resumo didático de sua criação”. Sobre essas terceiras estórias, Benedito Nunes perguntou a Rosa: “Já tinham saído as ‘Primeiras’, então, eu perguntei: ‘-E as segundas? Essas são as terceiras!’ E ele disse: ‘- Ah, isso é um mistério que eu não posso revelar!’ E então ficou no domínio do segredo, do secreto, do oculto...” (Benedito Nunes, em entrevista para o documentário “Os nomes do Rosa”, realizada no palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro, 24.11.1996). Três dias antes de sua morte, o autor decidiu tomar posse de sua cadeira na Academia Brasileira de Letras. O adiamento se deu, pois Rosa pressentia (supersticioso e místico que era) e sentia medo da emoção que o momento lhe causaria. Ainda que risse do pressentimento, Rosa disse no discurso de posse que “a gente morre é para provar que viveu”.

Em 19 de novembro de 1967, domingo, às 20h45, faleceu Guimarães Rosa, sozinho (a mulher fora à missa) em seu apartamento em Copacabana, vítima de enfarte, com 59 anos. Seu corpo foi velado na ABL e sepultado no dia seguinte, às 18h, no Mausoléu da ABL, no cemitério São João Batista (Rio de Janeiro). Em 1967, Rosa seria indicado ao prêmio Nobel de Literatura, mas não aconteceu em razão de sua morte. Muitos escritores lamentaram a morte de Rosa publicamente e alguns até publicaram, como foi o caso de Carlos Drummond de Andrade, que escreveu e publicou no *Correio da Manhã* o poema “Um chamado João”, que transcrevemos um trecho abaixo:

Um chamado João

João era fabulista?

fabuloso?

Sertão místico disparando

no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha

a quinta face das coisas

inenarrável narrada?

Um estranho chamado João

para disfarçar, para farçar

o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados

no apartamento?

no peito?

Vegetal êle era ou passarinho

sob a robusta ossatura com pinta

de boi risonho?

Era um teatro

e todos os artistas

no mesmo papel,

ciranda multívoca? (ANDRADE, 2009, p.4)

Rosa foi muito admirado por seus colegas, tanto que muitos se entusiasmaram com as publicações póstumas. Duas destas obras foram publicadas depois de sua morte (*Estas estórias* - contos, em 1969, e *Ave, palavra* em 1970), além de *Magma*. A obra de Guimarães Rosa se impôs não só no Brasil, mas alcançou o mundo. Com sua técnica, seus experimentos linguísticos, seu mundo ficcional, Rosa renovou o romance brasileiro, levando-o a caminhos até então inéditos.

1.2 PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Neste subcapítulo, pretendemos fazer uma breve contextualização do livro *Primeiras estórias*, pois nele está contido o conto analisado nesta dissertação. O objetivo dessa contextualização é apresentar um panorama desse livro, observando suas características importantes e algumas particularidades, mas não é nosso objetivo analisá-lo detalhadamente, já que existem muitos outros estudos e trabalhos que realizaram inúmeras e detalhadas análises.

Primeiras estórias foi publicado pela primeira vez em 1962, seis anos depois de *Grande sertão: veredas*, o único romance do escritor mineiro. O livro contém vinte e um pequenos contos (quinze deles publicados anteriormente em periódicos), que o autor denomina como “estórias”, criando então, um gênero específico. O próprio Rosa dá uma definição de “estórias” em um dos prefácios de *Tutameia*: “a estória não quer ser história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1985, p. 7). Petrov (2004, p. 103), em artigo sobre a estória rosiana, menciona que:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, as vezes, quer-se um pouco parecida com a anedota.” (Rosa, 1985, p.7). É assim que Guimarães Rosa inicia, no célebre prefácio “Alegria e Hermenêutica” a *Tutaméia*, a sua reflexão sobre o “novo” gênero do modo narrativo, profusamente ilustrado nas páginas dos dois últimos livros que publicou em vida. (...) De facto, as narrativas breves das “Primeiras Estórias” (PE:1988) e “Tutaméia - Terceiras

Estórias” (TE:1985), apesar de apresentarem aspectos semelhantes ao do conto erudito, afastam-se dessa modalidade em função de determinadas particularidades, que se torna necessário realçar para a compreensão do projecto artístico rosiano (PETROV, 2004, p. 103).

Assim, esse livro reúne o primeiro conjunto dessas pequenas histórias, seguindo a linha tradicional do gênero conto, e, em seguida, denominada por Rosa como *estórias*, justamente para se diferenciar da História, que tem compromisso com fatos. Sem nenhum compromisso com a verdade, as vinte e uma estórias que compõem o livro, muitas vezes, atraem o leitor pela estranheza. No início de um dos contos: “Famigerado”, o narrador pergunta ao seu interlocutor: “Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça?” (ROSA, 2001, p. 58). E essa pergunta reflete a impressão que todas as narrativas causam: acontecimentos aparentemente inexplicáveis, comportamentos inusitados, “causos” contados por meio de uma linguagem fora do comum. Walnice Nogueira Galvão nos diz também sobre as estranhezas dessas estórias: “A estória desfere seu caráter de iluminação, de olhar súbito para dentro do indizível, de figurado relato hermético de quem retorna de iniciação em elêusicos mistérios” (GALVÃO, 2008, p. 41).

As vinte e uma estórias aparecem na seguinte sequência: “As margens da alegria”; “Famigerado”; “Sorôco, sua mãe, sua filha”; “A menina de lá”; “Os irmãos Dagobé”; “A terceira margem do rio”; “Pirlimpsiquice”; “Nenhum, nenhuma”; “Fatalidade”; “Sequência”; “O espelho”; “Nada e a nossa condição”; “O cavalo que bebia cerveja”; “Um moço muito branco”; “Luas-de-mel”; “Partida do audaz navegante”; “A benfazeja”; “Darandina”; “Substância”; “Tarantão, meu patrão...” e “Os cimos”. As diferentes faces do gênero conto são abordadas nessas estórias: a psicológica, a fantástica, a satírica, a anedótica, a autobiográfica e admitem diversos tons – o cômico, o trágico, o lírico, o sarcástico, o popular e o erudito. Esses vinte e

um contos que compõem o livro, segundo Rosenfield (2006, p. 152) são dispostos em uma ordem pensada pelo autor:

Embora “diversas” temática e estilisticamente, as vinte e uma narrativas de “Primeiras Estórias” não são uma sequência aleatória, mas um ciclo de “exercícios” no duplo sentido da palavra: exercícios espirituais ou meditações e exercícios de virtuosismo que lembram certas composições musicais, cuja finalidade é a de treinar a habilidade das mãos (ROSENFELD, 2006, p. 152).

A partir dessa passagem de Rosenfield, podemos afirmar que o livro de Rosa é muito mais que uma antologia de contos, mas uma seleção ordenada e pensada deles. Temos uma tríade composta pela primeira, pela décima primeira (“O Espelho”) e pela última estória. A primeira e a última estória são protagonizadas pelo personagem Menino. A segunda tríade é formada pelos contos “A terceira margem do rio”, conto analisado nesse trabalho e localizado como conto número 6, “Nada e nossa condição”, conto 12, e “A benfazeja”, conto 17. Essas duas tríades podem ser consideradas como as que constituem o esqueleto da obra, pois, além de serem contos importantes em *Primeiras estórias*, eles retomam temas abordados em *Grande Sertão: Veredas*, como a sabedoria. Essa sabedoria não aparece como tema explícito, mas está presente nos contos através das personagens (que explicitaremos mais adiante), de acordo com a linha de pensamento de Rosenfield.

Ainda sobre a organização de *Primeiras estórias*, segundo Bosi (2006, p. 428), ela acontece na forma de um ciclo, pois o último conto, “Os cimos”, tem o mesmo personagem do primeiro, “As margens da alegria”. Essa personagem é um menino que, nos dois contos, faz uma viagem. Em “Os cimos”, essa viagem é realizada em um avião, e, no último conto, é uma viagem através das emoções. Além da viagem real, a viagem metafórica realizada por essa personagem, esse menino, é como se

fosse uma busca pelo amadurecimento, já que a simbologia do número 21 nos sugere isso. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (2009, p. 958-959),

[...] esforço dinâmico da individualidade que se elabora na luta dos contrários e abraça o caminho sempre renovado dos ciclos evolutivos (3x7). [...] É o indivíduo autônomo entre o espírito puro e a matéria negativa; é também a sua livre atividade entre o bem e o mal que dividem o universo; é, portanto, o número da responsabilidade (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2009, p. 958-959).

Dessa maneira, Rosa escolhe iniciar e finalizar o livro com a mesma personagem, fechando esse ciclo, essa viagem em busca do amadurecimento.

Galvão (2000, p. 59) também reforça sobre a importância desse ciclo:

O livro se abre e se fecha com um menino visitando os tios numa cidade em construção – que se presume ser Brasília –, em meio a um sofrimento infuso, mas permeado por epifanias desencadeadas pela visão de duas aves, um peru no primeiro conto, “As margens da alegria”, e um tucano no último, “Os cimos”. (GALVÃO, 2000, p. 59).

Além de Bosi e Galvão, Fábio Lucas (2011, p. 76-77) também corrobora a importância desse ciclo, mencionando outro fato interessante:

O conjunto de contos de Guimarães Rosa contém um movimento circular necessário, ao abrir-se com a narrativa “As margens da alegria” e ao fechar-se com “Os cimos”, repetindo a mesma personagem e o mesmo cenário. Uma estória encerra-se com a palavra “Alegria” e a outra com a palavra “vida”; uma relata a ida do protagonista, a outra descreve sua volta (LUCAS, 2011, p. 76-77).

É importante ressaltar também que o décimo primeiro conto, ou seja, exatamente o conto que está na metade do livro, se intitula “O espelho”. Esse conto, objeto de análise de um artigo nosso, estudado sob a ótica psicanalítica, é narrado pelo protagonista que conta a um interlocutor sobre a descoberta do seu “eu” através de um espelho e, então, inicia uma busca, um estudo de vários tipos de espelhos. O

fato de um conto intitulado “O espelho” estar exatamente na metade do livro, espelhando os outros vinte contos, dez antes dele e dez depois, pode nos sugerir novamente, uma ideia cíclica. Essa organização que Rosa faz dos contos não é por acaso, pois ele tem uma intencionalidade. Em *Tutameia* também ocorre uma organização da disposição dos contos e do sumário criteriosamente pensado, de forma que o leitor consiga realizar a leitura e a releitura de duas formas diferentes. Até esse cuidado com a disposição dos contos e a organização do sumário nos mostra mais uma vez a genialidade do escritor.

Cada um desses contos de *Primeiras estórias* é estruturado em torno de um fato importante. Esses fatos ocorridos com os protagonistas são como uma espécie de milagre que surge do nada, daquilo que não pode ser visto. Esses milagres são os fatos extraídos dos acontecimentos mais corriqueiros e banais que o autor consegue perceber e transformar em poesia em forma de prosa. Lucas (2011, p. 77) confirma essa capacidade de Rosa transformar os acontecimentos banais em mágicos, de forma simples:

A simples apreensão do cenário e a mera quantificação das personagens nos conduzem ao território da Antropologia, pois nos encontramos no domínio do pensamento mágico. O processo de fabulação, ali, se mistura à atividade elaboradora do mito, à mitopeia, já que o narrador privilegia a cultura mais próxima da natureza (LUCAS, 2011, p. 77).

Desse modo, entendemos como esses acontecimentos tão normais e cotidianos se transformam em obras de arte com o talento do autor mineiro.

De acordo com Marli Fantini (2003, p. 169), os contos que os críticos destacam como mais importantes e que mais despertam atenção dos pesquisadores são “A terceira margem do rio” (que virou filme, homônimo, junto com outros contos do mesmo livro, filmado em 1994 por Nelson Pereira dos Santos) e “A menina de lá”

(conto que também fez parte do filme). Esses dois contos, um deles objeto de nosso estudo, são muito analisados e estudados por pesquisadores de teoria e análise literária, pois possibilitam inúmeras e diferentes leituras. “A terceira margem do rio”, de acordo ainda com Fantini, é o conto que mais desperta interesse nos críticos justamente por suas várias facetas e pluralidade interpretativa. Aprofundaremos, no subcapítulo específico sobre o conto, algumas particularidades e explicitaremos por que esse conto suscita tantas análises e estudos.

Com relação ao foco narrativo, os contos de *Primeiras estórias* são, em sua maioria, narrados na primeira pessoa, com o narrador sendo personagem (protagonista ou não) da estória; e em outros, pelo uso da terceira pessoa onisciente. A escolha do narrador em primeira pessoa é feita pelo autor, principalmente, quando quer contar a estória sob aquele ponto de vista, daquela personagem, muitas vezes, suprimindo ou diminuindo “as vozes” das outras personagens. Essa escolha, algumas vezes, tem o objetivo de levar o leitor a adotar determinadas perspectivas. Entretanto, Leite nos diz que:

Mas é bom lembrar que, para a CENA e o SUMÁRIO, bem como para os diversos tipos de NARRADOR que estudaremos a seguir, a partir da sua tipologia, trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro (LEITE, 1985, p. 27).

Assim, entendemos pelas palavras de Leite que, embora exista a predominância de um tipo de narrador, não há exclusividade desse único tipo, já que, em alguns contos, podemos perceber essa alternância de foco que provoca estranheza no leitor. Como exemplo, temos o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, no qual o narrador alterna o foco de terceira pessoa, para o coletivo “a gente”, em primeira pessoa. Essa alternância é proposital, pois o autor quer dar voz às outras personagens

e também ajuda a construir os sentidos para um conto também tão emblemático e importante de *Primeiras estórias*.

Esse livro, segundo Costa (2006, p. 43), foi visto por alguns críticos como uma ruptura, pois apresentava algumas diferenças em relação às obras publicadas anteriormente por Rosa. Entretanto, mesmo que houvesse a diminuição do tamanho das estórias relatadas, a obra seguiu uma linha já desenhada pelo autor em *Sagarana*, ainda que esse último fosse um livro de novelas. O autor cordisburguense ainda continuou sua saga pela diminuição de contos e publicou como último livro *Tutameia*, uma publicação de contos ainda mais curtos. *Tutameia - terceiras estórias*, publicado em 1967, foi especialmente importante por conter esses pequenos contos permeados por extremo simbolismo. Os contos publicados nele são considerados minimalistas e extremamente curtos (entre três e cinco páginas), já que era o limite imposto pela revista *Pulse*, na qual os contos foram publicados anteriormente. Em entrevista a um canal de televisão alemão, Rosa, ao ser questionado sobre a dificuldade de escrever contos tão pequenos, respondeu que talvez estaria avançando e chegaria a escrever microcontos, de apenas uma página, mas com muita significação. Como foi a última publicação de Rosa, não tivemos a oportunidade de ler tais microcontos, entretanto, os pequenos contos de *Tutameia* já evidenciam a capacidade criativa do autor e a capacidade de ser genial mesmo em poucas páginas.

Voltando às *Primeiras estórias*, destacamos que, ainda que as estórias tenham temas bem variados, elas mantêm uma unidade e reúnem-se em cinco grandes temas: loucura, infância, violência, mistério e amor. Petrov (2004, p. 104) também escreve sobre isso:

Quanto aos assuntos, nas “Primeiras Estórias”, os mesmos podem ser sistematizados em cinco categorias: loucura, infância, violência, mistério e amor. A maioria das personagens são loucos, que assumem uma aura especial, e

apresentam infundáveis gradações de demência, funcionando como veiculadores de cosmovisões de que emana a irracionalidade. Por seu lado, as crianças, segundo grupo pela sua importância, caracterizam-se por uma perspicácia e aguda sensibilidade, observando os mistérios do mundo, sujeitando-se a interessantes descobertas. Completam a categoria de protagonistas santos, bandidos, gurus sertanejos e vampiros, e, embora variem muito quanto à faixa etária e experiência de vida, liga-os um aspecto comum: “as suas reações psicossociais extrapolam o limite da racionalidade” (PETROV, 2004, p. 104),

Desse modo, o autor captou a realidade do mundo rural através de temas e personagens muito característicos, além de invenções semânticas e sintáticas que marcaram pela experimentação e recriação da linguagem. A experimentação e a invenção linguística, características tão marcantes do escritor, estão muito presentes nesse livro. Paulo Rónai afirma, no prefácio à nona edição de *Primeiras histórias* (ROSA, 1977, p. 26), que as histórias de Rosa giram em torno de um acontecimento, mas não no sentido geral de uma ocorrência. A maior parte das narrativas é marcada pelo “tom menor”, à maneira de Tchekov, ou seja, a falta de um conflito exterior geralmente colocado no final, que cede lugar a uma tensão que se resolve no plano psíquico dos personagens. As narrativas roseanas geralmente captam momentos únicos, instantes nos quais se percebe a existência, momentos de apreensão da essência. Entretanto, a atmosfera do mistério, do irreal e do insólito entram no intemporal, que está além dos limites da ação. Essa intemporalidade está sugerida nos desenhos do símbolo do infinito, que sempre permeia a obra de Rosa, dando a impressão também de que as obras do autor se complementam, formando uma espécie de ciclo, ainda que cada história seja única. A magia e o insólito fazem parte dos temas, que à primeira vista retratam episódios banais. Entretanto, essa banalidade é transformada em momentos de beleza, magia e epifania. Os episódios

e suas interpretações assumem várias possibilidades de abordagens, tais como psicológica, fantástica, autobiográfica, memorialista.

Ainda sobre os temas abordados em *Primeiras estórias*, Galvão escreve:

Outro autor de estudos clássicos sobre Guimarães Rosa, Benedito Nunes, nele enfatizou, entre outros méritos, a variedade a que é submetido um tema constante em toda a obra do autor, o da viagem: “Há também, a par de muitos périplos, andanças, partidas e chegadas de “Primeiras Estórias”, a peregrinação sem horizontes, antecipação da morte, e voluntária provação” (GALVÃO, 2000, p. 60).

Galvão, confirmando a fala de Benedito Nunes, faz uma observação muito importante sobre os temas das narrativas, os quais consistem em uma recorrência do tema viagem, tema este, muitas vezes, metaforizado como morte e que também aparece no conto analisado neste trabalho.

Quanto ao espaço em que as estórias se passam, podemos afirmar que, na maioria delas, é reproduzido o ambiente rural. Rosa teve a intenção de mostrar de forma geral o sertão mineiro, não especificando, muitas vezes, o nome da localidade de cada conto. Esses lugares, não especificados com clareza, retratam paisagens típicas do sertão, com morros, fazendas, riachos. Ainda que as descrições das paisagens não sejam extensas, o leitor é capaz de imaginar claramente o ambiente, pois ele é inserido numa atmosfera de cultura própria, em que o mistério e o insólito são possíveis. Mesmo que não haja essa descrição extensa e clara dos ambientes, o espaço é muito importante nos contos, pois é justamente por se passar nesse ambiente sertanejo que as estórias são possíveis de ocorrer. Muito foi escrito sobre o cronotopo (a relação entre tempo e espaço) nos contos de *Primeiras estórias*, porém, nos atentaremos mais especificamente e mais adiante a esse detalhamento somente do conto objeto de análise desta dissertação. Sobre o espaço e já adiantando sobre as personagens, Lucas (2011, p. 77) escreve o seguinte:

“Primeiras Estórias” compõe-se de 21 contos, dos quais 18 envolvem pessoas da zona rural, gente do interior, sertanejos. Dos três restantes, um se passa num internato de crianças, outro numa cidade, provavelmente uma capital, mas focalizando um demente com faixas de lucidez: o terceiro relata uma experiência em direção a uma fronteira irrevelada do ser, uma dimensão original da pessoa. São eles: “Pirlimpsiquice”, “Darandina” e “O espelho” (LUCAS, 2011, p. 77).

Com relação às personagens desse livro, podemos afirmar que, em sua maioria, são personagens que veem a realidade de uma forma diferente da realidade habitual, seja pela perturbação, irracionalidade ou pela pureza e ingenuidade. O fato de depreenderem o mundo dessa forma diferente é que permite a elas perceber as sutilezas místicas que envolvem o cotidiano, os episódios são interpretados por eles de modo amplo e até metafísico. Assim, as personagens são, talvez, os elementos mais importantes dos contos presentes em *Primeiras estórias*, já que é sob sua narrativa que os acontecimentos insólitos e até surreais acontecem. Paulo Rónai (1977, p. 27), sobre as personagens, alega que são

[...] entregues a uma ideia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles, a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se substanciam em símbolos. O que existe dilui-se, desintegra-se; o que não há toma forma e passa a agir. Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia (RÓNAI, 1977, p. 27).

Assim, de acordo com Rónai, os personagens estão em devaneio, narrando os acontecimentos míticos e místicos, integrando-se a esses acontecimentos e deixando sobressair o irracional sobre o racional. Essas personagens geralmente são loucas ou crianças, representando pessoas que na vida não têm representatividade ou voz. Rónai sobre as personagens: “taciturnos, desajeitados, ensimesmados, que nem tentam exprimir-se e passariam despercebidos pela vida se não encontrassem

quem lhe emprestasse voz” (RÓNAI, 1977, p. 20). Essas personagens nos mostram que a linha entre extrema sabedoria e normalidade é muito tênue e a dificuldade de limitar essas fronteiras é que torna o tema da loucura tão interessante.

Rodeados da aura de sapiência e santidade de que os cerca o povo, exibem infindáveis esfumaturas e gradações da demência. Impossível traçar, aliás, a linha de demarcação entre esta última e a normalidade, tanto mais quanto por vezes a mais previdente e calculadora sabedoria se disfarça em mania (“Nada e a nossa condição”), enquanto a loucura pode heroicamente adotar soluções de bom senso que a razão pusilânime não ousa levar em consideração (“A benfazeja”) ou recorre a ardis de incrível sagacidade (“O cavalo que bebia cerveja”). Desmascarada e refreada quando irrompe num ímpeto (“Darandina”), a alienação é aceita como parte dolorosa da rotina da vida quando se declara paulatinamente (“A terceira margem do rio”). Ao contista suas variantes interessam não como casos clínicos (embora frequentemente revele conhecimentos fora do comum, relacionados com seus antecedentes de médico), e sim como campo propício à invasão do irreal, do irracional, do mágico – numa palavra da poesia [...] “Ninguém é doido. Ou então, todos.” A loucura enche os vazios da vida, solta fogos de artifício, escancara os horizontes (RÓNAI, 1977, p. 22).

Fábio Lucas (2011, p. 77) complementa a observação de Rónai com relação às personagens:

Dos 21 contos, 15 mostram personagens estranhas ou loucas ou facínoras (incluindo-se “O espelho”, narrado em primeira pessoa), seis revelam o mundo das crianças; e apenas três estampam a simples gente do interior, nos quais o excepcional deriva da situação criada, cujo móvel é o amor. [...] Em três casos, o mundo das crianças contém, ao mesmo tempo, personagens estranhas (LUCAS, 2011, p. 77).

Ainda sobre as personagens, para finalizar, temos a fala do próprio Guimarães Rosa, numa das raras entrevistas, concedida a Günter Lorenz. O autor disse:

A sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que brotam do coração. Minhas personagens, que são um pouco de mim mesmo, um pouco muito,

não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade (ROSA *apud* COUTINHO, 1991, p. 92).

Dessa forma, o autor deixou claro que intencionou que suas personagens fossem bem próximas da realidade de uma pessoa comum, facilmente reconhecível em qualquer cidade do interior.

Rosa conseguiu com suas narrativas e, especialmente, em *Primeiras estórias*, compreender a união entre o erudito e o popular. Na estruturação literária, os autores buscam conciliar os elementos próprios da cultura tradicional, objetivando conciliar a cultura clássica e a cultura popular. Essa característica e capacidade de realizar essa conciliação tornam a literatura um produto transcultural. O escritor transcultural volta-se para as culturas regionais e se depara com as fontes míticas, muito presentes nessa sociedade. De acordo com Rama,

Os transculturadores descobrirão o mito. Porém, essa descoberta não será feita de acordo com as espécies da narrativa culta da época, [...] mas sim como um repertório quase fabuloso de elementos que não haviam sido explorados nem utilizados livremente pela literatura narrativa do regionalismo, embora estivesse ao lado dele. Contudo, mais importante ainda [...] é a descoberta dos mecanismos mentais geradores do mito [...]. Os narradores dessa linha reconhecerão e aceitarão as redes analógicas com que tecem os mitos, recuperarão as percepções sensíveis sobre os objetos e suas relações associativas, que lhes dão base, transportarão os enfoques culturais à realidade para poder vê-la por meio da elaboração mítica (RAMA, 2001, p. 223).

Segundo a definição de Rama, verificamos que Rosa, ao escrever uma obra transcultural, traz para o leitor a cultura do sertão, principalmente em relação aos mitos, presentes na tradição oral. Esses mitos, quando traduzidos para a palavra escrita, resultam nessas narrativas que fogem da lógica racional e apresentam sentidos enigmáticos.

Dessa forma, perceber essas características transculturais, as recorrências, a semelhança entre as personagens, a forma cíclica da disposição dos contos e tantas particularidades desse livro, torna a leitura de *Primeiras estórias*, além de um agradável deleite para um leitor assíduo, um desafio. Assim como o próprio autor sugere no prefácio de *Tutameia* que ele (prefácio) seja lido pelo menos duas vezes, também a leitura de *Primeiras estórias* deveria ser dessa forma: a primeira, para fruição e a segunda, observando todos essas singularidades. Os contos de *Primeiras estórias*, sem dúvida, apresentam enorme potencial para serem desfrutados e veiculados em outros sistemas semióticos, já que são narrativas em forma de prosa, mas mergulhadas em poesia densa, percorrendo o ilógico e o irracional, testando os limites do convencionalmente esperado. Partiremos, então, para uma contextualização do conto objeto de estudo desta dissertação.

1.3 “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

“A terceira margem do rio”, conto objeto de análise deste trabalho, é considerado uma das obras-primas desse gênero, considerado de difícil composição por vários críticos. Os autores e críticos demonstram dificuldade até mesmo com relação à definição do que seria o conto. De acordo com Cortázar, extraído de Gotlib (2001, p. 7),

se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência, Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (GOTLIB, 2001, p. 7).

Cortázar conseguiu expressar toda dificuldade e beleza de definir o que seria o conto, já que esse gênero, diferente do romance, consegue condensar as ações em poucas páginas, capturando o leitor e deixando-o sempre na dúvida se os eventos foram reais ou imaginados. Outros autores também escreveram suas próprias definições de conto. Edgar Allan Poe, em seus estudos sobre as narrativas breves, desenvolveu a que é considerada a primeira definição de conto, citado em Cavalheiro:

Temos necessidade de uma literatura curta, concentrada, penetrante, concisa, ao invés de extensa, verbosa, pormenorizada... É um sinal dos tempos... A indicação de uma época na qual o homem é forçado a escolher o curto, o condensado, o resumido, em lugar do volumoso. (citado por Edgard Cavalheiro na introdução de *Maravilhas do conto universal*) (CAVALHEIRO, 1958, p 12).

Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, também expõe a sua definição de conto:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora quase-poema do imaginário às voltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 2006, p. 45).

Em seguida, partimos para um breve panorama de “A terceira margem do rio”. Esse conto é o sexto dos vinte e um que compõem *Primeiras histórias*, publicado pela primeira vez em 1962. Desde o título, esse conto nos dá material para diversas possibilidades interpretativas. Guimarães Rosa (doravante GR), exímio contista, pois tem extremo domínio dos seus materiais narrativos, consegue causar no leitor, não somente nesse conto, como em outros vários, o chamado *sequestro momentâneo*, denominação dada por Cortázar. Essa é uma das características mais valiosas do gênero conto e o autor consegue prender o leitor numa possível terceira margem. O

leitor é capturado por esse estranhamento, pois, no nosso conhecimento de mundo, sabemos da existência de apenas duas margens e a possibilidade de existência de uma terceira causa uma inquietação que leva o leitor a diversas indagações. Como confirmam Vitor e Costa:

Desde o título do conto, até o seu desfecho no final, defronta-se com o paradoxo: um rio e três margens, o que seria essa terceira margem? Diferentemente de leituras pós-modernas que privilegiam “a margem”, Rosa põe o seu leitor em movimento, solopando o conforto com uma outra margem, que não é necessariamente explicada (VITOR; COSTA, 2011, p. 317-318).

Assim, com a existência de uma terceira margem, o leitor é obrigado a transcender os limites do possível e também os padrões até então impostos. O narrador convida esse leitor, o tempo todo, a ter coragem e tomar decisões, instigando-o também a se posicionar diante das situações que a leitura desse conto lhe propõe. Além da possibilidade de existência dessa terceira margem, o leitor ainda é surpreendido com a ordem em que elas são colocadas. O simples fato de colocar uma margem como primeira, a outra como segunda e ainda existir uma terceira, causa uma alteração de sentido, já que acostumamos a ter duas margens apenas. Sobre essa alteração da utilização do número cardinal para ordinal, temos a fala de Galvão que diz sobre essa importância:

O simples deslocamento do numeral cardinal para o ordinal retira o chão de debaixo dos pés. O rio tem duas margens de igual estatuto, não uma primeira e uma segunda margem. A mudança para o ordinal incide ainda numa serialização e numa outra temporalidade. Se há duas margens, não uma primeira e uma segunda, como pode haver uma terceira? Nossa experiência não reconhece três margens num rio; reconhece duas. Igualmente não reconhece uma primeira e uma segunda, quanto mais uma terceira (GALVÃO, 2008, p. 43).

Essa simples alteração gera muitas possibilidades interpretativas, já que a palavra, como expressão de sentido, é como uma resposta aos enunciados que a antecederam. A lógica do enunciado espera que um rio tenha apenas duas margens e a existência de uma terceira gera essa alteração de sentido e abre possibilidades de interpretação.

Ainda sobre o título, podemos destacar que Rosa escolheu determinar a terceira margem, utilizando o artigo definido “a”, individualizando-a, singularizando algo que o leitor ainda não seria capaz de imaginar somente pela leitura do título. Assim, mais uma vez, o leitor é capturado pelo estranhamento que essa escolha linguística lhe causa. Galvão (2008, p. 43) ainda complementa sobre o estranhamento que a existência de uma terceira margem causa:

Essa terceira margem tenta escapar a uma lógica binária a que a mente humana parece condenada. As duas margens, reenviando-se uma à outra, desembocam no devir; embora paradas, entre elas o rio corre, em perene continuidade; o que possibilita o surgimento de um terceiro termo, e daí por diante, até o enésimo (GALVÃO, 2008, p. 43).

O conto, que é o texto-fonte ou hipotexto, conforme os teóricos abordados, narra a história de uma família composta inicialmente por cinco personagens: o pai, a mãe e três filhos. Um dos filhos homens é o narrador-personagem e esse filho narra a estória que se desenvolve em torno de um rio. O narrador descreve o rio como “grande, fundo, calado, que sempre permanece de meio a meio”, relacionando essas características com características da personalidade de seu pai. Esse homem, o pai, resolve construir uma canoa e passa a morar nela, sem dar nenhuma explicação à família, que fica surpreendida e não entende a atitude do patriarca. O filho, narrador-personagem, é quem narra essa história a partir de suas lembranças da infância e das impressões que ele tinha das ações do pai e de toda família.

A relação entre o pai e esse filho era muito próxima. E essa proximidade fica bastante evidente quando só ele recebe a bênção paterna antes da partida e quando só ele também pede para acompanhar o pai. Além disso, esse filho foi o único que manteve contato com o pai enquanto ele habitava a “terceira margem”, deixando alimentos, mantimentos, roupas, à beira de uma das margens. Durante muito tempo, o filho mantinha esse ritual e acreditava que o pai buscava o que ele deixava, já que o pai aparecia de longe, indicando que estava vivo, embora não mantivesse contato visual e nem verbal com o filho. Por tanto tempo o pai habitou entre as duas margens reais do rio que o filho, o narrador, cria uma “terceira” margem para se aproximar de seu pai e assim também passa a “habitar” essa terceira margem durante a maior parte de sua vida. Durante anos, o filho mantém os mesmos rituais, visando a se aproximar de seu pai, até que, certo dia, o pai surge ao longe e o filho o chama e diz que irá assumir o lugar do pai na canoa. Mas, logo em seguida, se arrepende do que diz e foge.

O conto foi adaptado para a versão *graphic novel* em 2012, mas, antes de analisarmos a adaptação propriamente dita, faz-se necessário analisar alguns aspectos teóricos do gênero a fim de compreendê-lo em profundidade.

1.4 GRAPHIC NOVEL: UM GÊNERO EM EVIDÊNCIA

O termo *graphic novel*, também traduzido para o português como “novela gráfica”, foi utilizado pela primeira vez por Will Eisner, na década de 1960, em *Um contrato com Deus*, que é considerada a primeira produção desse gênero. Embora a tradução mais fiel seja “novela gráfica”, os teóricos que escrevem em língua portuguesa preferem denominá-la como “narrativa gráfica”.

Considera-se *graphic novel* uma história longa e elaborada, semelhante aos contos ou até romances, que utilizam linguagem verbal e imagens. Os filmes e histórias em quadrinhos, em nossa cultura, são considerados os maiores contadores de histórias que empregam a linguagem verbal e não verbal (imagens). Embora o cinema e o teatro já tenham seu lugar de destaque entre as artes que mesclam linguagem verbal e imagens, as histórias em quadrinhos ainda não alcançaram esse lugar de destaque. Eisner, na introdução de *Narrativas gráficas de Will Eisner*, escreve sobre essa questão:

Na segunda metade do século XX houve uma mudança na definição do que é literatura. A proliferação do uso de imagens como um fator de comunicação foi intensificada pelo crescimento de uma tecnologia que exigia cada vez menos a habilidade de se ler um texto. Dos sinais de trânsito às instruções mecânicas, as imagens ajudaram as palavras, e muitas vezes, até as substituíram. Na verdade, a leitura visual é uma das habilidades obrigatórias para a comunicação neste século. E as histórias em quadrinhos estão no centro desse fenômeno. A ascensão e o estabelecimento dessa extraordinária forma de leitura que chamamos de revista em quadrinhos se deu ao longo de mais de 60 anos. Nas revistas em quadrinhos evoluiu rapidamente da compilação das tiras pré-publicadas em jornais para as histórias completas e originais, e depois, para as *graphic novels*. Esta última transformação impôs uma necessidade de sofisticação literária por parte do escritor e do artista maior do que nunca (EISNER, 2005, p. 8).

A princípio, as HQs eram vistas como fenômeno cultural sem valor literário. Atualmente, são cada vez mais reconhecidas como mídias ricas em capacidades narrativas, possibilitadas pelo uso de vários recursos de mídia, capazes de criar obras únicas. A partir dessa observação, as *graphic novels* possuem seu valor e apresentam uma variedade que reconhece o impacto da linguagem visual. Essas adaptações oferecem diversas alternativas aos textos tradicionais, bem como a outros meios de comunicação de massa. Weiner (2002) listou os principais tipos de *graphic novels*

como a história de super-herói, a história de interesse humanista, mangá, não-ficção, adaptações ou *spinoffs* (por exemplo, os clássicos de Dickens) e sátira.

Como dito antes, as *graphic novels* podem representar uma alternativa às mídias tradicionais, atingindo públicos que, de outra maneira, não sentiriam curiosidade inicial por estas. Como exemplo, a versão do quadrinista Peter Kuper para as obras de Kafka, “Desista! E outras histórias” (1995). As ilustrações em preto e branco expressam bem o clima dos contos de Kafka e são tão interessantes quanto os textos originais. Não deve existir a preocupação com o fato de as *graphic novels* desencorajarem a leitura das versões originais. Lavin (1998) chegou a sugerir que a leitura destes textos pode exigir habilidades cognitivas mais complexas do que apenas a leitura do texto verbal. Muitos professores os usam para ensinar termos e técnicas literárias, como diálogo, e, por exemplo, recorrem a obras como a adaptação do romance de assassinato vitoriano *O Mistério de Mary Rogers* (GEARY, 2001) como uma ponte para outros clássicos daquele período.

Os estudos sociais são outra área na qual as *graphic novels* podem trazer uma nova vida além dos livros didáticos. *A História em Quadrinhos do Universo II* (GONICK, 1994) cobre a história da China e da Índia até a queda de Roma com ironia e humor. Embora cheios de informações, os desenhos em preto e branco do livro demonstram que a história também pode ser divertida e engraçada. Uma novela gráfica especialmente potente que oferece muitas lições de história e civismo é *9-11: Artists Respond* (CHAOS! COMICS, DARK HORSE COMICS & IMAGE, 2002). Vários renomados artistas de quadrinhos, como Will Eisner e Frank Miller, respondem aos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. Essa obra toca nos atos heroicos dos socorristas, nos medos das crianças, nas reflexões sobre o ódio e muito mais. Uma

foto do *Empire State Building* curvado e de luto pelo Marco Zero captura o poder desse trabalho.

As *graphic novels* ajudam os leitores a imaginar a história e a interpretar as lacunas. Raymond Briggs sobre a vida de seus pais na Inglaterra, chamado *Ethel e Ernest* (1998), mostra a nova aparência da Inglaterra há mais de 50 anos e como as pessoas comuns reagiram a grandes eventos como a Segunda Guerra Mundial. Da mesma forma, *O Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiços*, de Will Eisner (1978) descreve a vida cotidiana em um cortiço do Bronx durante a década de 1930 de maneira bem-humorada e tocante.

Os criadores de *graphic novels* até usaram a história do super-herói para examinar questões sociais, políticas e econômicas. Em *Superman: Paz na Terra*, Superman combate a fome no mundo. Com seu grande formato e ilustrações de qualidade fotográfica, esse romance do Super-Homem abre questões difíceis da vida real que vale a pena discutir em sociedade. Outro exemplo é *Hope and Deliverance* (FIGUEROA & ALBERT, 1996), livro dois de uma série de *graphic novel* multipartes, *The Project*, que explora a vida das pessoas em um conjunto habitacional de baixa renda nos arredores de uma grande cidade do Nordeste dos Estados Unidos. Os personagens incluem uma viciada em *crack* grávida, membros violentos de gangues e uma mulher tentando combater a influência da gangue em sua comunidade.

Outras áreas de estudo podem se beneficiar da *graphic novel*, incluindo artes plásticas, ciência e até matemática. Além disso, o formato de novela gráfica está sendo usado em uma nova série de livros acadêmicos sobre grandes ideias, como *McLuhan for Beginners* (GORDON e WILLMARTH, 1997) e *Introducing Cultural Studies* (SARDAR e VAN LOON, 1998). São semelhantes às versões resumidas para

adultos, com mais humor, e os estudantes podem usá-las para estudar filosofia, sociologia e outros assuntos.

Um benefício importante das *graphic novels* é que elas apresentam visões alternativas da cultura, história e vida humana em geral de maneiras acessíveis, dando voz a pessoas com pontos de vista diferentes. O *Mangá dos Quatro Imigrantes* (KIYAMA, 1999), por exemplo, descreve a vida de quatro imigrantes japoneses em São Francisco, Califórnia, de 1904 a 1924. Em um estilo simples em preto e branco, essas histórias, baseadas na vida real do autor, contribuem com uma visão genuína sobre a vida dos imigrantes japoneses. Outro que podemos citar é a história em quadrinhos *Still I Rise* (LAIRD, LAIRD & BEY, 1997), que foi escrita por afro-americanos. Esse trabalho completo pode ser difícil para os americanos brancos lerem, já que apresenta um julgamento severo sobre a história dos EUA e celebra a resiliência dos afro-americanos.

A sátira em *graphic novels* é *2024* (RALL, 2001), que é uma versão contemporânea de *1984* de George Orwell. A amarga história de Ted Rall assume materialismo, pós-modernismo e mídia de massa patrocinados por empresas. Essa *graphic novel* oferece uma alternativa verdadeira à intermídia já proposta por outros meios de comunicação, como a televisão.

1.5 A VERSÃO EM GRAPHIC NOVEL DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

“A terceira margem do rio” versão *graphic novel*, ou também chamada de “narrativa gráfica”, objeto de análise deste trabalho, foi publicada em 2012 pela editora Nova Fronteira e adaptada pela roteirista Maria Helena Rouanet e pela ilustradora Thais dos Anjos. Nesse subtópico, o objetivo principal é somente apresentar de forma

breve a edição analisada, já que o próximo tópico (análise) compreenderá as particularidades e detalhes do objeto de pesquisa.

A edição analisada conta com uma apresentação de Alberto da Costa e Silva e faz parte da coleção “Grandes Clássicos em *Graphic Novel*”. No total, são 62 páginas que mesclam ora texto verbal e não verbal (imagens) e ora somente imagens, como será detalhado no tópico de análise. “A terceira margem do rio” em *graphic novel* é uma edição de tamanho maior do que as edições de *Primeiras estórias*, que contêm a versão original, texto-fonte, do conto. Além disso, a edição foi impressa em papel offset 120 g, que confere ao livro uma beleza e uma capacidade de atrair o leitor ainda maior.

Maria Helena Rouanet, a roteirista, é conhecida por fazer adaptações de obras conhecidas e muito vendidas. Entre as adaptações roteirizadas por Rouanet estão *A cidade do sol*, de Khaled Hosseini, *O cavaleiro dos sete reinos*, de George R. R. Martin, *O tigre branco*, de Aravind Adiga, entre outros. Embora Maria Helena seja mais conhecida por roteirizar adaptações de obras de outros autores, ela também escreveu *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*, que foi sua tese de doutoramento. Sobre essa produção, Lucia Maria Paschoal Guimarães escreve:

Valendo-se de um expressivo conjunto de documentos inéditos, garimpados cuidadosamente nos arquivos da Biblioteca Sainte-Genevieve, Rouanet expõe seus argumentos através de um artifício metodológico: tece sua trama sob a forma de um “jogo”. De um lado, a autora dispõe um conjunto de expectativas e, de outro, procura sua confirmação ou informação, ao nível das fontes pesquisadas. Os lances dessa “contenda” se desenvolvem ao ritmo do movimento das viagens realizadas entre a Europa e o Novo Mundo, uma prática que se intensificou entre o final do século XVIII e meados do XIX (GUIMARÃES, 1991, p. 199).

Já a ilustradora Thais dos Anjos é uma paulistana que atualmente mora em Nova York e que faz ilustrações para revistas de todo o mundo. Designer e ilustradora, a paulistana é formada em desenho industrial e, desde a época da faculdade, se interessa por história em quadrinhos. Foi nessa época que a designer traçou seus primeiros rabiscos em HQ. Thais ficou conhecida em 2010 quando ilustrou a adaptação em *graphic novel* de *Assim falava Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche. Nessa época, Thais ainda morava no Brasil e logo em seguida recebeu a encomenda para ilustrar a versão analisada nesta dissertação.

As adaptadoras realizaram um trabalho de transposição intermediária, relacionando o hipertexto com seu hipotexto, também denominado texto-fonte, enriquecendo-o com ilustrações belíssimas e que agregaram imenso valor à obra rosiana. Como mencionado na introdução, essa adaptação possibilita inúmeras leituras e também aumenta de forma significativa a quantidade de leitores, já que as *graphic novels* têm atraído leitores de faixas etárias diferentes e público mais heterogêneo. Além disso, para os leitores que já conhecem o texto-fonte, a coleção oferece uma outra possibilidade de leitura e revisitação dos clássicos, além de atrair novos leitores, despertando nesses a curiosidade para ler o hipotexto.

Após esta breve introdução sobre a adaptação, partiremos para aspectos teóricos que são extremamente importantes para nosso trabalho e que subsidiarão nossa análise.

2 ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1 O TEXTO

Ainda que as obras que são objeto de análise deste trabalho sejam provenientes de signos que contemplam tanto a escrita quanto a imagem, elas serão denominadas “textos”. Numa ampliação do conceito de “texto”, podemos afirmar que são sistemas de signos, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes. Basearemos esta perspectiva no conceito desenvolvido por Roland Barthes (1987, p. 81-82), em que diz que “tudo é texto”. Além de mencionar que tudo pode ser considerado texto, Barthes ainda nos escreve sobre como ocorre o seu “nascimento”:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (BARTHES, 1987, p. 81-82).

Assim, o texto “nasce” não como um produto acabado, mas como uma reunião de vários outros textos que se entrelaçam infinitamente. Todo texto é construído como um mosaico de citações e todo texto é uma absorção e transformação de outro texto. Genette chama esse emaranhado de “palimpsesto”.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve

através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2010, p. 5).

Dessa forma, qualquer novo texto carrega elementos textuais já escritos anteriormente, fragmentos e citações de textos passados e, muitas vezes, até códigos e elementos visuais, formando assim uma rede complexa de “textos” que se interpenetram, originando novos textos e nenhum deles sendo considerado “melhor” ou mais importante que os demais. Entretanto, é relevante salientar que a experiência do leitor influenciará nessa relação, já que, quanto mais experiente for esse leitor, mais ele conseguirá perceber essas relações existentes entre os diversos textos. A relação entre o texto e o leitor é uma relação de autonomia: o leitor pode interpretar o texto de forma autônoma e plena.

Também é importante salientarmos que é possível notar esta proliferação de hipertextos a partir dos hipotextos, uma das características da arte contemporânea, pois toda obra de arte apresenta relações intertextuais, não só de forma direta, mas também de forma indireta com outras obras. Dessa maneira, no próximo subtópico faremos a exposição do conceito de adaptação ou também denominado hipertexto ou texto alvo.

2.1.1 Adaptação, hipertexto ou texto alvo?

Todas as denominações que intitulam este subtópico referem-se a um mesmo tipo de texto. Segundo Genette (2005, p. 22), o hipertexto, também denominado “texto alvo” por Patrice Pavis e também denominado adaptação é todo texto derivado de um texto anterior: “Chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por

transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação” Então, temos como “hipertexto”, o texto B que se relaciona com um texto A (chamado de “hipotexto” ou “texto fonte”), mas nem sempre essa relação ocorre de forma direta, já que essa derivação pode ocorrer somente de forma intelectual.

Dentro desse contexto, Robert Stam menciona que:

A concepção bakhtiniana pós-estruturalista do autor como um orquestrador de discursos pré-existentes, junto com a desvalorização realizada por Foucault do autor em favor de uma “anonimidade penetrante do discurso”, abriu caminho para uma abordagem não-originária para todas as artes. A atitude de Bakhtin em relação ao autor literário como alguém que habita “território inter-individual” sugeriu a desvalorização da “originalidade” artística. Já que as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm “da boca de outrem”, a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes (STAM, 2003, p. 23).

Por esse prisma, Stam valida a concepção de Genette de que todo texto é derivado de textos anteriores, relacionando-se e inspirando-se, sem deixar de ser original, mas “desvalorizando” a originalidade como perfeição artística. Toda obra de arte tem relação com outros textos, mesmo não sendo de forma direta. Muitas vezes essa relação ocorre de forma indireta, proliferando assim, e aumentando a quantidade de hipertextos a partir de hipotextos originais, relacionando-se de forma intertextual.

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, prefere o termo adaptação. Segundo a autora, a “adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Para Hutcheon, as adaptações são fenômenos recentes e nunca são simples repetições do texto-fonte. Em resumo, Hutcheon escreve que uma adaptação pode ser descrita como uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, como um ato criativo e interpretativo de apropriação ou recuperação e

até um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. A autora complementa:

A minha definição dupla de adaptação como processo e produto, por ser restrita, aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e *covers* de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de *videogame* e arte interativa. Ela também me ajuda a estabelecer distinções; alusões a (e ecos de) outras obras, por exemplo, não seriam engajamentos extensivos, e o mesmo pode ser dito, na maioria dos casos, do *musical sampling*,^{12 13} pois recontextualiza somente fragmentos de canções (HUTCHEON, 2013, p. 31).

A *graphic novel* “A terceira margem do rio” é resultado desse processo intermediário. Desse modo, estabelecemos essa relação entre esses dois textos e é também sob esse aporte teórico que realizaremos a análise, objeto principal desse trabalho.

2.1.2 Intertextualidade

Ainda de acordo com Genette (2010, p. 14), a intertextualidade pode ser considerada toda relação de um texto com outro texto qualquer ou uma co-presença de dois ou mais textos. Sobre essa relação, o autor escreve:

O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de intertextualidade, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro (GENETTE, 2010, p. 14).

Essa relação entre os textos pode ocorrer de forma mais explícita, como uma alusão ou citação em um texto sobre outro texto ou, ainda, de forma menos evidente. De modo geral, toda obra de arte, seja literatura, cinema, quadrinhos ou artes plásticas, dialoga com outras obras. Retomando a ideia do palimpsesto, metaforizada por Genette, os textos estão sempre interligados entre si, pois não é possível eliminar todos os vestígios dos textos anteriores, assim como no pergaminho, onde não é possível raspar ou apagar por completo a inscrição anterior. Dessa forma, ao lermos o texto anteriormente escrito no pergaminho, podemos “ler os vestígios” de outros textos.

As relações intertextuais são tão variadas que podemos afirmar que muitas vezes não é possível estabelecer qual é o texto-fonte (hipotexto) original, já que as obras dialogam entre si e com outras obras de arte também. Robert Stam (2003, p. 226) corrobora esse pensamento quando ele menciona: “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido”. Assim, as relações entre os textos são infinitas, gerando inúmeros intertextos. Esse diálogo intertextual é bem visto pelos críticos, sendo que as duas são consideradas “impuras” ou “menores”, por esse motivo. Sob esse prisma, Stam (2003, p. 23) afirma que:

Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave (STAM, 2003, p. 23).

Então, de acordo com o crítico, essa originalidade completa, além de não ser possível, não é também desejável, já que o texto se torna mais rico ou maior, se dialoga com outros por meio das relações intertextuais que estabelecem. O crítico americano ainda reforça sobre o intertexto:

Em certo sentido, a decadência do texto como objeto de estudo na década de 1980 coincidiu com a ascensão do intertexto. Em lugar de se preocupar com filmes ou gêneros individuais, as teorias da intertextualidade passaram a considerar que todo e qualquer texto mantinha relação com outros textos, e, portanto, com um intertexto. Da mesma forma como o “gênero”, a intertextualidade é uma idéia respeitável, já implícita na observação de Montaigne de que “mais livros são escritos sobre outros livros do que sobre qualquer outro assunto”, e na noção de Eliot sobre “tradição e talento individual”. Ao tomar como objeto o texto (etimologicamente “tecido” ou “tessitura”), os analistas semióticos assentaram o terreno para uma noção de intertextualidade que conduziu para além da antiga concepção filológica de “influência” (STAM, 2003, p. 225).

Desse modo, de acordo com as palavras de Stam, o estudo dos intertextos está sendo mais valorizado do que o estudo do próprio texto, no sentido tradicional, uma vez que as relações intertextuais são valorizadas.

Genette é um dos mais importantes teóricos da intertextualidade, entretanto, outros teóricos dialogam com o crítico francês e ampliaram os conceitos desenvolvidos por ele para afirmar que as traduções intermediáticas englobam todas as formas de arte, incluindo o *graphic novel*, que é o caso específico da nossa análise. Linda Hutcheon, uma das teóricas que ecoam os escritos de Genette, afirma que os estudos de adaptação são mais amplos do que apenas a transposição de romances para filmes.

2.2 INTERMIDIALIDADE E TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA

Apesar de sempre ter existido, a intermedialidade enquanto conceito passou a ser utilizada recentemente. O conceito de intermedialidade se aplica a todas as inter-relações entre mídias que envolvem os fenômenos artísticos. Alguns teóricos usam como metáfora o termo “cruzar fronteiras” para designar esses fenômenos de cruzamento de mídias entre as várias manifestações artísticas e culturais. No artigo intitulado “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”, Jürgen E. Müller define o conceito da seguinte maneira:

Pode haver dúvidas se o conceito de intermedialidade é realmente uma abordagem completamente nova, eixo de pesquisa ou mesmo teoria no campo das humanidades. (...) Nesse sentido, intermedialidade não é um conceito acadêmico completamente novo, mas uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes (MÜLLER, 2012, p. 82).

Ainda que os teóricos da intermedialidade estejam preocupados em como conceituá-la, as discussões a respeito desse termo começam em torno da conceituação de “mídia”. Claus Clüver, um dos maiores teóricos da área, em artigo denominado “Intermedialidade”, discorre sobre essa dificuldade:

Porém, nos vários campos de estudos interessados nesse assunto - as ciências humanas, a antropologia, a sociologia, a semiótica, os estudos de comunicação e também todas as disciplinas de Estudos de Mídias - as discussões teóricas ainda começam com tentativas de construir a definição de “mídia” mais adequada e útil para esse discurso, e as soluções costumam variar nos diversos campos (CLÜVER, 2011, p. 9).

Por esse prisma, percebemos que o significado ou definição de mídia é um pouco mais complexo, sendo tudo aquilo que transmite um signo e que faça sentido para quem produz e para quem recebe o signo. No artigo supracitado de Müller, a dificuldade de definir o conceito de mídia é também explorada:

Uma das questões cruciais – senão a questão crucial – de qualquer estudo de encontros de “mídias” ou da intermedialidade é a questão de como conceber uma “mídia”. Conhecemos dezenas de propostas para definir uma mídia, tendo como base paradigmas científicos diferentes, variando de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso, simulações e padrões de ações e processos cognitivos – para mencionar apenas alguns. [...] A meu ver, um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos sócio-culturais e históricos, ainda parece ser a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermediática (MÜLLER, 2012, p. 83).

A seguir, recorreremos mais uma vez a uma citação de Clüver para resumir o conceito de mídia e estender o conceito a vários signos: “Para simplificar e unificar nossa terminologia, chamo configurações em todas as mídias – e não somente na mídia verbal-de “textos” (CLÜVER, 2011, p. 10).

Embora o termo intermedialidade e os conceitos de mídia sejam utilizados para as várias manifestações artísticas, vamos nos ater especialmente ao que se refere à literatura e mais especificamente aos gêneros que nos propusemos analisar: conto em texto verbal e *graphic novel*. Com relação à literatura, Clüver escreve no mesmo artigo:

A mídia verbal merece uma análise particular. Não existe um substantivo que possa servir como rótulo para ela; “literatura” indica apenas uma classe, com muitos gêneros, ao lado de muitos outros gêneros não-literários. Em todos os casos, a comunicação de um texto verbal acontece ou pela voz ou por escrito. A enunciação do texto é igual à performance musical: é uma versão (e interpretação) do texto (CLÜVER, 2011, p. 12).

A teoria da intermedialidade, assim como as denominações e métodos usados no seu estudo, é fenômeno recente, entretanto, a maioria dos estudos explora as relações individuais entre os textos. Segundo Müller, “a etimologia do termo ‘intermedialidade’ nos traz de volta ao jogo de ‘estar entre lugar’” (MÜLLER, 2012, p.

83), então, entendemos que a intermedialidade é o cruzamento de mídias, estando elas no “entre-lugar” de uma ou de outra, sobrepondo-se de modo que não seria possível separá-las.

Irina Rajewski entende a intermedialidade como categoria para análises concretas de textos. Sobre essa escolha, a teórica afirma o seguinte:

[...] minha abordagem a fenômenos intermediários segue uma direção sincrônica, pois procura distinguir manifestações diferentes de intermedialidade e desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas. [...] [F]ocalizo a intermedialidade [também] como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. [...] [E]u me concentro nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermediárias específicas (RAJEWSKI, 2012, p. 23).

A teórica, após explicitar sobre intermedialidade, subcategorizou-a em três tipos. Na primeira categoria, a intermedialidade compreende transposições intermediárias (como as adaptações cinematográficas, as romantizações, etc.). Na segunda, ela engloba uma combinação de mídias (como nas óperas e performances, nos filmes, no teatro e HQs, etc.). Já na terceira categoria, a intermedialidade compreende referências intermediárias (referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas, como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem; outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a ecrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante) (RAJEWSKI, 2012, p. 24-26).

Ainda que os pressupostos teóricos apresentados até aqui sejam muito importantes para nossa análise, percebemos a necessidade de explorar também o que os teóricos escrevem sobre a narrativa gráfica.

2.3 NARRATIVA GRÁFICA

2.3.1 Narrativa gráfica como forma de arte, gênero ou mídia?

O conceito de narrativa gráfica se aplica a qualquer narração que utilize imagens para contar histórias. Pratt (2009) define quadrinhos como narrativas que contam histórias através de uma sequência de imagens com balões de fala. Embora Meskin (2007) tenha argumentado que os quadrinhos não narrativos, como filmes e literatura não narrativos são possíveis, a maioria dos quadrinhos é lida com a expectativa de que uma história se desenrole, e é por isso que Pratt considera os quadrinhos “um meio predominantemente narrativo” (2009, p. 107), pois ele explora dimensões narrativas, tanto literárias quanto pictóricas.

O teórico o faz com uma terminologia própria, chamando os quadrinhos de mídia, meio, forma de arte, código e gênero. Como uma forma de arte híbrida, ele sugere, “os quadrinhos têm dimensões narrativas literárias e pictóricas: é uma forma de arte híbrida que emprega estratégias narrativas intimamente ligadas à literatura, por um lado, e outras mídias pictóricas, por outro” (PRATT, 2009, p. 107).

A terminologia utilizada por Pratt demonstra um problema centrado no termo “medium” e suas muitas definições diferentes. Marie-Laure Ryan (2004) discute o que são mídias no contexto de uma narratologia transmidial, tentando correlacionar as posições divergentes mantidas por diferentes comunidades acadêmicas. Existe um consenso de que todos os meios de comunicação, sejam eles, texto impresso ou uma foto digital, funcionam como intermediários que permitem a produção, distribuição e recepção de sinais semióticos, possibilitando a comunicação. No entanto, é muito mais difícil definir e classificar a mídia, pois sociólogos, filósofos, historiadores da literatura e teóricos das novas mídias têm ideias divergentes sobre o que exatamente é esse termo.

Em conexão com questões narratológicas, é importante notar que diferentes mídias, como pintura a óleo, música, fotografia digital e filme: “[...] não são canais ociosos para a transmissão de mensagens, mas suportes materiais de informações cuja materialidade, precisamente, importa para o tipo de significado que pode ser codificado” (RYAN, 2004, p. 1-2).

Portanto, “uma mídia é uma categoria que realmente faz a diferença sobre quais histórias podem ser evocadas ou contadas, como são apresentadas, porque são comunicadas e como são vivenciadas” (RYAN, 2004, p. 18). Segundo Ryan, podemos distinguir entre ao menos três abordagens diferentes da mídia: (1) abordagens semióticas, como a de Lessing (1998) e Wolf (1999, 2002), que analisaram códigos e canais sensoriais que suportam várias mídias (verbais, visuais e musicais); (2) abordagens materiais e tecnológicas, que enfocam como os tipos semióticos são suportados pela mídia; e (3) abordagens culturais, interessadas nos aspectos sociais e culturais da mídia, bem como na rede de relações entre ela.

Embora muitos estudiosos da teoria da mídia hoje desconsiderem as categorias semióticas ao discutir a mídia e prefiram chamá-las de “modos” e uma combinação de modos “multimodais”, acredita-se que Ryan esteja certo ao apontar mídias semioticamente baseadas, como a música e as imagens bidimensionais:

[...] os modos de significação desempenham um papel importante na distinção entre mídias. Simplesmente não há como construir um sistema de mídia sem levar em consideração critérios semióticos. Além disso, “modo” é tão difícil de definir quanto mídia (RYAN, 2004, p. 4-5).

"Combinações de idioma da imagem", ou seja, "combinações de imagens estáticas e texto verbal", como emblemas e narrativas gráficas, são "mídias espaço-temporais" (RYAN, 2004, p. 19). Mas é muito difícil decidir onde o meio termina e o

gênero começa. Devido à terminologia esboçada acima, vale a pena refletir sobre a seguinte sugestão de Ryan:

Enquanto o gênero é definido por convenções adotadas mais ou menos livremente, escolhidas por razões pessoais e culturais, o meio impõe suas possibilidades e limitações ao leitor. [...] As convenções de gênero são regras genuínas especificadas pelos seres humanos, enquanto as restrições e possibilidades oferecidas pela mídia são ditadas por sua substância material e modo de codificação (RYAN, 2004, p. 19).

Como afirmado acima, os resultados programáticos da pesquisa de intermedialidade são altamente relevantes para a exploração de *graphic novels*. Os estudos de intermediação são um campo de pesquisa que há mais de três décadas lida com inter-relações entre diferentes mídias. Pesquisadores de intermediação estão interessados em diferenças entre mídias, mas também em suas colaborações e redes, bem como em suas funções entre culturas e por meio da história; consideram os estudos de intermedialidade como “democráticos”, ou seja, não lidam exclusivamente com formas de arte e cultura intelectual, mas também com produtos populares da cultura de massa e com as novas mídias; questionam a aplicabilidade dos modelos verbais a todas as manifestações culturais.

Wolf (1999) e Rajewsky (2005) apresentaram tipologias que fazem distinções entre diferentes fenômenos intermídia. Segundo Rajewsky, como já citado anteriormente, o debate atual revela dois entendimentos básicos da intermedialidade,

[...] um mais amplo e um mais estreito, que não são homogêneos. O primeiro concentra-se na intermediação como condição ou categoria fundamental, enquanto o segundo aborda a intermedialidade como categoria técnica para a análise concreta de produtos ou configurações individuais específicas de mídia (RAJEWSKI, 2005, p. 47).

A concepção literária de Rajewsky de intermedialidade, no último e mais restrito sentido, abrange três subcategorias, mas as configurações midiáticas únicas corresponderão a mais do que apenas uma das três subcategorias:

- i. Combinação de mídias (também chamada de multimídia, plurimídia e mídia mista), como ópera, cinema, teatro, performances, manuscritos iluminados, histórias em quadrinhos, instalações de computadores, dentre outros. Conceito semiótico, baseado na combinação de pelo menos duas formas midiáticas de articulação (RAJEWSKI, 2005, p. 52).
- ii. Transposição midiática, por exemplo, adaptações de filmes, novelizações, etc. Esta categoria é orientada para a produção; a qualidade intermedial "tem a ver com a maneira como um produto de mídia surge, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme e etc.) ou de seu substrato em outro meio (RAJEWSKI, 2005, p. 51).
- iii. Referências intermediais, por exemplo, referências em um texto literário a uma peça de música (a chamada musicalização da ficção, a imitação e evocação de técnicas cinematográficas como dissolver, disparos com zoom, edição de montagem etc.); modos descritivos em literatura que evocam efeitos visuais ou se referem a obras de arte visuais específicas (a chamada *ekphrasis*¹). As referências intermediárias contribuem para a significação geral; assim como a primeira categoria, elas são de natureza comunicativa-semiótica, definindo apenas um meio.

¹ Termo grego que significa "descrição" (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na Retórica de Diónisios de Halicarnasso. Tornou-se depois um exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares.

Segundo Wolf (1999, p. 252), a intermedialidade aplica-se em seu sentido mais amplo a qualquer transgressão de fronteiras entre as mídias e, portanto, preocupa-se com "relações heteromídiais entre diferentes complexos semióticos". Wolf entende a mídia como meio convencionalmente distinto de comunicar conteúdo cultural, que são especificadas principalmente pela natureza de seus sistemas semióticos subjacentes (envolvendo linguagem verbal, sinais pictóricos, música, entre outros) ou em casos de "mídia composta" (uma combinação de vários sistemas semióticos, como filmes), seus canais técnicos ou institucionais são meramente secundários. Para muitos críticos, a mera tematização de outro meio não é suficiente, e reservam o termo "intermedialidade" para evocar certas características formais de outro meio. Essa categoria inclui uma mudança de mídia (ou seja, adaptação cinematográfica de um romance) ou combinação de mídia ("multi" ou "plurimedialidade") (WOLF, 1999, p. 253-255): balé, ópera, filme, histórias em quadrinhos.

As tipologias de Rajewsky e Wolf nos ajudam a investigar as especificidades midiáticas das narrativas gráficas, particularmente como a palavra e a imagem interagem de várias maneiras complexas para contar histórias. As *graphic novels* e os romances são geralmente publicados em forma de livro. Seu uso como portadoras de mídia, no entanto, difere bastante: enquanto os romances contam histórias usando um meio, a escrita, as *graphic novels* geralmente combinam duas mídias, sequências de imagens estáticas e partes textuais integradas, a fim de narrar.

Nas narrativas gráficas, a combinação de texto verbal e texto não verbal – o fato de que "a imagem e o diálogo dão sentido um ao outro" (EISNER, 1985, p. 59) – é o elemento vital da narração. Portanto, é importante observar que os processos de decodificação/leitura se baseiam nos diferentes modos de percepção de ambos os

sistemas de signos, na leitura sequencial e na observação do painel e da página da narrativa gráfica como um todo.

Nas narrativas gráficas, a escrita em geral possui mais liberdade icônica do que nos textos literários, a fim de expressar entonação, tom, atmosfera, entre outros elementos. Os modos de recepção sequencial e simultâneo permitem ao leitor transformar em movimento, os fragmentos bidimensionais (painéis e as lacunas entre eles) e em espaço tridimensional, as imagens estáticas. Como as sequências de figuras nas narrativas gráficas são investidas com um poder sucessivo e, portanto, transcendem a qualidade estática de uma única figura, elas, de fato, nos convidam a questionar a diferenciação entre palavras e imagens.

Nas narrativas gráficas, palavra e imagem se correlacionam e competem de várias maneiras. O que foi dito até agora refere-se à primeira categoria de Rajewsky, combinação de mídia ou hibridismo de mídia, isto é, ao fato de que as narrativas gráficas geralmente combinam duas mídias, texto e imagem. No entanto, a intermedialidade específica das narrativas gráficas não se restringe de maneira alguma a essa categoria e às combinações de imagens e palavras em painéis individuais. De fato, esta intermedialidade pode ser discutida de maneira diferente usando as categorias 2 e 3 de Rajewsky.

A narrativa gráfica *V de Vingança* (1988), escrita por Alan Moore e desenhada por David Lloyd, pode ser referida como um exemplo da segunda categoria intermedial de Rajewsky de transposição midial (ou mudança de mídia). *V de Vingança* começou como um desenho em preto e branco na revista norte-americana *Warrior*, em 1982, e mais tarde foi concluída e editada como uma *graphic novel* colorida pela DC Comics. Em 2005, James McTeigue produziu uma adaptação cinematográfica de sucesso comercial dessa narrativa gráfica.

Com base no roteiro, Stephen Moore escreveu um romance homônimo, lançado em 2006. A adaptação cinematográfica (o que Rajewsky chama de transposição midial) levou a uma discordância entre os criadores da narrativa gráfica e os do filme. Como Reynolds (2009) e outros apontaram, o filme *V de Vingança* não adiciona substancialmente personagens ou tramas – ele tem uma tendência a reduzir os dois. De fato, o filme de McTeigue foi tão longe na simplificação do enredo que Alan Moore acabou se distanciando publicamente dele. Mesmo os críticos cautelosos em não serem vítimas do "discurso de fidelidade moralmente carregado" (HUTCHEON, 2013, p. 7) reconhecem que o filme reduziu significativamente o enredo original da narrativa gráfica de dez partes, bem como sua explosividade política.

Embora provavelmente nenhuma outra grande adaptação de filme tenha causado tanta irritação publicamente expressa pelo autor do original, como foi o caso de Alan Moore e *V de Vingança*, a questão ainda é a mesma para toda a legião de roteiristas e diretores que se aventuram a fazer adaptações de narrativas gráficas: quais são os problemas centrais enfrentados ao adaptar/transpor uma narrativa gráfica para outras mídias, e quais são as idiossincrasias midiais das narrativas gráficas que apresentam desafios? São necessárias investigações futuras sobre aspectos da intermediação e transmidialidade das narrativas gráficas, especialmente leituras mais estreitas de narrativas gráficas menos conhecidas, a fim de aprender mais sobre as muitas maneiras complexas pelas quais a palavra e a imagem colaboram e competem nesse meio específico.

Há também uma ampla gama de referências intermediárias: a terceira categoria de Rajewsky e a terceira categoria de intermidialidade encoberta de Wolf, tanto nas narrativas gráficas experimentais quanto nas não experimentais: características formais de outras mídias, como filme e música, são imitadas por meio

de narrativas gráficas. Eles podem assumir funções semelhantes à *ekphrasis* e a estratégias de musicalização na ficção. Um exemplo pode ser encontrado em uma passagem de *Berlin: City of Smoke* (2008), de Jason Lutes, na qual a representação em preto e branco, em estilo Vallotton², de um clarinetista de jazz, ocorre em 44 painéis em mais de duas páginas inteiras. Essa proliferação de painéis tem o efeito de pausar a ação; por meio de pequenas variações na postura do músico, o efeito do ritmo e da musicalidade é criado dentro de uma sequência bidimensional de desenhos (veja a figura 1).

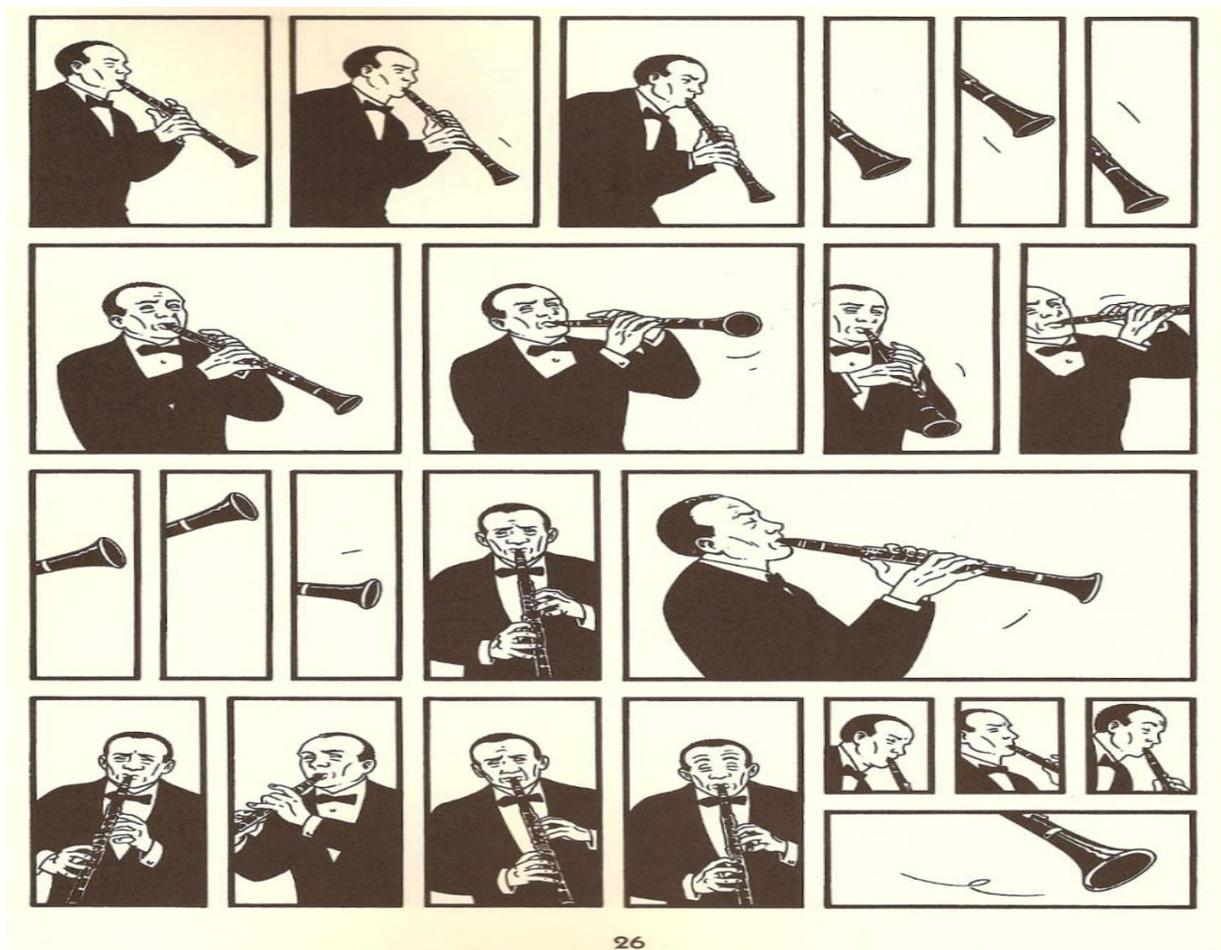


Figura 1 - Exemplo de *ekphrasis* representando musicalidade.
 Fonte: LUTES, JASON, *Berlin: City of Smoke*, 2008.

² Félix Edouard Vallotton (1865-1925) foi um pintor e gravurista suíço associado com o movimento pós-impressionista vanguardista da última década do século XIX. Ele foi uma figura importante no desenvolvimento da xilogravura moderna, que lhe permitiu fazer imagens expressivas, em preto-e-branco, caracterizadas por seus temas singulares e um estilo muito sintético, incisivo, reforçado pela ausência de gradiente.

Essa referência intermedial também pode ser descrita como remediação, um marco do ambiente da mídia atual, que Bolter e Grusin definiram como "a lógica formal pela qual a nova mídia refaz as formas anteriores da mídia" (2000, p. 273). Segundo os autores, uma mídia "é o que remedia. É aquilo que apropria as técnicas, formas e significado social de outras mídias e tenta rivalizá-las ou remodelá-las em nome do real" (2000, p. 65).

Novas tecnologias visuais, como computação gráfica e a Internet apresentam-se como versões remodeladas e aprimoradas de outras mídias. A mídia digital pode ser compreendida através das maneiras pelas quais elas honram e revisam a pintura, a fotografia, o cinema, a televisão e a impressão lineares de perspectiva. De acordo com Bolter e Grusin: "O que há de novo nas novas mídias vem das formas tradicionais de remodelar as antigas: a mídia e as maneiras pelas quais as mídias antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias." (BOLTER E GRUSIN, 2000, p. 14-15)

A remediação não é um processo unidirecional de nova mídia remodelando as formas de mídias anteriores, mas também um processo no qual a mídia estabelecida representa novas formas de mídia. A remediação pode ser facilmente alinhada com conceitos como "adaptação". No entanto, é "difícilmente reconciliável com concepções de subcategorias intermediárias", pela mesma razão que a remediação

implica necessariamente uma tendência a nivelar diferenças significativas entre os fenômenos individuais em questão e entre os diferentes meios com sua respectiva materialidade; diferenças que surgem logo que estão em risco análises detalhadas de configurações mediais específicas, suas respectivas estratégias constitucionais de significado e sua significação geral (RAJEWSKY, 2005, p. 64).

Enquanto Bolter e Grusin usam *ekphrasis* como a descrição literária de obras de arte visual (2000, p. 45), como um exemplo não digital de remediação, eles ignoram o fato de que a *ekphrasis* está intimamente ligada ao concurso entre as artes, que não nivelam as diferenças midiáticas entre palavras (literatura) e figuras (por exemplo, pintura), mas, de fato, dependem delas.

2.3.2 Narratologia inter e transmidial

Como já foi mencionado, as narrativas gráficas são objetos para as análises inter e transmidial. Como a maioria das pesquisas sobre narrativas gráficas atualmente se concentra em obras e séries individuais, as teorias geralmente aplicáveis às narrações inter e transmidial, bem como uma terminologia e uma metodologia narratológica, precisam ser desenvolvidas ainda mais em conexão com os meios específicos de contar histórias gráficas.

Obviamente, a narrativa ocorre em romances, filmes e narrativas gráficas e, portanto, pode ser considerada um fenômeno transmidial. Mas é importante explicar as especificidades do respectivo meio no qual uma ideia ou história são expressas. O meio como portador dos sinais nunca é transparente ou "inocente"; suas leis internas estruturais e midiáticas definem as maneiras pelas quais as categorias de tempo e espaço são usadas. De um modo geral, pode-se dizer que a narratividade depende intimamente dos recursos e das restrições de um determinado meio, assim como cada meio possui afinidades particulares por certos temas e certos tipos de enredo: "Você não pode dizer o mesmo tipo de histórias no palco e por escrito, durante conversas e em um romance de mil páginas, em um filme de duas horas e em uma série de TV que dura muitos anos" (RYAN, 2004, p. 356).

Wolf (1999) investigou sistematicamente o potencial narrativo da música, das pinturas e das séries de imagens, reunindo as descobertas dos estudos de

intermedialidade e da narratologia literária, desenvolvendo assim uma nova narratologia intermedial. Com base em indicadores formais (cronologia, repetição, teleologia, causalidade/coesão) e temáticos (narrabilidade e singularidade), ele discriminou gêneros genuinamente narrativos, como romances baseados em mídias predominantemente verbais (texto escrito e oral) e cujos destinatários dificilmente participam da narrativização, a partir de obras que indicam narrativas, como séries de figuras e imagens mono ou polifásicas. Segundo Wolf, o potencial narrativo é baixo sempre que uma contribuição considerável para a produção de narratividade é exigida do destinatário. Em outras palavras, a narração prototípica em um romance requer uma atividade narrativa mínima por parte do destinatário, enquanto a música instrumental exige um máximo. As tiras de quadrinhos mantêm uma posição intermediária na escala de Wolf. Assim, a narração intermedial é baseada na percepção de que a narratividade é um quadro cognitivo transmidial. Enquanto a maioria da narratologia clássica desconsiderou a inter-relação entre narratividade e mídia, “a narratologia pós-clássica começou a dismantelar a hegemonia das narrativas transmitidas pelo narrador e enfatizou a natureza transmidial da narratividade como um quadro cognitivo aplicável à mídia e gêneros mais remotos”. (WOLF, 1999, p. 145).

Wolf define narratologia transmidial como o estudo da narratividade em obras de arte fora do texto literário, como pintura, escultura e música instrumental. Ao desenvolver um conceito flexível de mídia, ele explica os efeitos materiais de uma mídia.

Se a narratologia deixa para trás conceitos como o de narrador e a preocupação com o meio verbal e, em vez disso, focaliza aspectos prototípicos e cognitivos da narratividade, torna-se possível uma reconceitualização transmidial da

narrativa. O necessário, no entanto, é um compromisso entre as descrições da mídia como meros condutos, por um lado, e uma visão de que a mídia é a mensagem, por outro. Esse último coloca a mídia em uma posição tão forte que uma concepção independente da narratividade desta, em termos cognitivos e prototípicos, se torna impossível, pois, se a mídia é a realidade última, os quadros cognitivos se tornam insignificantes.

Wolf (1999, p. 166) sugere conceber

a função da mídia na narratologia transmidial de maneira mais flexível como influência, mas não como prioridade, como determinante, narrativa e conteúdo narrativo. [...] Conforme aplicável à narratologia transmidial, a mídia é um meio de comunicação convencional e culturalmente distinto; é especificado não apenas por canais técnicos ou institucionais, mas também e principalmente pelo uso de um ou mais sistemas semióticos para transmitir seu conteúdo, em particular na esfera pública; de acordo com a natureza e o formato de seus constituintes, diferentes mídias têm diferentes capacidades para transmitir e modelar narrativas.

Wolf conclui que a narrativa, como todos os macroquadros cognitivos, pode ser realizada em mais de uma mídia. Isso implica que a narratividade é em grande parte (mas nunca completamente) independente da mídia e, portanto, um fenômeno transmidial.

Como ficou evidente, transmidialidade e narrativa transmidial são conceitos relativamente recentes, que fizeram sua primeira aparição proeminente no campo da narratologia no início dos anos 2000. Além de Wolf, o trabalho pioneiro de Ryan também ajudou muito a impulsionar o interesse acadêmico na narrativa transmidial.

Ryan diferencia entre um texto "ser uma narrativa" e "possuir narratividade" (2004, p. 9) e entre a narrativa como "um ato textual de representação" e "uma imagem mental" – uma construção cognitiva construída pelo intérprete como resposta ao texto "que permite abordagens narratológicas transmidiais: qualquer obra de arte pode ser

considerada possuidora de narratividade, desde que o destinatário possa extrair dela um roteiro narrativo. Não importa qual meio, idioma, imagem, som ou gesto estejam envolvidos, de acordo com Ryan, todos eles são capazes de narrar uma história (mas não tão bem). Ryan frequentemente usa as expressões "remediação" e "narração transmidial" (2004, p. 31-32) como sinônimos. Nesse sentido, transmidial significa que uma história contada em uma mídia pode ser recontada posteriormente em outra mídia, mas, devido às especificidades destas, o resultado nunca será o mesmo. Mesmo assim, o receptor será capaz de distinguir um fio narrativo.

A partir dessa apresentação de teoria em torno dos conceitos de adaptação e transposição intermediária, partiremos para a explicitação de duas outras teorias que são extremamente importantes para a análise do objeto dessa dissertação.

2.4 TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O QUE DIZEM ESSAS TEORIAS.

A abordagem da Estética da Recepção ou Teoria da Recepção nos diz que o autor deixa lacunas no texto que precisam ser preenchidas com as experiências vividas pelo leitor e por leituras prévias que ele tenha realizado. Ao ler um texto, a leitura nos impacta de determinada maneira que desencadeia processos nos quais relacionamos e intertextualizamos os textos lidos durante nossa vida, sejam eles verbais ou não verbais. A partir da década de 1960, os estudos encaminham-se para o que Roland Barthes chama de "a morte do autor", pois, após o momento da escrita, o texto já não pertence mais ao autor e sim ao leitor. Esse leitor só conseguiu o devido destaque a partir dos estudos dessa teoria. O texto deixou de ser apenas uma organização linguística e transmissão de intenções do seu autor, mas também passou a produzir significação no leitor, pois ele (o texto) tem a característica de um acontecimento e não de um objeto. A intenção do falante não era mais capaz de ser

transmitida somente com a linguagem oral, mas com a percepção que o receptor conseguia ter dessa mensagem, já que a linguagem deixa lacunas que o leitor precisa preencher, ou seja, a materialidade do texto só acontece quando existe a leitura, quando o leitor completa esse processo de recepção (decodificação, interpretação e compreensão).

No texto “Estética da Recepção”, de Mirian Hisae Yaegashi Zappone, contido no livro de *Teoria Literária-Abordagens históricas e tendências contemporâneas*, organizado por Thomas Bonnici e Lúcia Zolin, Hans Robert Jauss é citado como um dos autores mais exponenciais e significativos no desenvolvimento da teoria da recepção. O teórico defende que “se tome como princípio historiográfico da literatura o modo como as obras foram lidas e avaliadas por seus diferentes públicos na história” (ZAPPONE, 2005, p. 155). Jauss enfatiza a importância da experiência vivida pelo leitor, bem como as sensações que este desperta nele ao realizar determinada leitura. Para Jauss, a qualidade e o refinamento estético do texto vêm “dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade” (JAUSS, 1994, p. 7). A crítica do autor com relação aos aspectos recepcionais da literatura atingiu duas grandes vertentes de crítica literária: a marxista e o formalismo russo. De acordo com ele, o marxismo era uma estética da representação, pois tinha como princípio a identificação da obra com a realidade social a que ela se referia. Já o formalismo era visto como um método que desconsidera as condicionantes históricas da literatura, privilegiando somente a forma.

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor (JAUSS, 1994, p. 23).

Assim, se o texto literário possui uma estrutura própria, ele só se torna material se essa estrutura for entendida por um leitor, impactando-o de uma maneira significativa e produzindo efeitos e resultados. A proposta de Jauss para a solução do dilema de unir o aspecto estético e a história seria o da incorporação da visão do leitor. Os resultados e efeitos dessa leitura sobre o leitor são importantes no processo de entendimento e a relevância que a obra/texto pode ter também depende desse processo realizado pelo leitor. Nas palavras do autor:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Assim, Jauss propôs sete teses sobre a teoria do efeito estético: a primeira seria o “ato de recepção”, ou seja, a experiência de leitura por seus leitores. A segunda tese tem relação com o horizonte de expectativas do leitor, pois o acontecimento literário depende dos saberes prévios do leitor em questão. A tese número três aborda a distância estética, o afastamento entre o leitor e a obra que ele está lendo. A quarta tese se relaciona com a segunda, pois diz respeito à reconstrução do horizonte de expectativas ou de leitura, já que, aumentando seu histórico de leituras, o leitor reconstrói seu horizonte de expectativas. A tese número cinco refere-se à mediação que uma obra pode colocar como outras leituras possíveis para o leitor. A sexta tese relaciona-se com sincronicidade, o rompimento com o cânone. Já a sétima e última tese aborda os efeitos da literatura na vida prática do leitor, os novos caminhos para as experiências futuras do receptor.

Wolfgang Iser, um dos maiores representantes dessa teoria, nos seus estudos, se mostra interessado nestes efeitos desencadeados pela leitura no seu

receptor. Iser afirma que o leitor se apropria do texto e sua materialidade só se completa com essa leitura. Ele também afirma que a estrutura do discurso ficcional deriva da modificação do sistema de regras do mundo à medida que as “estratégias” (narrador, leitor fictício, personagens, enredo) organizam o repertório literário. A interação do leitor com a literatura mostra as percepções do leitor em contato com a obra e esse efeito causado no leitor se transmuta em significação. A teoria (do efeito estético) desenvolvida e defendida por Iser revela a interface da realidade com a ficção. De acordo com Iser (1996, p. 103):

Os modelos descritos de interação no mundo social surgem da contingência – planos de conduta não coincidem ou é impossível experienciar as experiências dos outros – mas não de uma situação em comum ou de convenções que valem para os parceiros da interação. A situação em comum e as convenções se limitam a regular o preenchimento das lacunas, lacunas estas que se formam em face da falta de controle ou de experimentabilidade, sendo condições básicas para qualquer interação. A essas lacunas corresponde a assimetria básica de texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referências comuns (ISER, 1996, p. 103).

Então, concluímos que, para o ato da leitura existir, é necessário que exista uma diferença de conhecimento entre leitor e autor, já que a comunicação só existe se o leitor ainda tem lacunas a preencher no texto. Iser ainda continua:

Aqui como ali, a carência é estimuladora, ou seja, os graus de indeterminação implicados na assimetria de texto e leitor compartilham uma função com a contingência e o no-thing da interação interpessoal, a saber, a função de constituir comunicação. Em consequência, os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do no-thing são apenas diferentes formas de um vazio constitutivo subjacente a toda inter-relação. Entretanto, tal vazio não é um dado ontológico em que se fundamentariam as relações mencionadas; ele é criado e modificado pela falta de equilíbrio inerente tanto à interação diádica, quanto à assimetria de texto e leitor. O equilíbrio só se deixa reconstituir se a carência for superada, razão pela qual o vazio constitutivo está sendo constantemente ocupado por projeções. A interação

fracassa no momento em que as projeções recíprocas dos parceiros sociais não são passíveis de modificação ou no momento em que as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste. Fracassar significa então não ocupar o vazio senão com as próprias projeções (ISER, 1996, p. 103).

Dessa forma, o autor reforça o fato de que a Teoria da Recepção, como o nome sugere, foca no receptor. Caso o receptor não consiga realizar as inferências, não consiga “jogar o jogo” com o autor e com o texto, não há equilíbrio e a interação fracassa, pois não ocupa os vazios existentes, não preenche as lacunas.

Assim, para justificar e endossar a análise do hipotexto/texto-fonte “A terceira margem do rio” e sua relação com seu intertexto em versão *graphic novel*, utilizaremos também a Estética da Recepção, nos apropriando dos indícios que os textos nos fornecem e mostrando as possibilidades de leituras que podemos realizar ao fazer a relação entre os dois textos (texto-fonte e adaptação). É importante salientar que todas essas interpretações e análise só são possíveis mediante a materialidade dos textos e as “pistas” deixadas pelos autores nos próprios textos, seja o texto-fonte ou o hipertexto. Portanto, também embasaremos as análises realizadas nesse trabalho na teoria supracitada nesse subcapítulo.

3 EXPLORANDO AS TRÊS MARGENS

3.1 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” VERSÃO TEXTO-FONTE E VERSÃO *GRAPHIC NOVEL*

Neste capítulo, objetivamos centrar na relação autor-texto-leitor percebendo como a linguagem literária verbal é capturada e reconfigurada na versão *graphic novel*, ou seja, como os efeitos estéticos da obra de Guimarães Rosa foram percebidos pela roteirista Maria Helena Rouanet e principalmente pela ilustradora Thais dos Anjos, que foram inspiradas a levar a obra para outra linguagem, que também será percebida e provocará efeitos estéticos em seu receptor.

Em uma análise comparativa entre o texto verbal “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa, e a adaptação realizada pelas roteirista e ilustradora supracitadas, entendemos que as teorias de recepção de Jauss e Iser contribuem para a leitura da relação autor-texto-leitor, já que possibilitam perceber as adaptadoras (roteirista e ilustradora) como leitoras de Rosa e como autoras da versão *graphic novel*, que prevê um leitor/receptor novo.

Percebemos que a literatura está intimamente relacionada a outras manifestações artísticas, seja pela relação autor-texto-leitor, seja pela contribuição de uma como fonte de inspiração para a outra. De acordo com Iser, no momento da leitura, o leitor traz consigo um repertório (de ordem cultural, social e histórica) que ele utilizará para interpretar o texto. É por meio desse “jogo” entre o texto e o leitor que ocorrerá a interpretação e o diálogo entre o texto e o receptor. Desse modo, o leitor da versão *graphic novel* de “A terceira margem do rio” que tenha lido texto-fonte (texto verbal ou hipotexto) conseguirá interpretar e dialogar muito melhor com a adaptação, confirmando, negando ou até questionando a nova obra de acordo com seu “horizonte de expectativas”. Iser enfatiza a complexidade da leitura de um texto literário, que não

é composto somente por emissor e receptor, mas de outros elementos bem importantes: narrador ou narradores, personagens, tempo, espaço e enredo. Desse modo, o ponto de vista do leitor não é totalmente livre, ele é construído pela perspectiva interna do texto. Por esse prisma, a interpretação literária é resultante daquilo que é fornecido ao leitor. Portanto, Iser evidencia que, mesmo a obra literária se concretizando com a interação do texto com o leitor, a interpretação já é prevista pelo texto, o leitor não tem total domínio sobre o que ele lê.

Para Jauss, a experiência estética não se inicia na interpretação e compreensão do significado da obra pelo receptor, mas pela interação das experiências compartilhadas entre leitor e autor. Desse modo, a experiência de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. O primeiro conceito de recepção elaborado por Jauss foi comparar o efeito estético de uma obra com o desenvolvimento histórico e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. Assim, ele retoma os conceitos aristotélicos sobre a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis* e propõe que o prazer estético ocorreria por meio da criação artística, da recepção e do efeito catártico. A *poiesis*, como criação artística, libera a capacidade criativa do autor para a produção artística em sua poética. Por meio da *aisthesis*, que seria a recepção da *poiesis*, a consciência do leitor é liberada para confirmar, renovar e até questionar a sua percepção de realidade com relação ao texto lido. Já a *katharsis* é a liberação da experiência, o efeito catártico produzido no receptor. Assim, a Estética da Recepção é a experiência individual transformada na capacidade de ser o outro. Essa experiência, justamente por ser individual, acontece de forma diferenciada de indivíduo para indivíduo sobre a recepção da mesma obra, já que cada um traz experiências individuais no momento de recepção.

Os conceitos aristotélicos retomados por Jauss podem ser percebidos em “A terceira margem do rio”, conforme citação que segue:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho (ROSA, 2001, p. 78)

A *poiesis*, a criação artística de Rosa, mostra uma situação ocorrida com a família, na qual o pai partiu e passou a morar na canoa, sem ir a lugar algum. A recepção desse fato por parte do leitor, a *aisthesis*, pode ser vista como algo inconcebível, já que humanamente é impossível alguém passar a viver dentro de uma canoa. Desse modo, pode provocar no leitor o efeito catártico de compaixão em relação a essa família que é deixada pelo pai, configurando a *katharsis*. A consciência do leitor é levada a questionar qual seria a motivação teria esse homem para praticamente abandonar sua família e passar a viver isolado de tudo e de todos. O leitor também pode ser levado a comparar essa atitude de abandono do pai com situações da atualidade em que homens também abandonam suas famílias, tornando a vida de quem é abandonado sobremaneira difícil. Essa é a interpretação que o leitor pode ter realizando a leitura do texto-fonte.



Figura 2 – Pai dentro da canoa, no rio.
Fonte: ROUANET, 2012, páginas 16 e 17.

As adaptadoras (ilustradora e roteirista) como receptoras da *poiesis* de Rosa optaram por expressar de forma bem poética esse abandono causado pelo pai na família, mostrando também sua solidão, já que ele é representado na canoa, no meio do rio, em completa solidão, somente acompanhado por círculos que o movimento da canoa deixou na água do rio. Desse modo, o leitor da adaptação recebe (*aisthesis*) essa obra (*poiesis*) provocando um efeito catártico não só de compaixão pela família que é deixada, mas também por esse homem que fica sozinho e de certa forma

também abandonado, mesmo que isso seja sua própria escolha. O leitor é levado a uma *katharsis* completa e mais visual com a leitura da adaptação em *graphic novel*. A riqueza interpretativa que a ausência de texto verbal nessa página é capaz de transmitir é muito grande, já que o leitor pode realizar outras inferências de acordo com as experiências que ele traz em sua bagagem. Na sequência das páginas, as adaptadoras optam por também expressar em forma de ilustrações a reação da família e dos conhecidos, entretanto, a riqueza contida nas páginas 17 e 18, com vazio e pouco texto verbal, sem dúvida, é o que mais desperta sensações no leitor. Exatamente pela ausência de texto verbal é que o leitor consegue ter essa sensação de solidão do pai na canoa.

A seguir, há outro trecho bem interessante para comparar e analisar a versão texto-fonte e adaptação em *graphic novel*:

O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver (ROSA, 2001, p. 79).

Ao realizar a leitura desse trecho, como *poiesis*, o receptor/leitor recebe (*aisthesis*) sensações de como esse pai estaria se sentindo sozinho na canoa, suportando todas as intempéries, tudo o que uma pessoa pode sofrer vivendo sob chuva e sol constantemente. A *katharsis* provocada nesse leitor é a de comoção e compaixão pelo homem que vive na canoa.

O sentimento gerado pela leitura desse trecho é direcionado ao homem que vive na canoa. Entretanto, ao observamos como a adaptação foi realizada e como esse trecho foi representado na *graphic novel*, a recepção pode ser diferente.



Figura 3 – Representação da passagem do tempo na vida do narrador.
 Fonte: ROUANET, 2012, páginas 30 e 31.

Nesse caso, realizando a leitura da adaptação do conto, o receptor é levado a ter sensações e sentimentos não direcionados ao homem que vive na canoa, mas sim ao narrador, pois é ele que é representado nas ilustrações. Assim, os conceitos aristotélicos também ocorrem, mas são percebidos, interpretados e vivenciados de outra maneira. Na leitura da *graphic novel*, tanto a recepção (*aisthesis*) da *poiesis*, quanto o efeito catártico produzido no leitor, direcionam-se para o narrador personagem. O receptor dessa obra se compadece do narrador ao perceber que a

passagem do tempo foi longa e que não só o pai sofreu as agruras do tempo na canoa, como quem ficou (a família) também sofreu. O sentimento de compaixão é direcionado a esse filho que também foi abandonado e que por tanto tempo esperou a volta do pai, sem sucesso. As adaptadoras optaram por representar a passagem do tempo, mostrando o crescimento e amadurecimento do narrador personagem, levando o leitor a direcionar seu olhar para ele, ressignificando e redirecionando o olhar do receptor.

Após esse, mais um trecho que podemos perceber os conceitos aristotélicos e estabelecer comparação entre o texto verbal e a adaptação é quando o pai avisa para a família que vai morar numa canoa e a mãe também diz para ele o que ela decidiu: "Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" Nosso pai suspendeu a resposta" (ROSA, 2001, p. 78). Nesse trecho extraído da versão texto-fonte, a *poiesis* produzida por Rosa denota o sentimento da mãe de revolta pela decisão do pai e causa no receptor uma *aisthesis* de concordância com a decisão da mãe naquele momento. O leitor pode ser levado a ter sensações catárticas (a *katharsis* aristotélica) de compadecimento com a mãe e com sua decisão, já que ela faz isso como forma de tentar fazer com que o homem desista de sua decisão. Essas emoções e sentimentos o leitor pode experimentar pela leitura do texto-fonte, também chamado de hipotexto, fazendo as inferências e as interpretações próprias de acordo com sua experiência e sua bagagem.

Na adaptação, a ilustradora optou em focar na expressão facial da mãe ao dizer essas palavras, conforme segue:



Figura 4 – Zoom do rosto da mãe.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 14

Nesse caso, o receptor já consegue ter outros tipos de sensações com a *poiesis* da adaptação. Como as adaptadoras optaram em focar na expressão da mãe na fala dela, a *aisthesis* recebida pelo leitor é uma experiência talvez até mais completa do que somente pela leitura do texto verbal. A *katharsis* seria de perceber e

entender como essa personagem é forte e o leitor pode ser levado a se sentir próximo dela e se assemelhar com ela. A expressão facial da personagem ilustrada denota não só uma mulher envelhecida e que sofreu com o tempo, mas mostra a expressão de uma mulher decidida que está tomando as rédeas da situação e expondo sua opinião e sua decisão sobre a partida de seu marido. E tanto no texto-fonte quanto na adaptação, a escrita concisa de Rosa foi mantida. “Cê vai, ocê fique, você nunca volte”. Além de despertar no receptor alguns sentimentos, esse distanciamento causado pelo uso de diferentes pronomes demonstra ainda mais a decisão firme que a personagem estava tomando.

Embora a Estética da Recepção possa ser utilizada em toda a obra e ela varia de acordo com a bagagem de leitura do receptor e seu horizonte de expectativas, escolhemos analisar apenas algumas páginas da *graphic novel*, já que também nos basearemos, no próximo subtópico, na teoria do efeito estético.

3.2 A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” VERSÃO *GRAPHIC NOVEL*

Ao tomarmos como base a Teoria do Efeito Estético de Iser, para qual o leitor é uma estrutura textual prevista pelo autor ao produzir o texto, podemos afirmar que, no conto “A terceira margem do rio”, existe a parceria entre o leitor e o texto, estabelece-se o “jogo”. Iser afirma em sua obra *O ato da leitura* que, no processo da leitura, se realiza a interação entre a estrutura da obra e o receptor. O texto literário se realiza nessa convergência, nessa interação. A identificação entre leitor e texto ocorre a partir da interação entre ambos e surge como consequência do confronto do horizonte de expectativas do receptor e da obra. Durante a leitura, o leitor utiliza estratégias de seleção por meio das quais confronta suas expectativas com as do

texto. As estratégias são responsáveis pela organização do repertório, por meio das perspectivas da visão do narrador, das personagens e do próprio enredo.

Ainda de acordo com Iser, a obra tem dois polos: o artístico e o estético. O primeiro seria o texto criado pelo autor ou a obra de arte criada. Já o segundo, o estético, é a concretização realizada pela leitura do receptor. Ele não se mantém imutável, já que varia com o efeito que pode causar no leitor. A interpretação não se cristaliza, ela não se atém apenas ao sentido do texto, mas no que ele causa no receptor e ela evidencia seu potencial de produzir sentido. De acordo com Iser:

A interpretação tende a mostrar-se objetivista; em consequência, seus atos de apreensão eliminam a multiplicidade das significações da obra de arte. Se afirmarmos, como sucede muitas vezes, que uma obra literária é boa ou má, então formamos um juízo de valor. Mas quando necessitamos fundar esses juízos, utilizamos critérios que, na verdade, não são de natureza valorativa, mas que descrevem características da obra em causa. Se compararmos essas com as de outras obras, não conseguimos ampliar os nossos critérios, pois as diferenças entre esses critérios já não representam o valor próprio (ISER, 1996, p. 59).

Assim, a interpretação ganha essa nova configuração de não somente dar sentido ao texto, mas causar e despertar sensações no leitor, no receptor. O leitor, pelo processo de leitura, teria a função de transformar o texto de objeto artístico em objeto estético. Para o autor, o sentido não está plenamente completo se a leitura não acontece. É necessário que o leitor conclua a maior dimensão possível de sentido do texto. Mas ressaltamos que é impossível o leitor alcançar todas as intenções do autor. Isso só seria possível com o que Iser chama, em 1996, em “O ato da leitura”, de “leitor ideal”, que deve ter o mesmo código que o autor, e isso é raro. O que ocorre é que na leitura os valores do leitor são reformulados e ele é levado até a reformular o que já leu.

Desse modo, considerando que a leitura é resultado dessa interação, desse diálogo entre a bagagem cultural do leitor e o texto, podemos entender que os efeitos estéticos produzidos pela leitura do conto “A terceira margem do rio” nas adaptadoras foram expressos na versão *graphic novel*.

Pela leitura do texto-fonte, o conto na versão verbal, e a leitura da adaptação, fica evidente que muitas vezes a roteirista reduziu o texto verbal para que as ilustrações tivessem um destaque maior. Rosa utiliza uma linguagem que deixa muitas lacunas para que tanto o receptor quanto a adaptadora e a ilustradora possam preencher. Essa linguagem representa não só a linguagem do sertanejo mineiro, mas de um sertão universal, já que as personagens fazem muitas reflexões, muitos diálogos internos e que podem levar o leitor a ter efeitos catárticos também, preenchendo as lacunas com suas próprias reflexões e questionamentos. “A terceira margem do rio” não é somente um texto regional, não é somente a história de um homem que abandonou a família e foi viver numa canoa por longos anos. Para que o leitor possa usufruir do texto de forma satisfatória, realizando inferências e intertextualidades, é necessário ter conhecimentos, bagagem cultural de assuntos diversos: religião, história, sociologia e até geografia. Entretanto, percebemos que a adaptação foi realizada de forma que o texto se aproxime de leitores de bagagem cultural não tão ampla, já que as ilustrações auxiliam na leitura e interpretação. O texto se torna inteligível por um número maior de leitores, acessando camadas de diferentes tipos de leitores e de diferentes idades. Essa escolha por parte das adaptadoras, principalmente pela ilustradora, ocorreu justamente para tornar o texto mais comercial.

3.3 O VISUAL NA *GRAPHIC NOVEL* E AS SIGNIFICAÇÕES

A adaptação de “A terceira margem do rio”, versão *graphic novel*, em nada difere do conto original, que aqui denominamos texto-fonte ou hipotexto, com relação à apresentação dos fatos. Eles são apresentados de forma linear, assim como a versão original de GR. Os fatos são apresentados conforme a passagem do tempo acontece e conforme o narrador-personagem vai lembrando desses fatos, narrando sempre de acordo com seu ponto de vista e percepção.

Percebemos que algumas obras adaptadas para *graphic novels* são obras em que a parte não verbal é composta por muitas cores e cores vibrantes. A obra objeto de análise desse estudo foge um pouco dessa composição, já que apresenta cores ocre, tons terrosos, preto, branco e azul. A escolha dessas cores por parte da ilustradora pode nos remeter aos sentimentos narrados pelo narrador-personagem e experimentados pelo leitor durante a recepção, já que esses sentimentos eram “duros”, tristes, “sem cor”. Ainda que não apresente cores vivas e nem onomatopeias, a adaptação em estudo consegue despertar o interesse do leitor também por essas características, já que o texto-fonte também traz as mesmas sensações durante a recepção. Segundo os estudos de Bechdel (2014, p. 45), “A montagem de uma história em quadrinhos vai depender do tipo de narrativa e do veículo em que ela será publicada”. A obra analisada apresenta uma estrutura diferente das demais *graphic novels*, pois ela não se apegua às regras estruturais, utilizando-se de novos experimentos gráficos tais como traços, figuras na extensão da folha de um livro, painéis de diversos tamanhos, entre outros.

Podemos iniciar a análise da adaptação já pela capa. Conforme vemos na figura 5, a capa é composta pelo desenho de um rio, em sua cor original (azul) e ao lado do rio, aparecem as duas margens na cor terra. Entre essas duas margens,

aparece escrito o título da obra, “A terceira margem do rio”, simbolizando a existência de uma terceira margem. Dentro do rio, é possível ver dois pés, como se fossem os pés do narrador-personagem, que criou em seu imaginário essa terceira margem. Além desses elementos simbólicos, também temos na capa as informações da publicação (adaptadora, ilustradora, editora, dentre outros).

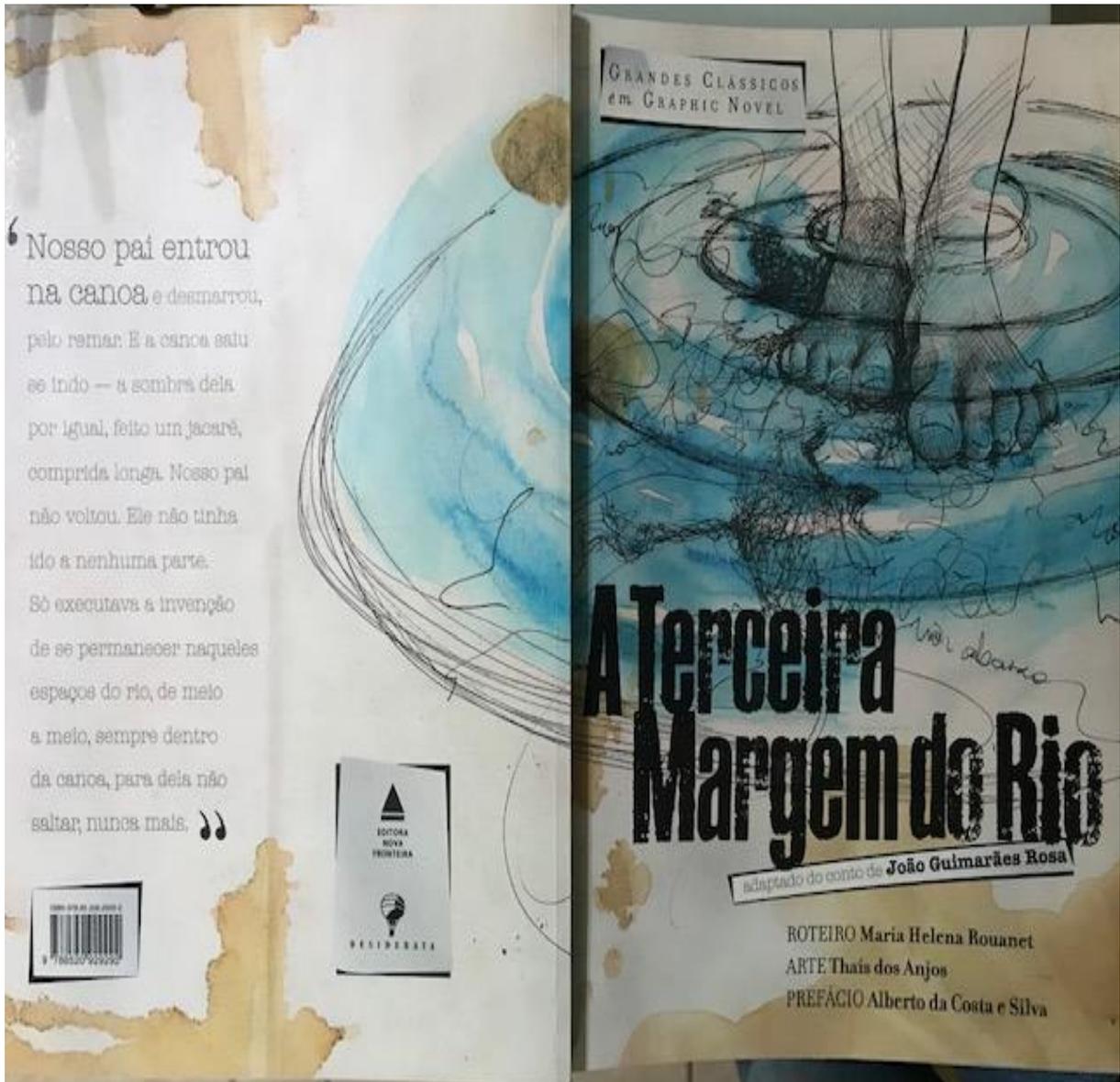


Figura 5 – Capa da Graphic Novel.
Fonte: ROUANET, 2012, capa.

Após a capa estão as páginas de apresentação escritas por Alberto da Costa e Silva. Antes da apresentação, na página 2, há uma bela ilustração de um homem

na canoa, como se visto de trás. A ilustradora foi feliz nessa representação, pois ela extrapola o texto original, enriquecendo a adaptação, colocando uma ilustração que auxilia o leitor na formação da imagem do homem na canoa.

A narrativa começa na página numerada como 11 e nas ilustrações foram utilizadas as cores preta e ocre, contrastando e utilizando o fundo branco. Essa página (ver figura 6) adapta todo o primeiro parágrafo do texto-fonte (hipotexto) e é dividida em três quadros de ilustrações, com somente dois pequenos textos verbais, que seriam duas falas do narrador, referindo-se a seus pais: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro e positivo” e “Nossa mãe era quem regia”. Essas observações do narrador fazem parte de sua memória em relação à sua infância. Nas páginas seguintes, pela narração que o personagem faz, percebemos que, na memória dele, os detalhes são muito vivos: a casa, o balançar das árvores, as expressões faciais, os animais.

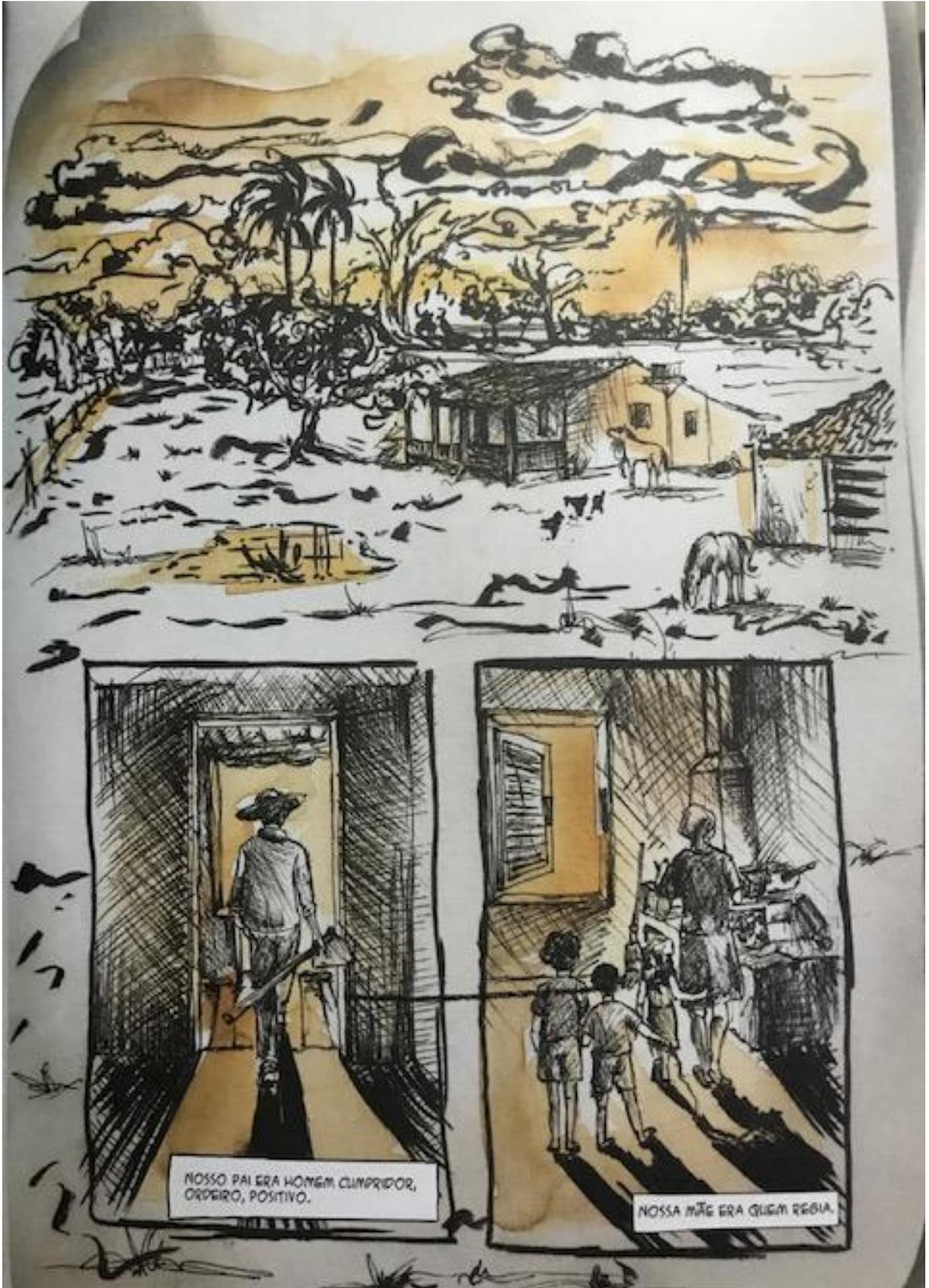


Figura 6 – Adaptação do primeiro parágrafo do hipotexto.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 11.

Entre as páginas 11 e 29, o narrador personagem descreve suas lembranças da infância, com riqueza de detalhes e as ilustrações feitas são muito representativas, que expressam bem as sensações e sentimentos que o narrador pretende passar. A recepção por parte do leitor fica eficiente, pois é possível perceber os sentimentos das personagens. As cores que prevalecem nessas páginas são a preta e a ocre, contrastando com o fundo branco e alguns traços em cor azul, salientando algum detalhe importante. Dentre essas páginas, algumas merecem destaque, pois se diferenciam das demais por alguns detalhes específicos.

Na página 13, o narrador descreve uma parte importante da sua infância: o momento em que o pai se despede da família para morar na canoa. Nessa página, são ilustrados três momentos distintos e importantes. Em dois pequenos quadros são retratados a casa e posteriormente o rio, objetivando opor as duas moradas do pai: a atual e a futura. Em uma parte maior da página, tomando metade dela e ilustrada de forma livre, sem quadro, é retratado o momento da despedida do pai aos familiares. Quando a canoa vai seguindo seu fluxo no rio, vai deixando uma sombra escura, como se fosse uma divisão entre a vida anterior do pai e a nova vida.

A construção dessa canoa e a conseqüente partida do pai foi o acontecimento que mais marcou a vida da família e especialmente do filho, que é o narrador-personagem. Por meio das expressões faciais muito bem ilustradas, o leitor percebe que a família ficou muito triste e não conseguia entender o motivo da partida.



Figura 7 – Representação da partida do pai.
 Fonte: ROUANET, 2012, p. 13.

Na página 14, é retratada a face da mãe, usando a página inteira, como um zoom no seu rosto, ressaltando suas expressões faciais, enfatizando a significação de sua fala, em um balão, com o seguinte texto verbal: “cê vai, ocê fique, você nunca volte”. Essa gradação de pronome de tratamento e a significação do número três serão exploradas posteriormente no subtópico da análise linguística. A ilustradora conseguiu retratar de forma muito evidente as marcas de expressão no rosto da personagem, com traços bem marcados e firmes. Além das cores ocre e preta, o lenço no cabelo da mulher é destacado com a cor azul, ilustrado em traço de aquarela.



Figura 8 – Zoom do rosto da mãe.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 14

As próximas páginas analisadas são as 16 e 17, nas quais a parte não verbal é importante e expressiva. Na página 16, há um jogo de luz e sombra, em que aparece

a imagem do pai dentro da canoa e, em volta dela, alguns traços circulares, sugerindo que ele rema sem destino, sem ir a parte alguma, somente remando em círculos (Figura 9). A ausência de texto verbal nessa página, como representação do vazio, denota a importância ainda maior da ilustração, deixando para o leitor/receptor a função de interpretar e compreender, “jogando o jogo” do texto, como propõe Iser. O afastamento desse homem é tão incompreensível por parte da família e do filho que não há espaço para palavras, tornando dispensável o texto verbal. As cores utilizadas nessa página são somente a preta (sombra do homem na canoa e alguns traços finos circulares) e a ocre (em aquarela, ressaltando os traços em volta da canoa).



Figura 9 – Pai dentro da canoa, no rio.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 16.

Na página 17, constam apenas alguns traços e as palavras do narrador-personagem, descrita no lado direito da página: “nosso pai não voltou”. A disposição gráfica do texto verbal, isolada na página, aponta para o sentimento de abandono e solidão, vivido pelo filho e por toda a família (figura 10).

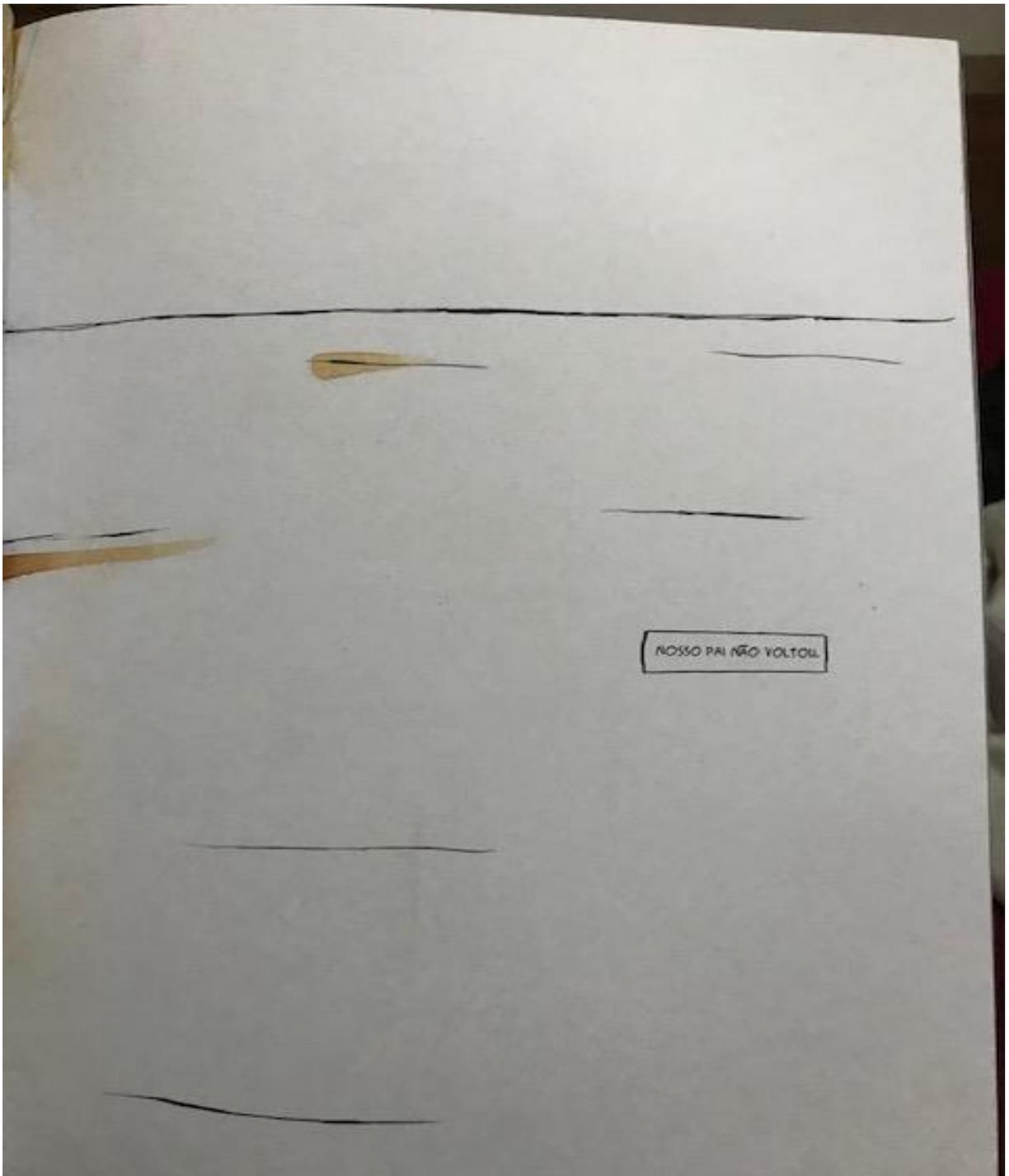


Figura 10 – Representação do rio vazio.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 17.

Além do texto verbal, nessa página há um traço forte na horizontal, sobreposto à cor branca do fundo, indicando a divisão entre o pai, que está no rio, e a família, que ficou numa das margens. Por meio dessa ilustração, o leitor percebe o vazio que a decisão de partir e a conseqüente partida do pai causou na família e no narrador-personagem, que chega à conclusão que o pai não vai voltar e não há nada que mude essa ideia dele. A parte não verbal é tão ou mais importante que o texto verbal, já que enriquece de maneira poética o texto, demonstrando o vazio sentido pelos familiares.

A partir da página 18 até a 29, mesclando texto verbal e não-verbal, o narrador-personagem conta a reação dos familiares, dos amigos, vizinhos, em relação à decisão do pai e à atitude de morar dentro de uma canoa, sem ir a lugar algum. Por meio de textos verbais, alguns balões de falas em meio à narração e imagens, ele relata que os parentes e amigos próximos se reuniam para observar o homem e comentar sobre tamanha estranheza. Para o leitor, é possível perceber que a família, principalmente a mãe, demonstra em suas faces uma atitude de conformidade, como se não houvesse o que fazer, simplesmente aceitaram a situação e decisão do pai. As imagens representam rostos e expressões faciais tristes e desoladas.

Entre essas páginas também observamos que a família ainda insistiu para que o homem saísse da canoa e retornasse, tentando inúmeras possibilidades de convencimento. Dia após dia, o pai permanecia no mesmo lugar. Os familiares tomaram algumas providências para tentar convencer o homem a mudar de ideia: chamaram o padre para pedir que o homem desistisse dessa teimosia, pediram ajuda para os soldados para ver se ele ficava com medo e desistia e voltava para casa. Mas tudo foi em vão, como retratado no último quadro da página 26 (ver figura 11) que representa o homem ainda dentro da canoa, no meio do rio e o seguinte texto verbal: “tudo o que não valeu de nada”. A ilustração contida nesse quadro não tem riqueza

de detalhes, somente traços pretos grossos e algumas aquarelas no tom ocre, simbolizando o distanciamento do homem, sem ilustrar suas feições.

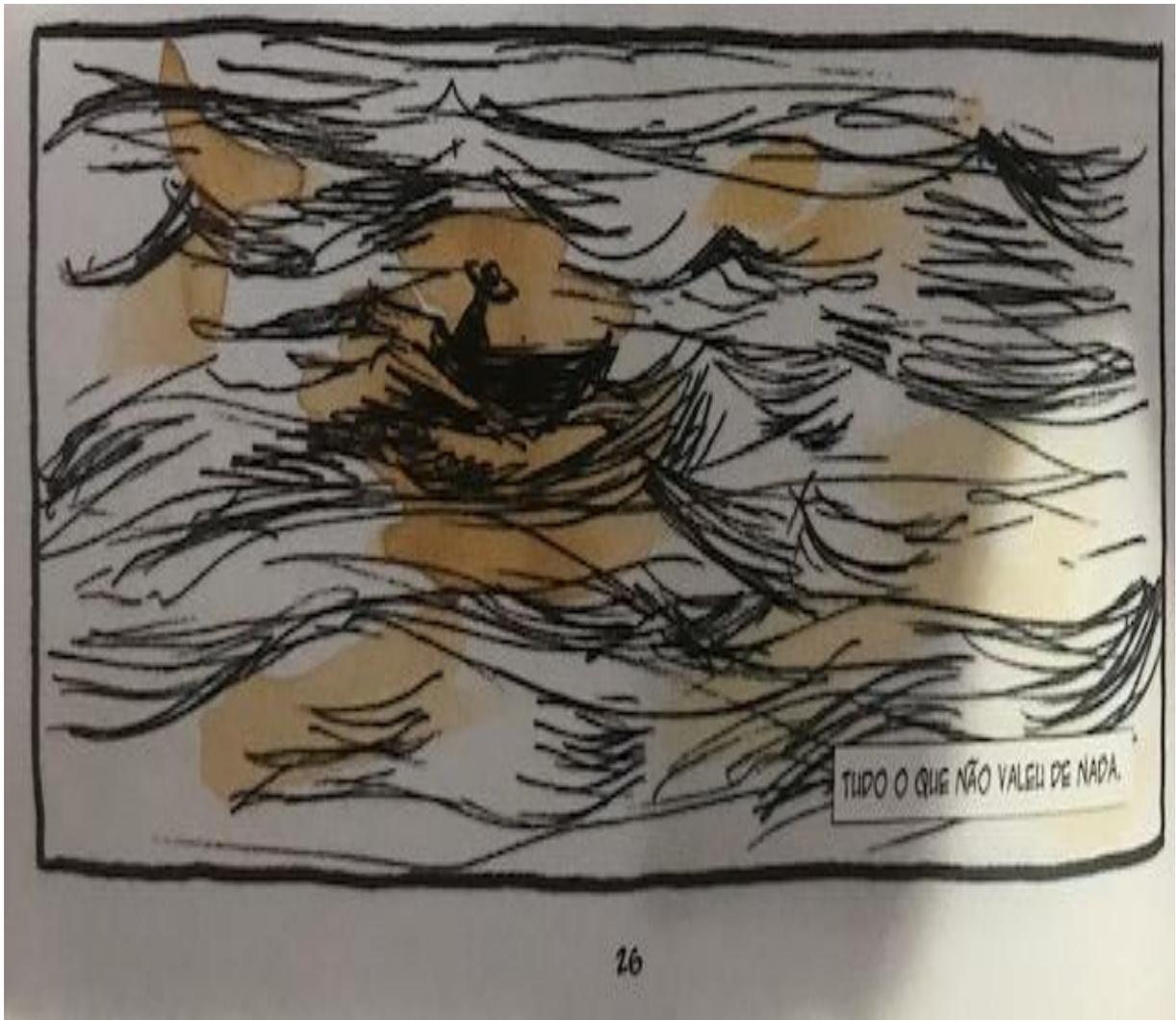


Figura 11 – Último quadro da página.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 26.

As páginas 30 e 31 são muito relevantes, pois além de outros elementos, também ilustram a passagem do tempo: o narrador-personagem passa da infância à idade adulta, retratado em cinco fases da vida. As ilustrações estão dispostas na vertical, com fundo de página na cor preta e foram utilizadas as cores preta (para os traços mais grossos, mais finos e contraste com a cor branca), ocre para ilustrar o rio e aquarela na cor azul na camisa do narrador-personagem. Todas as cinco fases do

narrador (desde a infância até a idade adulta) são ilustradas com a imagem do rio ao fundo e a imagem do pai dentro da canoa, no rio.



Figura 12 – Representação da passagem do tempo na vida do narrador.
Fonte: ROUANET, 2012, páginas 30 e 31.

Após essa passagem grande de tempo na narrativa, a próxima página, a 32, que pode despertar interesse, pois mostra o pai ainda na canoa, no meio do rio, mas

sob um novo ângulo: visto de cima. A ilustradora buscou um novo foco para representar o homem ainda na canoa, provavelmente para também definir essa passagem significativa de tempo, já que o narrador-personagem passou da infância à idade adulta e tudo permaneceu da mesma maneira: o pai continuava na canoa. Essa página é ilustrada quase que completamente na cor ocre, representando o rio, e bem pequeno, no meio da página, o homem dentro da canoa. Além da cor ocre, as margens são ilustradas com riscos na cor preta e, na passagem de água que a canoa vai deixando, é possível perceber leve tom de azul aquarelado.

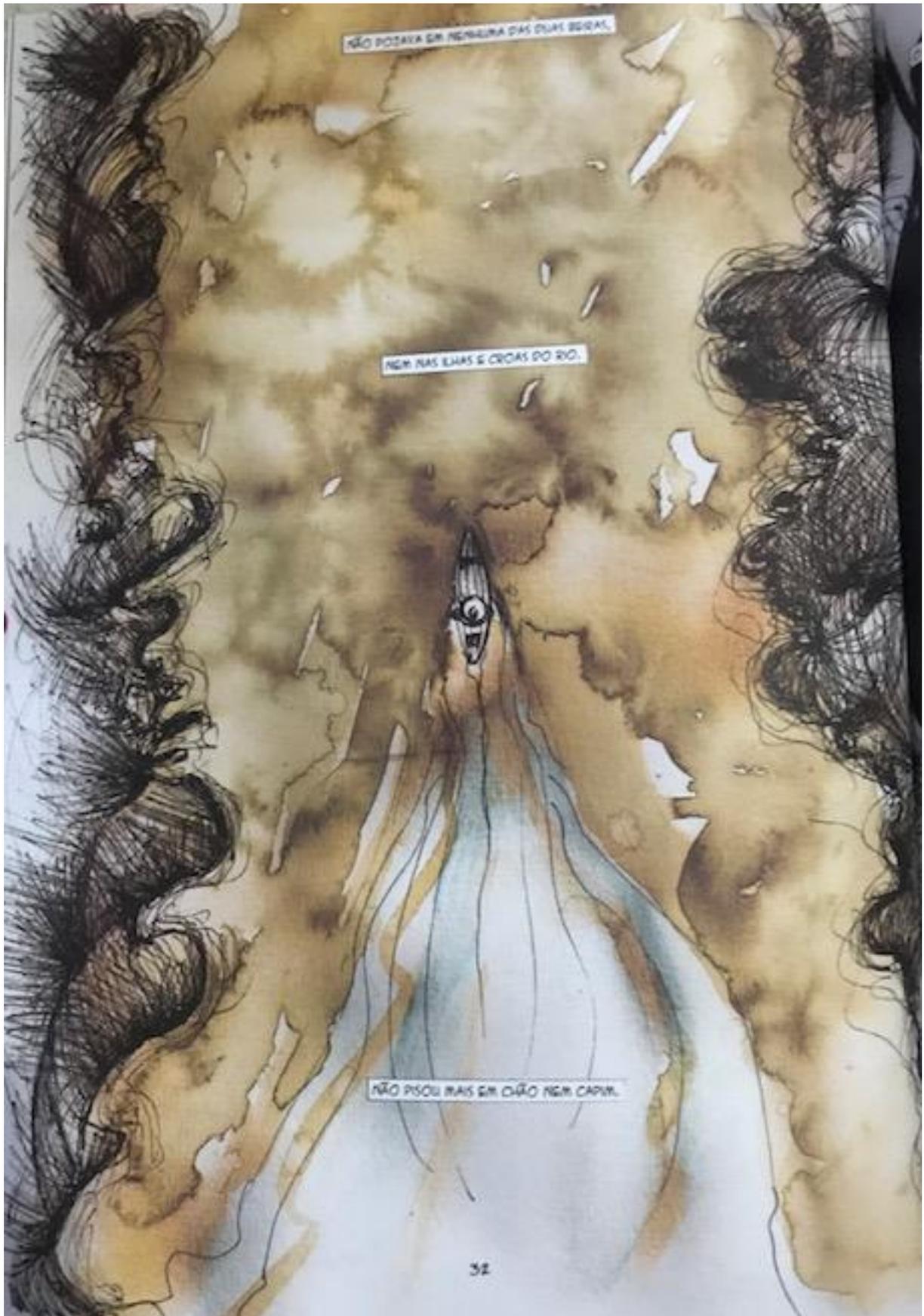


Figura 13 – Visão de cima da canoa, no rio.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 32.

Nas páginas seguintes, como o pai permanecia dentro da canoa, no meio do rio, todos ficaram convencidos de que ele não voltaria mais e seguiram sua rotina, adaptando e refazendo a vida sem a presença do pai. O narrador-personagem conta que seu irmão foi morar em outra cidade e que sua irmã casou, teve filho e também foi morar em outra cidade. Sua mãe, depois de um tempo, também foi embora, passando a residir com a filha, o genro e o neto. O único personagem que não perdia a esperança de que o pai voltaria era o narrador-personagem, que continuava deixando alimentos, todos os dias, à margem do rio, na expectativa que o pai viesse buscar. A vida seguiu para todos, exceto para ele, que permaneceu no mesmo lugar, pois sua ligação com seu pai era muito forte. Dentre essas páginas, uma que merece destaque é a página 35, na qual o rosto de cada um da família é retratado de forma individual e de frente, em cinco quadros separados. Nesse momento, a passagem do tempo fica clara para o leitor, já que os rostos são ilustrados com expressões envelhecidas e resignadas.

Na página seguinte, a 36, há uma ilustração que difere das outras: não são utilizados os traços grossos e nem aquarela. O casamento da irmã é ilustrado em duas imagens que estão entre quadros simetricamente iguais, representando um álbum de casamento aberto. A cor predominante é a ocre com traços pretos, sobre fundo branco da página. Também nessa passagem fica clara a tristeza e resignação da família, pois temos o seguinte texto verbal, dividido nas duas imagens: “Minha irmã se casou. Nossa mãe não quis festa.” Ainda que a família seguisse cada um com suas vidas, todos não deixavam de externar a tristeza pela partida do pai para viver numa canoa.

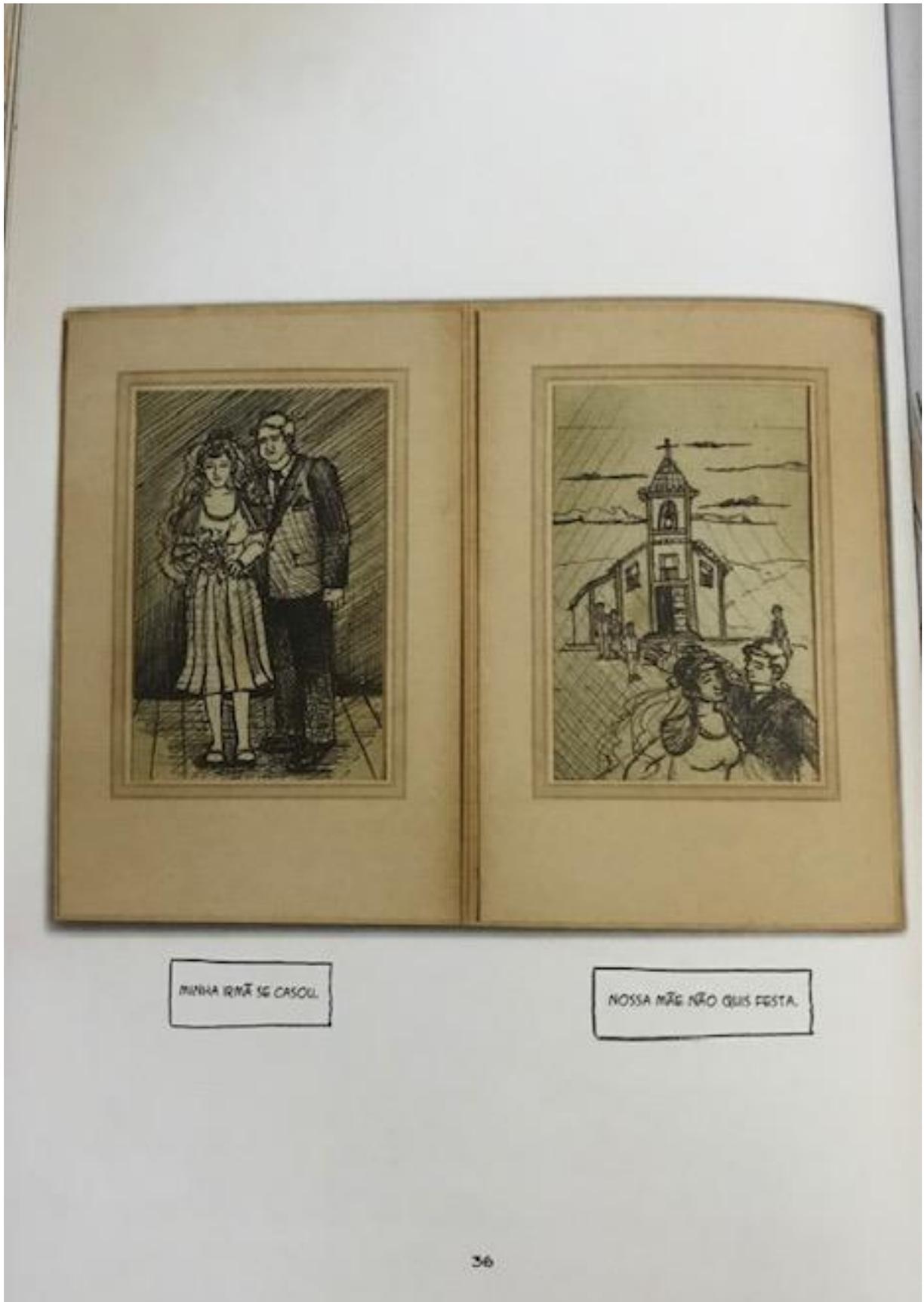


Figura 14 – Representação do casamento da irmã.
Fonte: ROUANET, 2012, p. 36.

Nas páginas seguintes, entre a 37 e a 41, o narrador-personagem continua apresentando muitas situações envolvendo a ausência do pai: conhecidos que comentavam como eles estariam parecidos fisicamente, tarefas que ele executava a contento e dizia que havia aprendido com o pai, especulações de como estaria a aparência atual do pai e também externava a tristeza de não saber o paradeiro exato de seu genitor. Entre as próximas páginas, 42 e 45, é ilustrado um momento de muita emoção e ao mesmo tempo tristeza para a família: o nascimento do filho da irmã. Todos da família ficaram extremamente felizes com esse acontecimento e a irmã fez questão de mostrar seu filho ao pai. Mas a tentativa foi em vão, pois ficaram à margem do rio chamando o pai e ele não apareceu. A página 44 ilustra bem essa cena em dois quadros sobrepostos ao tom ocre da página, simbolizando o rio vazio. Dentro desses dois quadros sobrepostos, ilustrações dos familiares abraçados, tristes e chorando, pois o pai não apareceu. A seguir, na página 45, em três quadros sobre fundo branco, os familiares são ilustrados seguindo com sua rotina e suas vidas. Na página 46, a mãe, que foi a última a ir embora, abraça o filho, se despedindo.

Entre as páginas 47 e 49, o leitor pode ver a resignação do filho em permanecer e esperar pelo pai. Na página 47, o fundo é preto e são dispostos dois quadros de mesmo tamanho, mostrando o filho sozinho, olhando ao longe, na esperança de que o pai apareça. As páginas 48 e 49 formam uma belíssima página dupla, na qual o rio toma praticamente todo o espaço e o filho ocupa um pequeno espaço no canto inferior da página direita. A cor que prevalece é a ocre, com muitos traços pretos, semelhantes aos movimentos da canoa do rio, que ficaram na lembrança do filho. Esse olha ao longe, no horizonte, o rio vazio, sem sinal do pai. Entretanto, ele ainda mantém esperanças, pois a parte verbal contida na página 49

tem o seguinte texto: “nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito.”.



Figura 15 – Narrador olhando ao horizonte, no rio.
Fonte: ROUANET, 2012, páginas 48 e 49.

Nessas duas páginas, a narrativa é desenvolvida em folhas duplas: uma complementa o sentido da outra. As páginas inteiras são grafadas por traços que iniciam na parte esquerda e terminam na parte direita, vão da parte inferior para superior, contornando levemente na metade da página. Os traços começam em uma folha, terminando na outra. Há um equilíbrio estético, tanto no que se refere ao visual

quanto ao verbal. Os traços das páginas são semelhantes e seguem uma mesma direção, mantendo uma simetria e um fluxo. Essa representação das páginas facilita a compreensão por parte do receptor já que sugere que o preenchimento das lacunas torna o texto mais poético ainda.

Já na página 50, temos a continuidade à narração das páginas 48 e 49, pois aparece o narrador-personagem retornando da margem em que olhava anteriormente desejando ver o pai e esperando por ele. Nessa página, aparece a figura do rio, grafada na cor branca, e as duas margens na cor preta e a ilustração do narrador-personagem sobre uma possível terceira margem do rio. Na primeira e na segunda margem constam a figura dos parentes e amigos, a quem o narrador diz ter indagado sobre a atitude do pai: “Diz – que – disseram.” “Que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa”. Entretanto, ele não obtém resposta, pois o único homem que poderia dizer o motivo pelo qual o pai decidiu morar no rio, estava morto, que era quem construiu a canoa. O narrador-personagem então vai embora, sentindo vazio, tristeza e solidão. Esses sentimentos são representados na ilustração, pelas cores preta e branca, e também estão visíveis na expressão facial dele.



Figura 16 – Narrador retornando da margem.
 Fonte: ROUANET, 2012, p. 50.

Nas páginas seguintes, entre a 51 e 53, podemos ver, por meio de linguagem verbal e visual, o estado emocional do narrador-personagem, que já começa a envelhecer: “E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos”. A passagem do tempo na narrativa deu mais um salto. Nas páginas 51 e 52, observamos que o filho demonstra sentimento de culpa, como se ele se responsabilizasse pela partida do pai. Assim, ele se sente no dever de permanecer naquele lugar para não perder o pai de vista e auxiliá-lo, caso ele voltasse e precisasse da ajuda do filho. O leitor também percebe nessas páginas que o filho está em luto. Na sua imaginação e nas suas emoções, ele tinha o pai presente e vivo. Mas, em sua razão, acreditava que o pai deveria estar morto, devido às circunstâncias e à demora em reaparecer. Na narrativa do texto-fonte, essa morte não acontece literalmente, aparecendo apenas no imaginário do narrador-personagem. Na página 53, há a ilustração de como ele imagina a suposta morte do pai, representando-a por meio de uma ilustração muito criativa (figura 17).



Figura 17 – Imaginação da suposta morte do pai.
 Fonte: ROUANET, 2012, p. 53.

Nas próximas páginas, a 54 e 55, finais, o narrador expressa a sua identificação com o pai e as consequências que a ausência dele causou em sua vida. Como a espera já era longa e o pai não aparecia, o filho decidiu chama-lo e, para surpresa dele, o pai desponta no rio. Porém, aparece como se fosse uma “visagem”, que, aparentemente, está perto, mas simultaneamente distante. Entre pai e filho havia um elo tão grande a ponto de o filho se oferecer para ficar no lugar do pai. Porém, depois percebe que essa troca, é difícil e dolorosa. Então, foge. Essa atitude faz com que o narrador se sinta culpado e fracassado, por ter esperado tanto tempo por esse encontro e, quando estava perto de acontecer, teve medo e fugiu. Essa representação de medo e fuga está ilustrada de forma muito significativa na página 57. A página, em fundo branco, está dividida em quatro quadros, nos quais dois representam o pai na canoa e dois representam o olhar e as reações do filho. No primeiro quadro que representa o olhar do narrador, podemos perceber que ele estava extremamente assustado com a possibilidade de assumir o lugar do pai. Já no segundo quadro, temos a ilustração de um olhar até mais envelhecido, denotando tristeza e sentimento de fracasso.



Figura 18 – Reação do filho ao ver que o pai aceitou trocar de lugar.
 Fonte: ROUANET, 2012, p.57.

Na próxima página, fica ainda mais evidente esse sentimento de derrota e fracasso sentido pelo filho. Na página, em fundo preto, estão dispostos quatro quadros, de igual tamanho, que representam os sentimentos do filho. Ele se sente ainda mais triste e solitário. E na página 59, há a referência, através da linguagem verbal e não verbal, que o pai não apareceu mais no rio e, assim, o arrependimento do filho é ainda maior. Podemos perceber esse sentimento por meio, principalmente, das expressões corporais do personagem.

Na penúltima página, a 61, o narrador-personagem expressa sua vontade de também ser depositado numa canoinha quando morrer, para que possa permanecer perto do pai para sempre. Ao fugir, ele percebe que perdeu de viver a sua vida: “sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo”. Essa página tem o fundo preto e é separada por três quadros verticais. Cada um desses quadros representa o filho numa expressão corporal diferente. No último quadro, ele aparece de frente, com uma feição triste, desolada e claramente envelhecida. As cores predominantes nessa página são a ocre (em aquarela) e muitas sombras pretas.

A última página é a 62 e ela demonstra o desejo que o narrador-personagem expressa na página anterior: o de ser depositado numa canoinha para permanecer perto do pai. Essa última página é muito emblemática: o fundo da página é ocre aquarelado e tem a ilustração do rio dentro de uma moldura em tom de azul. O rio aparece sozinho, sem canoa, sem ninguém, em tom ocre mais escuro e muitos riscos pretos. Nessa parte final da narrativa, o silêncio do rio retorna, por meio da sugestão dos movimentos dos traços e da imagem realizada de uma forma poética. Ao observar o rio e a figura do pai no decorrer da história, é possível notar algumas semelhanças entre eles, dentre estas, o silêncio e o caráter enigmático, misterioso. A parte não verbal já é extremamente simbólica, pois mostra o rio mais preenchido pelas listras,

aparentando estar mais caudaloso e até barrento e, principalmente, sem a presença da canoa e do pai. Mesmo com uma ilustração carregada de simbologia, a página ainda tem uma parte verbal logo abaixo da moldura: “E eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”. Mais uma vez aparece a palavra “rio” por três vezes, antes do travessão, já que o número três é tão importante nessa narrativa, pela existência dessa terceira margem, já presente no título e explorado no subtópico referente ao conto na versão hipotexto.



Figura 19 – Última página do livro.
Fonte: ROUANET, 2012, p.62.

3.4 O TEMPO EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

A complexidade temporal e o envolvimento do leitor estão entrelaçados na narrativa gráfica de “A terceira margem do rio”, que constitui uma intervenção em algumas convenções da narrativa gráfica e permanece como a apoteose de outras. Cada página é um conjunto de painéis que representam um momento no tempo, com outros painéis se sobrepondo sem demonstração de avanço temporal, apenas se sobrepondo. A adaptadora utiliza a seleção de texto esperada para uma novela gráfica e conta com as ressonâncias do entrelaçamento para sugerir relações entre imagens, personagens e temas, além de uma sequência linear de eventos. Aqui está uma narrativa gráfica que não conta somente uma história, como convida o leitor a confrontar seus próprios processos de leitura. A narrativa leva o espectador a considerar o que pode ser deixado de fora e a examinar seus próprios impulsos narrativizadores, numa tentativa de sintetizar e compreender um texto multivalente.

Painéis, sequências e entrelaçamentos são todos sinais visuais que ajudam o leitor de uma *graphic novel* convencional a acompanhar (ou talvez desafiar e questionar) os personagens e o enredo da história. A *graphic novel* é composta inteiramente de painéis sobrepostos, com algumas sequências identificáveis, mas amplamente mantidas unidas pela sugestão de entrelaçamento. Cada painel representa um corte histórico colocado em uma relação potencial com todos os outros painéis, independentemente da diferença temporal. O leitor deve confiar nessa relação potencial de entrelaçamento para ler a adaptação, o que leva o receptor a refletir sobre sua própria leitura e a organização mental do texto.

O entrelaçamento se baseia no que Groensteen (2015) chama de “espaço-topia”: a organização espacial da narrativa gráfica que de fato precede a escrita de uma narrativa gráfica. É a espaço-topia em que se toca quando imerso em uma

graphic novel, quando se começa a pensar em painéis e balões de fala. A espaço-topia conecta imagens e conceitos, de modo que “os quadrinhos não são apenas uma arte de fragmentos, de dispersão, de distribuição; é também uma arte de conjunção, de repetição, de ligação” (GROENSTEEN, 2015). É um elemento do projeto de sistematização de Groensteen, identificando uma maneira de gerenciar e ler o espaço específico dos quadrinhos e relevante para a narrativa gráfica, pinturas e outras mídias visuais.

Ele usa o termo “artrologia restrita” para indicar relações que servem à progressão linear da trama, em oposição a “artrologia geral” para indicar “um nível mais elaborado de integração entre o fluxo narrativo e a operação espaço-tópica” (GROENSTEEN, 2015). Esses termos sugerem que a relação entre imagens em uma narrativa gráfica provavelmente será elaborada, não linear, multifacetada e anacrônica.

Nem a unidade do tempo nem a ação é a lógica governante na adaptação: é a unidade do espaço. Na narrativa gráfica de “A terceira margem do rio”, o palimpsesto temporal dos painéis está ancorado em lugares diferentes nos diferentes painéis. As especificidades do espaço não são claras no livro de Guimarães Rosa. Tudo acontece na margem do rio, o qual, nos painéis, se avantajava, se agigantava e assume a posição de um oceano, que é como, na verdade, ocupa o inconsciente do narrador, sempre ancorado por um recurso de uso de páginas e linhas simples, que remetem a uma temporalidade estática como o rio. O espaço tem sua própria presença e personalidade, sua própria existência material através do tempo.

A variação no tempo apresentada na *graphic novel* está ancorada no espaço, já que o espaço é uma constante, mas o tempo muda. Vale a pena notar que esta é uma inversão pura da progressão linear assumida pela maioria dos quadrinhos, na

qual o tempo assume um gráfico linear de começo-meio-fim e os espaços entre os painéis são organizados para transmitir movimento e mudança lineares. Essa inversão contradiz as expectativas e inibe o leitor de localizar os eixos de consequência temporal e lógica. O que vem antes não causa necessariamente o que vem depois; às vezes é o contrário: uma página que, na verdade, é composta por duas páginas mostra o pai do narrador sentado à deriva no meio do rio, enquanto o narrador comenta suas memórias em um tempo posterior. Os aspectos narrativos de “A terceira margem do rio” estão aninhados em uma paisagem sem mudanças com a sobreposição do tempo se empilhando na narrativa de forma sempre igual, para que o leitor tenha a impressão de que o tempo, para o personagem, tenha ficado suspenso ou repetitivo desde a partida de seu pai.

Tomando-se como referência a obra de Groensteen (2015), pode-se buscar os recursos para decifrar o código dessa narrativa gráfica. Assim, podemos elaborar duas abordagens possíveis: uma, tentar colocar as temporalidades em ordem, resolver o enigma da motivação do pai do narrador e emergir com uma história totalizada dentro de uma temporalidade linear organizada; e dois, supor que a escassez de narrativa seja compensada por alguma outra riqueza e procure um método de leitura que descubra essa riqueza. Concluimos que, em vez de estabelecer um esquema narrativo linear para o leitor de narrativas gráficas, é importante sempre se ater ao tempo psicológico (*kairos*) que exige que um leitor ativo, com conhecimento da gramática visual onde a narração está inserida, preste atenção a pequenos detalhes, construa e modifique hipóteses e geralmente se envolva no jogo de interpretação. A história desenhada torna-se, assim, um ponto de acesso através do qual o leitor não apenas pode explorar o mundo da história, mas também o próprio ato de ler.

A versão em conto, hipotexto de “A terceira margem do rio”, apresenta pouca multiplicidade temporal e envolve o leitor no processo de leitura em uma escala semelhante ao da *graphic novel*. O conto trata da memória e é emoldurado pela memória: logo na primeira página o narrador fala de como é sua memória do pai, e os recursos utilizados por ele para compor os lapsos do que ele não consegue precisar acerca de seu pai: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (ROSA, 2001). Um livro sobre tempo e espaço começa com um lapso na memória que é ao mesmo tempo banal e, porque representado, potencialmente significativo. A probabilidade de significância é ainda mais acentuada pelo fato de o narrador, ao final da *graphic novel*, voltando à margem do rio, relembra que se prontificou a assumir o lugar do pai, tirando dele a primeira reação em muitos anos. “A terceira margem do rio” está repleto de memória, memorialização e lapsos de memória: o entrelaçamento aqui é temático e também visual.

Apesar das referências óbvias à memória, aqui também é aparentemente bastante ambivalente na questão da história humana. Ao contrário do que é observado por Groensteen em outras narrativas gráficas, há poucas ocorrências banais nessa adaptação: o olhar do pai, as narrativas das pessoas acerca do ocorrido, a reação da mãe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise apresentada, tentamos evidenciar tanto as questões da transição da narrativa de uma mídia para outra, assim como as características de cada mídia, considerando suas particularidades, e alguns pressupostos teóricos objetivando fornecer ao leitor um panorama da teoria utilizada para nossa análise. Alguns conceitos também foram evidenciados, como o de *graphic novel*, por exemplo, além de conceitos básicos de intermedialidade.

Apesar de ser o primeiro trabalho que desenvolvemos na área da intermedialidade e *graphic novel*, a análise de obras de Guimarães Rosa não se limitou a esse trabalho, mas em trabalhos finais de todas as disciplinas cursadas no programa de Mestrado, assim como em apresentações em seminários e publicações de artigos em revistas. Além das leituras analíticas desenvolvidas principalmente na disciplina “Tópicos de Leitura: Guimarães Rosa, Machado de Assis e Graciliano Ramos”, também analisamos diversos aspectos das obras rosianas em outras disciplinas, desde carnavalização a cronotopo. Embora nossa análise seja da área de intermedialidade, as análises realizadas durante as disciplinas cursadas ajudaram a construir experiência na linguagem acadêmica que foi extremamente importante para escrever este trabalho.

Cheguei, então, à análise da adaptação de “A terceira margem do rio” em *graphic novel*, pois é uma obra que já despertava interesse desde a graduação, quando realizei uma análise semiótico-simbólico desse conto. Ao tomar conhecimento da existência dessa adaptação, o desejo de realizar um trabalho com esta obra foi muito grande. As ilustrações feitas com poucas cores e a adaptação do texto, deixando apenas o essencial, para que leitores de diversas idades pudessem

apreciar, despertou um grande interesse estético que culminou na escolha do livro para análise.

Por meio da análise, percebemos que a leitura do texto contendo elementos não-verbais enriqueceu sobremaneira a obra mais interessante de Rosa (segundo Fantini, como foi explorado na contextualização), possibilitando que outros leitores se interessassem por ela. Através da comparação entre as mídias, constatamos que o hipotexto não perdeu qualidade ou a capacidade de atrair leitores ao ser adaptado, muito pelo contrário: tornou a leitura mais acessível. Assim, muitos leitores que possivelmente teriam certa resistência ao texto totalmente verbal poderiam vir a se interessar pela adaptação. Ainda ressaltamos que a adaptação chama a atenção não somente pelo visual, mas por ser publicada separadamente.

Acerca da análise temporal, salientamos que, embora as obras guardem muitas semelhanças, a passagem do tempo é muito mais perceptível na adaptação do que no hipotexto, especialmente porque a visualização por meio de texto não-verbal não exige que o leitor construa imagens mentais sobre essa passagem do tempo, percebendo por meio das ilustrações. Salientamos também que, na narrativa, muitas vezes o tempo se funde com o espaço, tornando-se apenas um.

Por fim, ressaltamos que uma análise transmidiática, assim como de qualquer obra, é apenas um dos pontos de vista, não esgotando as possibilidades de outras análises e menos ainda tornando essa visão a única possível, já que, como explicitamos inicialmente, um texto nunca termina em si. Os entrelaçamentos de um texto e de uma análise com outros textos e com outras análises é o que constitui a riqueza de uma obra. Isso é possível pois as leituras são múltiplas, assim como a recepção de qualquer obra. Até mesmo o mesmo texto lido novamente após a leitura

dessa análise, por exemplo, pode fazer com que o leitor interprete de outras maneiras ou até mesmo mude seu ponto de vista.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Um chamado João**. In: ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. 6.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ARBEX, Márcia, VIEIRA, Miriam de Paiva e DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (organizadoras). **Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas** 1.^a ed.: Fino Traço, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 261-306.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987

BATEMAN, J.; WILDFEUER, Janina. **A multimodal discourse theory of visual narrative**. **Journal of Pragmatics**, n.º 74, p. 180-208. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267266749_A_multimodal_discourse_theory_of_visual_narrative. Acesso em: 13 dez. 2019.

BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding Neiv Media**. Cambridge: MIT Press, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43.^a edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAVALHEIRO, Edgar. **As maravilhas do conto universal**. São Paulo: Cultrix, 1958.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 23.^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n.º 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

COSTA, Ana Luiza M. *Veredas de Viator*. In: COSTA, Ana Luiza M. e GALVÃO, Walnice Nogueira (Orgs.). **Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa (edição comemorativa dos 10 anos dos Cadernos de Literatura Brasileira)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

EISNER, Will. **Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the. Legendary Cartoonist**. Nova Iorque: Norton, 1985.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas de Will Eisner**. São Paulo: Devir, 2005.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SENAC SP, 2003.

FRED. **Philemon: L'integrale**. Vol. 1-5. Paris: Dargaud. 2011.

GALVÃO, Walnice. Nogueira. **Do lado de cá. In: Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa-Folha Explica**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOTLIB, Nádía Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2001.

GROENSTEEN, T. **O sistema dos quadrinhos**. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. **Revista de História**. São Paulo, n.º 123, 124, p. 143-219, 1990-1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64312/66998>. Acesso em: 23 fev. 2020.

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito: infância de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1972.

HUTCHEON, Linda. **Teoria da Adaptação**. Tradução André Cechinel. 2.^a ed. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético vol. 1**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético vol. 2**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

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

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LUCAS, Fábio. **Ficções de Guimarães Rosa: perspectivas**. Barueri: Amarilys, 2011.

LUTES, Jason (2008). **Berlin: City of Smoke**. Montreal: Drawn & Quarterly.

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

MEYER; CLASON. **Guimarães Rosa: conferência pronunciada na Goethe Institut de Belo Horizonte em 24.10.1968. Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 1968.

MOORE, Alan. **V de Vingança Volume 1**. 1ª edição. Via Lettera. São Paulo, 1999.

MOORE, Alan. **V de Vingança Volume 2**. 1ª edição. Via Lettera. São Paulo, 1999.

MÜLLER, Jürgen E. **Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito**. In: **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

PETROV, Petar. **“Estória” e história na prosa de Guimarães Rosa**. *Literatura e História- Actas do Colóquio Internacional*. Porto, 2004, vol II, pp. 103-111. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6834.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

PRATT, Henry. Narrative in Comics. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 67, p. 107-117, 2009. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-6245.2008.01339.x>. Acesso em 2 nov. 2019.

RAJEWSKY, Irina. **A fronteira em discussão**. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora. FALE/UFMG, 2002.

RAJEWSKY, Irina. **Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality**. *Intermedialités*, n.º 6, p. 43-64. 2005. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. Acesso em: 09 dez. 2019.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

REYNOLDS, James. Kill Me Sentiment: V for Vendetta and Comic-to-Film Adaptation. **Journal of Adaptation in Film and Performance**, v. 2, n.º 2, p. 121-136, 2009. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/jafp/2009/00000002/00000002/art00004>. Acesso em: 22 out. 2019.

RÓNAI, Paulo. **Os vastos espaços**. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia: terceiras estórias**. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSENFELD, Kathrin Holzemayr. **Desenveredando Rosa- A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thaís dos. **A terceira margem do rio - Graphic Novel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RYAN, Marie-Laure. Introduction. Marie-Laure Ryan (org.). **Narrative across Media: The Languages of Storytelling**. Lincoln: University of Nebraska, p. 1-40, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VITOR, Denise Cristina Rodrigues Caliman e COSTA, Sueli Silva Gorricho. **A transcendência do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa**. *Nucleus*, v. 8, n.º 2, out. 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/352755870/A-Transcendencia-No-Conto-A-Terceira-Margem-Do-Rio-De-Guimaraes-Rosa>. Acesso em: 22 jul. 2019.

WOLF, Werner. **The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of intermediality**. Amsterdam: Rodopi, 1999.