

**CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIACADEMIA  
LUZIMAR DE OLIVEIRA PINTO**

**A TERCEIRA MARGEM DO RIO: ADAPTAÇÃO COMO DIÁLOGO  
INTERARTÍSTICO E INTERMIDIAL**

Juiz de Fora  
2021

**LUZIMAR DE OLIVEIRA PINTO**

**A TERCEIRA MARGEM DO RIO: ADAPTAÇÃO COMO DIÁLOGO  
INTERARTÍSTICO E INTERMIDIAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Centro Universitário UniAcademia – UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos.

Orientador: Prof. Dr. Alex Martoni

Juiz de Fora

2021

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca – UniAcademia**

P659

Pinto, Luzimar de Oliveira,  
A terceira margem do rio: adaptação como diálogo interartístico e intermidial / Luzimar de Oliveira Pinto, orientador: Dr. Alex Sandro Martoni.- Juiz de Fora: 2021.  
114 f.; il.color.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira)  
– Centro Universitário UniAcademia, 2021.

1. A terceira margem do rio. 2. Guimarães Rosa. 3. Adaptação. 4. Quadrinhos. 5. Intermidialidade. I. Martoni, Alex Sandro, orient. II. Título.

CDD: 869.1

## FOLHA DE APROVAÇÃO

PINTO, Luzimar de Oliveira. **A terceira margem do rio:** adaptação como diálogo interartístico e intermidial. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro Universitário Uniacademia - UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos, realizada no 1º semestre de 2021.

### BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alex Sandro Martoni  
Orientador  
Centro Universitário Academia - UniAcademia



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira  
Convidado interno  
Centro Universitário Academia - UniAcademia



Profª. Dra. Camila A. P. de Figueiredo  
Convidado externo  
UFMG - Belo Horizonte

Com muito carinho, dedico este trabalho a meus pais, Sr. José e Dona Conceição, que nunca se opuseram em me apoiar nos estudos, assim como à minha irmã, Marta, sempre virtuosa e com uma palavra amiga nas adversidades. Também ao meu irmão Mário (*in memoriam*) que, muito cedo, embarcou em sua canoa rumo à terceira margem do rio para nunca mais voltar. Com amor e saudade.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me conceder saúde e capacidade para concluir esse trabalho, apesar de todos os obstáculos ao longo do caminho. Que, mesmo diante dos momentos de desânimo, sussurrava, em minha consciência, palavras de ânimo e de persistência.

Aos meus familiares que sempre me apoiaram nas minhas decisões, principalmente em relação aos estudos, nunca se abstendo de me encorajar e me apoiar nos momentos mais difíceis.

Aos meus colegas de mestrado que, enquanto partícipes da sala de aula, encorajavam uns aos outros para que não desistíssemos diante dos desafios impostos na jornada acadêmica.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Cristina Ribeiro Pereira, por ter sido a primeira a aventar a ideia aqui proposta e que, apesar de impedida na continuação da mesma, deixou preciosas contribuições para o êxito desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Alex Sandro Martoni, sem o qual teria sido impossível chegar até essas linhas que escrevo agora. Sem ele, nada teria tomado forma, pois, com seu carisma, dedicação e observações criteriosas, agiu para com meu trabalho tal como faz o oleiro: tomou o barro disforme e deu-lhe uma nova forma, um novo sentido, fazendo um verdadeiro trabalho de adaptação com o material que havia recebido. Agradeço cada orientação, elogio e palavra de incentivo, assim como as críticas, correções e intervenções necessárias, com as quais pude aprender muito também.

Por fim, agradeço aos demais professores do curso de mestrado do UniAcademia pela dedicação em compartilhar em cada aula, suas preciosas contribuições ao nosso saber, sempre solícitos a ajudar, a apoiar e a fazer com que alcançássemos êxito em nossos objetivos. Muito obrigado a todos!

Sem vocês, a sensação que experimento nesse momento não existiria.

### A terceira margem do rio

Oco de pau que diz: eu sou madeira, beira  
Boa, dá vau, triztriz, risca certa  
Meio a meio o rio ri, silencioso, sério  
Nosso pai não diz, diz: risca terceira  
Água da palavra, água calada, pura  
Água da palavra, água de rosa dura  
Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,  
Margem da palavra entre as escuras duas  
Margens da palavra, clareira, luz madura  
Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai  
Meio a meio o rio ri por entre as árvores da vida  
O rio riu, ri por sob a risca da canoa  
O rio viu, vi e ninguém jamais ouviu  
O rio, ouviu, ouvi a voz das águas  
Asa da palavra, asa parada agora  
Casa da palavra, onde o silêncio mora  
Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai  
Hora da palavra, quando não se diz nada  
Fora da palavra, quando mais dentro aflora  
Tora da palavra, rio, pau enorme, nosso pai  
(NASCIMENTO; VELOSO, [1991], recurso eletrônico)

## RESUMO

PINTO, Luzimar de Oliveira. Título: **A terceira margem do rio**: adaptação como diálogo interartístico e intermidial. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro Universitário UniAcademia - UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

Esta dissertação tem por objetivo analisar os processos envolvidos na adaptação do conto **A terceira margem do rio**, de João Guimarães Rosa, para os quadrinhos, realizada em 2015, sob o roteiro de Maria Helena Rouanet e arte de Thaís dos Anjos. Ao apresentar uma narração em primeira pessoa, a partir da qual um filho rememora a misteriosa decisão de um pai em adentrar uma pequena canoa e nela permanecer à deriva no meio do rio, sem jamais retornar ou explicar a razão, o pequeno conto do autor mineiro impõe vários desafios para sua transposição para a linguagem dos quadrinhos como, por exemplo: que recursos são empregados na adaptação de **A terceira margem do rio** para os quadrinhos a fim de se evocar a atmosfera existencialista e melancólica do conto? Quais soluções são empregadas para adaptar o aparentemente inadaptável, como a referida terceira margem? Nesse sentido, o que se busca mostrar, particularmente, nesta dissertação, é como o processo de adaptação da literatura para os quadrinhos, realizado pelas autoras, transcende as relações intertextuais com o conto rosiano, abrangendo soluções iconográficas e plásticas de outras estéticas como o expressionismo e incorporando outras formas midiáticas, como a gravura e a fotografia, entre outros, como representantes de referências intermidiais, contribuindo para o caráter de hibridização resultante do processo adaptativo. Desse modo, a versão em quadrinhos de **A terceira margem do rio** se constitui numa obra por meio de relações interartísticas e intermidiáticas subsidiadas por conceitos teóricos de diversos autores, dentre os quais destacamos: Waldomiro Vergueiro (2014, 2015), para tratar sobre aspectos da linguagem, da narrativa e da estética dos quadrinhos, Paulo Ramos (2009), para tratar dos aspectos linguísticos na leitura das HQs, Antonio Luiz Cagnin (1971), para discutir os problemas próprios e formais das HQs, Scott McCloud (1995), para discutir e estruturar os diversos elementos presentes nas HQs; Walnice Nogueira Galvão (2000), para situar sobre o lugar de Guimarães Rosa no contexto do regionalismo brasileiro, David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot e Benoît Mitaine (2018), para tratar sobre questões de adaptação e sobre as especificidades das mídias. Claus Clüver (1997), para abordar sobre estudos

interartes e processos intermidiais, Linda Hutcheon (2013) para refletir sobre os preceitos da adaptação, Thierry Groensteen (2015), para abordar os constructos teóricos que permeiam o processo de quadrinização e etc., formando assim, parte dos constructos teóricos que norteiam esse trabalho.

**Palavras-chave:** A terceira margem do rio. Guimarães Rosa. Adaptação. Quadrinhos. Intermidialidade.

## ABSTRACT

PINTO, Luzimar de Oliveira. Título: **A terceira margem do rio**: adaptação como diálogo interartístico e intermidial. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro Universitário UniAcademia - UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

This dissertation aims to analyze the processes involved in adapting the tale *The third bank of the river* (**A terceira margem do rio**), by João Guimarães Rosa, into comics format, held in 2015, under the script by Maria Helena Rouanet and art by Thaís dos Anjos. When presenting a first-person narration, from which a son recalls a father's mysterious decision to enter a small canoe, and remain adrift in the middle of the river, without ever returning or explaining the reason, the author's short story from Minas Gerais, imposes several challenges for its transposition into the language of comics, such as, for example: what resources are used in the adaptation of *The Third Bank of the River* (**A Terceira margem do rio**) into comics, in order to evoke the existential and melancholic atmosphere of the tale? What solutions are used to adapt the seemingly unsuitable, such as the aforementioned third bank? In this sense, what we seek to show, particularly in this dissertation, is how the process of adapting literature to comics, carried out by the authors, transcends intertextual relations with the author's tale, encompassing iconographic and plastic solutions from other aesthetics, such as expressionism, and incorporating other media forms, such as printmaking and photography, among others, as representatives of intermediate references, contributing to the hybridization character resulting from the adaptive process. In this way, the comic version of *The third bank of the river* (**A Terceira margem do rio**), constitutes a work through interartistic and intermediatic relations, subsidized by theoretical concepts of several authors, among which we highlight: Waldomiro Vergueiro (2014, 2015), to deal with aspects of language, narrative and aesthetics of comics, Paulo Ramos (2009), to address the linguistic aspects in reading comics, Antonio Luiz Cagnin (1971), to discuss the comic's own and formal problems, Scott McCloud (1995), to discuss and structure the various elements present in the comics, Walnice Nogueira Galvão (2000), to situate Guimarães Rosa's place in the context of Brazilian regionalism, David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot and Benoît Mitaine (2018), to deal with adaptation issues and the specificities of the media, Claus Clüver (1997), to address interart studies and intermediate processes, Linda Hutcheon (2013) to reflect on the precepts of adaptation, Thierry Groensteen

(2015), to address the theoretical constructs that permeate the process of quadrinization, and etc., thus forming part of the theoretical constructs that guide this work.

**Keywords:** The third bank of the river. Guimarães Rosa. Adaptation. Comics. Intermediality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Richard Outcault, <b>The Yellow Kid</b> (1894).....	34
Figura 02 - Luzimar de Oliveira Pinto. <b>Horrendus est</b> (Nanquim, 2005).....	36
Figura 03 - Angelo Agostini. <b>As aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à corte</b> (1869).....	38
Figura 04 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 38 e 39.....	58
Figura 05 - <b>A terceira margem do rio</b> , capa e p. 32 respectivamente.....	71
Figura 06 - <b>A terceira margem do rio</b> , capa e p. 32 respectivamente.....	71
Figura 07 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 16 e 49 respectivamente.....	73
Figura 08 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 16 e 49 respectivamente.....	73
Figura 09 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 15, detalhe.....	74
Figura 10 - Edward Munch, <b>O grito</b> , 1893 (detalhe).....	75
Figura 11 - Vincent Van Gogh, <b>Noite estrelada</b> , 1889 (detalhe).....	75
Figura 12 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 24 e 39, detalhe.....	76
Figura 13 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 24 e 39, detalhe.....	76
Figura 14 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 13, detalhe.....	80
Figura 15 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 58 detalhe.....	81
Figura 16 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 58, detalhe.....	81
Figura 17 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 51, detalhe.....	82
Figura 18 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 60.....	82
Figura 19 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 57.....	83
Figura 20 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 14.....	84
Figura 21 - Albrecht Dürer, <b>Melancolia</b> , 1514.....	86
Figura 22 - Edvard Munch, <b>Melancolia</b> , 1894-95.....	87
Figura 23 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 58, detalhe.....	88
Figura 24 - Vincent Van Gogh. <b>Velho homem triste</b> , 1890.....	88
Figura 25 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 35.....	89
Figura 26 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 36.....	90
Figura 27 - SALGADO, Sebastião. <b>Êxodos</b> , 2000.....	91
Figura 28 - SALGADO, Sebastião. <b>Êxodos</b> , 2000.....	91
Figura 29 - SALGADO, Sebastião. <b>Êxodos</b> , 2000.....	91

Figura 30 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 41.....	92
Figura 31 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 62.....	93
Figura 32 - Oswaldo Goeldi, <b>Chuva</b> , 1957.....	98
Figura 33 - <b>A terceira margem do rio</b> , p. 11(detalle).....	99
Figura 34 - Oswald, Carlos. <b>Um bosque</b> , 1908.....	100
Figura 35 - <b>Figura 35 - A terceira margem do rio</b> , p. 2.....	101
Figura 36 - <b>Figura 36 - A terceira margem do rio</b> , p. 11 (detalle).....	101

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>GUIMARÃES ROSA E A TERCEIRA MARGEM DO RIO</b> .....	17
2.1	O LUGAR DE ROSA NO REGIONALISMO BRASILEIRO.....	17
2.2	A TERCEIRA MARGEM DO RIO.....	24
<b>3</b>	<b>QUADRINHOS: HISTÓRIA E LINGUAGEM</b> .....	32
3.1	PEQUENA INTRODUÇÃO À LINGUAGEM DOS QUADRINHOS.....	33
3.2	ZÁS-TRÁS! UMA BREVE HISTÓRIA DAS HQs NO BRASIL.....	37
<b>4</b>	<b>A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS</b> .....	43
4.1	A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO.....	43
4.2	DA LITERATURA PARA OS QUADRINHOS: OS DESAFIOS DA ADAPTAÇÃO.....	49
4.3	ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA OS QUADRINHOS NO BRASIL.....	59
<b>5</b>	<b>A TERCEIRA MARGEM DO RIO: ADAPTAÇÃO COMO DIÁLOGO INTERARTÍSTICO E INTERMIDIAL</b> .....	68
5.1	DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS COM O EXPRESSIONISMO.....	69
5.2	DIÁLOGO ICONOGRÁFICO COM A HISTÓRIA DA ARTE E EMPREGO DAS REFERÊNCIAS INTERMIDIAIS.....	85
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109

## 1 INTRODUÇÃO

A expansão de suas formas de produção e circulação somada ao seu reconhecimento institucional e acadêmico inscrevem as histórias em quadrinhos, hoje, no horizonte das produções fundamentais da cultura contemporânea. Dentre as suas diversas formas de elaboração, chama a atenção o aumento significativo das adaptações de textos literários para os quadrinhos. Contudo, se desde o ano de 1930, tais adaptações eram voltadas a obras canônicas cuja narrativa, a princípio, parecia não oferecer grandes desafios ao roteirista e ao quadrinista, como os romances de José de Alencar, contemporaneamente, o desafio parece ser adaptar o aparentemente inadaptável. Como desenhar, por exemplo, um rio com uma terceira margem? Esse parece ser, justamente, o desafio autoimposto pela roteirista Maria Helena Rouanet e pela ilustradora Thaís dos Anjos na adaptação do conto realizada em 2015.

O interesse pelo desenvolvimento desse trabalho se deu por três motivos: primeiramente, por se tratar de uma área com a qual compartilhamos uma estreita afinidade, enquanto aficionados pelo universo das HQs; em segundo, por abarcar tanto o universo das Letras quanto o das Artes, já que nossa formação acadêmica contempla essas duas áreas e, por último, por representar o desafio de analisar a adaptação de um conto tão discreto em tamanho, mas tão pleno de sentidos, significados e provocações. Foi assim que chegamos ao conto **A terceira margem do rio** (1962), de João Guimarães Rosa, o qual narra a história da misteriosa decisão de um pai em adentrar em uma pequena canoa e nela permanecer, à deriva, no meio do rio, sem jamais retornar ou explicar a razão pela qual o fez e do impacto que tal decisão impõe à vida de sua família. Em meio às várias adaptações que vêm sendo produzidas no mercado editorial brasileiro, a escolha por essa transposição, em particular, deu-se também em virtude de dois aspectos. Primeiro, pelo fato de a referida obra não apresentar, até o presente momento, nenhuma outra adaptação em quadrinhos no formato de graphic novel, senão esta que ora apresentamos e, concomitantemente, pelos diversos desafios que ela impõe ao próprio trabalho de adaptação: como representar, no domínio dos quadrinhos, as impressões pessoais de um narrador em primeira pessoa? De que forma produzir, no âmbito da arte sequencial, a atmosfera de angústia com fortes tonalidades existencialistas que marca o conto? A fim de buscar refletir sobre essas questões,

dividiremos essa pesquisa em cinco seções.

Na segunda seção, buscaremos apresentar um exame do lugar de Guimarães Rosa dentro da tradição da literatura brasileira, assim como uma leitura analítica do conto **A terceira margem do rio**, tendo como suporte uma pequena parcela da fortuna crítica que sobre ele se construiu; a saber, alguns pressupostos de Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Beth Brait e Walnice Nogueira Galvão.

Na terceira seção, buscaremos apresentar o contexto de emergência dos quadrinhos, situando suas obras-chave no século XIX e realizando um breve histórico do desenvolvimento das diferentes formas de expressão das HQs no Brasil. Ao longo desse percurso, buscaremos salientar a importância dos quadrinhos dentro do projeto de construção de uma identidade nacional ao longo do século XX, e de que maneira essa forma artística passou por um processo gradual de legitimação com a emergência da noção de cultura de massa. Buscaremos enfatizar, nesse sentido, como uma profunda ruptura com os modelos de hierarquização cultural em curso na segunda metade do século XX influenciou, decisivamente, na legitimação dos quadrinhos a ponto de sua leitura compor as diretrizes dos sistemas de educação, assim como o incentivo para sua leitura, enquanto porta de entrada para a leitura de textos literários. Destacam-se, nessa seção, as reflexões teóricas dos estudiosos brasileiros Waldomiro Vergueiro, Paulo Ramos e Nobu Chinen. Outro aspecto que estará sob exame na terceira seção consiste na apresentação de uma espécie de glossário dos elementos que fundamentam a linguagem dos quadrinhos, como requadro, sarjeta, balões, entre outras.

Na quarta seção, buscaremos entender a dinâmica do processo de adaptação da literatura para os quadrinhos, colocando em relevo como tal fenômeno envolve não somente a produção de equivalências semânticas entre suportes distintos, isto é, semelhanças no nível do enredo, mas implica também em diálogos que, para além do nível intertextual, abarcam os domínios interartístico e intermidial, destacando aí as referências intermidiais com as quais as obras se valem no domínio do diálogo que estabelecem entre si. Dentro dessa perspectiva, buscaremos, na primeira subseção, apresentar a emergência dos estudos de adaptação em HQs com vistas à compreensão do lugar teórico-metodológico ocupado pela adaptação para os quadrinhos de modo que, posteriormente, entendamos como se dá a adaptação do texto literário para o formato dos

quadrinhos, levando em conta as especificidades de cada mídia. Dentro dessa perspectiva, buscaremos dialogar com as formulações teóricas de Linda Hutcheon, Thierry Groensteen, Benoît Mitaine, David Roche e Isabelle Schimitt-Pitiot. Ao observarmos que a adaptação de **A terceira margem do rio** para os quadrinhos não só é operada por meio de uma transposição intermedial, isto é, uma passagem dos meios de expressão da literatura para os quadrinhos, mas também por meio de um conjunto de referências a outras formas artísticas e midiáticas, buscaremos conceituar a adaptação sob a perspectiva dos estudos intermediais. Para tal, iremos nos basear nas reflexões desenvolvidas pelos autores Moacyr Cirne, Antonio Luiz Cagnin, Claus Clüver e Irina Rajewsky, entre outros.

A seguir, na segunda subseção, discorreremos sobre os problemas concernentes ao processo de adaptação da literatura para os quadrinhos, tendo em vista as dificuldades próprias ao estabelecimento de equivalências semânticas entre aos seus respectivos materiais de expressão: o signo verbal, na literatura, e os signos visual e verbal articulados nos quadrinhos. Para tanto, a relação entre signos verbais e pictóricos, conforme nos apontará Groensteen, deverá ser entendida como uma questão essencial constante, já que os quadrinhos são o meio pelo qual essa correlação se dá de forma mais presencial, tendo em vista não só as características das estruturas verbais, mas também aquelas que somam forças à expressão imagética, tais como o traço, a cor, a expressão do desenho, entre outros aspectos de formação icônica que influem, decisivamente, no modo como se dá a construção das percepções de espaço e tempo nos quadrinhos.

Por fim, na terceira subseção, abordaremos questões relativas às adaptações literárias para os quadrinhos no Brasil, com ênfase no contexto histórico dos primeiros clássicos literários brasileiros adaptados para esse formato, levando em conta a cronologia de tais adaptações e sua importância mercadológica para a época, principalmente, com vistas à difusão dos grandes clássicos entre os leitores mais jovens. Tal colocação é importante, pois nos dá uma visão panorâmica do que foi adaptado, no Brasil, desde a década de 1930 até os dias atuais, contribuindo para a formação do grande cenário literário nacional, com sua riqueza de obras distintas dos mais diversos autores brasileiros, assim como, também, de clássicos da literatura universal adaptados em solo nacional. Veremos que a efervescência das adaptações não apenas contribuiu para a disseminação da diversidade literária, mas contribuiu, também, para a inserção dos

mesmos no PNBE – Programa Nacional Biblioteca Escola, cuja proposta foi a inserção das histórias em quadrinhos nos PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais, de forma a difundir o gosto pela leitura dos clássicos e da literatura geral entre os alunos do sistema educacional brasileiro.

A quinta seção será dedicada à análise da adaptação que Maria Helena Rouanet e Thaís dos Anjos fazem de **A terceira margem do rio**, de Guimarães Rosa. Dentro dessa perspectiva, apresentaremos um conjunto de desafios próprios ao processo de adaptação da literatura para os quadrinhos para, em seguida, mostrarmos como o diálogo da adaptação com o conto do autor mineiro transcende as relações intertextuais com o conto rosiano, abrangendo soluções iconográficas e plásticas de outras estéticas, como o expressionismo e incorporando outras formas midiáticas, como a gravura e a fotografia. Nesse sentido, pretendemos mostrar como o conjunto de estratégias empregadas pelas autoras parece indicar a abertura de uma nova fronteira nos processos de adaptação, a partir da qual textos literários que aparentemente se mostravam refratários a processos de adaptação se abrem para a possibilidade de transposição demandando, para tal, soluções oriundas de diálogos entre o texto-fonte e um amplo repertório de modos de representação na história da pintura e das estruturas de visualidade de outras formas midiáticas.

## 2 GUIMARÃES ROSA E A TERCEIRA MARGEM DO RIO

“Cada um rema sozinho uma canoa que navega um rio diferente, mesmo parecendo que está pertinho” (ROSA, 2006, não paginado).

**A terceira margem do rio** (1967) consiste em um conto por meio do qual é possível observar os dois aspectos que conferem singularidade à obra de Guimarães Rosa: o caráter de universalização do regional e a recriação da fala do sertanejo. Esses aspectos impõem alguns desafios ao processo de adaptação: como representar a paisagem, os tons e a luminosidade do norte de Minas Gerais nos quadrinhos? Que recursos empregar a fim de transmitir as indagações metafísicas do narrador e dos personagens no universo da arte sequencial? Dentro dessa perspectiva, esta seção tem por objetivo apresentar os aspectos que compõem a escrita de Guimarães Rosa para que seja possível mensurar os desafios e as soluções encontradas pelas adaptadoras do conto para os quadrinhos.

Na primeira subseção, buscaremos situar o lugar de Guimarães Rosa dentro da história da literatura brasileira, mais particularmente, no âmbito da tradição regionalista do país. Acreditamos que, por meio do contraste entre a obra de Rosa e daqueles que o antecederam, tornar-se-ão mais evidentes os traços que delineiam a obra do autor mineiro. Na segunda seção, por sua vez, vamos nos dedicar à análise do conto **A terceira margem do rio** (1967) com uma atenção particularmente voltada ao conjunto de operações realizadas por Rosa a fim de conferir certa angústia existencial à narrativa. Ao fim e ao cabo, o que se busca nesta seção é apresentar a complexidade da literatura de Guimarães Rosa de modo que se possam observar, nas seções posteriores, os desafios que a sua literatura impõe ao processo de adaptação.

### 2.1 O LUGAR DE ROSA NO REGIONALISMO BRASILEIRO

João Guimarães Rosa ocupa, na historiografia da literatura brasileira, a posição de renovador da literatura regionalista a qual definimos na perspectiva apresentada por Afrânio Coutinho:

Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc., - como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico (COUTINHO, 1986, p. 286 apud BRAGA-PINTO, 2018, p. 252, recurso eletrônico).

A produção de narrativas voltadas à representação daquilo que Coutinho chama de **maneiras peculiares da sociedade humana** estabelecidas em uma determinada região do Brasil possui uma longa tradição na história da literatura brasileira, cuja emergência se dá no período romântico, apresentando significativas transformações nas literaturas naturalista e pré-modernista e no romance de 30. De modo geral, um olhar retrospectivo sobre a literatura regionalista brasileira revela como diferentes representações da vida no interior refletiam diferentes interpretações do Brasil e atendiam a objetivos políticos distintos.

O primeiro influxo dessa forma literária emergiu, não por acaso, sob a égide do projeto de construção de uma identidade nacional colocado em curso pelos escritores românticos. Destarte, obras como as de Alfredo d'Escragnole Taunay, **Inocência** (1872); José de Alencar, **O Sertanejo** (1875); e de Franklin Távora, **O Cabeleira** (1876), apresentavam narrativas voltadas à transformação do homem do interior em herói, com o enaltecimento da pujança da natureza e uma acentuada inclinação à descrição dos costumes locais. Essa tendência literária atendia, portanto, a um projeto político-cultural voltado à exaltação do sertanejo como um dos símbolos da identidade nacional. Dentro dessa perspectiva, as obras que integram o regionalismo, nesse momento, estão preocupadas em retratar as minúcias do vestuário, da linguagem, dos costumes, das paisagens e em valorizar o caráter exótico e grandioso da natureza brasileira. Tais aspectos conferiam **cor local** a enredos cuja matriz, marcada por amores, aventuras e peripécias, poderia ser encontrada no romance europeu.

Ao final dos anos 1800, no período posterior à Proclamação da República, a produção regionalista parece destituir o sertanejo da condição de herói, buscando pensá-lo como um símbolo das problemáticas políticas e sociais brasileiras. Em **Os sertões** (1902), por exemplo, Euclides da Cunha elabora um estudo minucioso, embora de caráter determinista, da figura do sertanejo do interior da Bahia, buscando refletir sobre as consequências do processo de exclusão social na

formação do messianismo e nas tensões que o mesmo viverá com o Estado brasileiro. Ainda nessa perspectiva, parece-nos produtivo lembrar as críticas que Monteiro Lobato, por meio de textos como **Velha Praga** (1914), irá dirigir à figura do caboclo, que, em sua concepção, constituir-se-ia em uma figura avessa à modernização, tendo em vista os prejuízos provocados por práticas como as queimadas.

A virada do segundo para o terceiro decênio do século XX significou outra mudança substancial no recorte temático nos modos narrativos e na linguagem dos romances regionalistas. As profundas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais em curso, decorrentes da Crise de 29, da ascensão dos regimes totalitários, da Segunda Guerra Mundial e, no caso brasileiro, da instituição do Estado Novo, conferiram um novo sentido para as incursões regionalistas no domínio da literatura. Tematizar o regional implicava, então, olhar para as nossas mazelas socioeconômicas e refletir profundamente sobre seus determinantes históricos, políticos e sociais. Como assevera Antonio Candido, os anos 1930 significaram uma “tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era inexistente” (CANDIDO, 2000, p. 182 apud ROSA, 2008-2009, p. 57, recurso eletrônico). Dentro dessa perspectiva, os romancistas brasileiros que se debruçam, particularmente, nas questões regionalistas, fazem-no buscando denunciar as condições de vida daqueles que se encontram em condição de subalternidade. Desde **A bagaceira** (1928), do escritor paraibano José Américo de Almeida, produzir retratos dos problemas socioeconômicos do Nordeste brasileiro passou a se constituir como um modo de engajamento para escritores como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Érico Veríssimo.

A literatura de Guimarães Rosa emerge em um momento histórico marcado por uma negociação sofisticada entre as experimentações estéticas modernistas e o desejo de investigar, por meio de uma incursão, digamos, **metafísica**, a experiência que o sertanejo faz da sua própria existência. Destarte, o regionalismo de Rosa se impõe na tensão dialética entre o local e o universal.

Em sua narrativa, realiza-se uma profunda incursão na alma do homem sertanejo. Na visão de Antonio Candido (2002), a obra de Guimarães Rosa representa um ponto de convergência das diversas tendências regionalistas, com a superação de uma tradição inserida no sistema literário nacional e sempre

distorcida pela construção dominante da tradição do romance urbano. Nesse sentido, o regionalismo rosiano é atemporal, pois representa uma espécie de apropriação de toda a tradição do particularismo para, enfim, diluir os seus termos no processo de incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora, tornando-o um movimento perene de onde podemos admitir, conforme as palavras do crítico, para quem

[...] é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir. Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forcem o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. O que acontece é que ele vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem feita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos, como é o caso de Guimarães Rosa (CANDIDO, 2002, p. 86-87 apud FRIZON, 2008, p. 7, recurso eletrônico).

Esse requinte no tratamento dos temas rurais está presente desde sua estreia, com **Sagarana** (1967), livro de contos publicado em 1946, a partir do qual o escritor mineiro coloca em curso um amplo repertório de operações no âmbito da linguagem, tais como: inversões sintáticas, apagamentos, neologismos, transcrições de traços de oralidade, entre outros. Desse modo, como salienta Beth Brait (1982), Rosa desenvolveu uma forma particular de dar vida e voz ao homem do sertão, particularmente, do Norte de Minas Gerais, valendo-se da apropriação de recursos linguísticos e da licença poética, com os quais interagiu e brincava, inventando expressões e reinventando palavras a fim de traduzir modos de pensar e de representar a própria região. Na perspectiva de Brait, em Rosa,

[...] a linguagem, a verdadeira matéria de todos os textos rosianos, ainda que calcada em aspectos do falar sertanejo, mistura-se à pesquisa erudita, aos arcaísmos, à exploração sonora, sintática e semântica do português, conferindo ao regionalismo uma dimensão não encontrada em nenhum outro escritor brasileiro (BRAIT, 1982, p. 101).

Esse conjunto de procedimentos é responsável por uma experiência de leitura singular, a qual Beth Brait tentou mapear da seguinte forma:

[...] No início, a leitura é sofrida, povoada de dificuldades que, à primeira vista, parecem insuperáveis. O vocabulário, as construções insólitas, tudo

parece contribuir para uma seleção rigorosa de leitores. O texto parece composto para confundir o leitor, testar sua capacidade de penetrar a linguagem e as novas realidades que vão se oferecendo. O impulso primeiro é desistir. Quem se atreve a adentrar espaço para eleitos? Mas, em seguida, sem que se perceba muito bem quando e por que, o texto começa a confiar no leitor, atraindo-o e envolvendo-o de forma mágica e irresistível. Daí para a frente, alguma coisa acontece no coração do leitor: e a paixão é inevitável, desenfreada, irracional (BRAIT, 1982, p. 100).

O regionalismo de Guimarães Rosa não apenas tinha a função de tratar a literatura como uma ferramenta documental – já que buscava representar o homem do sertão mineiro com seus arquétipos e linguajares peculiares –, mas também se ocupou em mesclar prosa e poesia, evidenciando entre estes, especial atenção para com os costumes e as crendices tão comuns ao povo simples do interior, destacando aqui as rezas e benzições como expressões do sobrenatural pelo viés da espiritualidade, outro traço marcante em suas obras, tal como sugere a ensaísta Walnice Nogueira Galvão, ao nos falar sobre as inquietações humanas, abordadas nas obras de Rosa:

[...] o estilo rosiano é facilmente depreendido em suas obras, pois nelas vamos nos deparar com os embates entre o Bem e o Mal, a escuridão da alma, a obsessão com a transcendência, o senso do enigma latente na existência, a onipresença do pecado em meio à demanda desesperada da perfeição, confrontada com a abolição dos limites (GALVÃO, 2000, p. 24).

Dentro dessa perspectiva, sob o ponto de vista temático, percebe-se em sua prosa, uma forte tendência à construção de personagens em busca da transcendência, modo pelo qual o autor explora o universo espiritual do homem simples do Norte de Minas Gerais, colocando em relevo a forma como ele busca se indagar sobre os porquês do arrazoar humano diante das inquietações próprias à existência. Destarte, os dilemas existenciais experienciados pelos seus personagens revelam as angústias do homem diante das incertezas da vida, com seus mistérios insondáveis. O virtuosismo da escrita de Rosa nos oferece uma outra margem a partir da qual podemos acessar o modo como o homem do interior concebe o mundo. Virtuosa, ela mescla os perfis psicológicos de seus personagens com suas aspirações, suas lutas íntimas, no afã de entenderem a si mesmos e os acontecimentos do mundo ao redor. Contribuem para esse efeito, como observa Galvão,

[...] a escavação introspectiva e o aprofundamento de certas técnicas literárias típicas do século XX, como o monólogo interior, o fluxo da consciência, e tudo o que desagregasse o discurso, que assim pretendia ser fiel e colado ao que se postulava como o verdadeiro funcionamento da psique (GALVÃO, 2000, p. 24).

A singularidade das obras de Guimarães Rosa reside justamente nesse amálgama de um exercício do arrazoar espiritual, filosófico, entremeado com a retórica amaneirada do sertanejo, que ora se apresenta matuto e, em outras ocasiões, assaz esperto, sem, no entanto, deixar de fazer seu exercício de introspecção. Como palco para as ambientações rosianas, o interior sertanejo é retratado de forma exuberante, na medida em que o seu sertão não corresponde àquele conhecido como polígono das secas, como encontrado no Nordeste brasileiro, mas diz respeito à região do alto São Francisco, com sua vastidão de montanhas alterosas serpenteadas por rios infindos. Nesse cenário, entre fazendas e veredas verdejantes, exceto pela aridez da caatinga do Vale do Jequitinhonha, Guimarães Rosa construirá seus enredos, protagonizados por sertanejos de diversas matrizes, sejam eles jagunços violentos, agricultores ou vaqueiros, os quais se debatem, diuturnamente, com dilemas pessoais, como em **A hora e a vez de Augusto Matraga** (2001)<sup>1</sup>, em que o protagonista, homem que é vítima de sua própria violência, resolve partir em busca de seu processo de redenção. Beth Brait nos chama a atenção para essa relação entre o cenário e os personagens que por ele perambulam:

[...] a natureza, além de cenário, é um agente ativo, participante, diretamente ligado aos destinos do homem, contribuindo, dessa forma, decisivamente, para a intensa plasticidade da linguagem e para a visão de mundo representada pelos textos rosianos. As personagens que habitam esse mundo artesanalmente confeccionado com elementos reais e mágicos derivam da organização socioeconômica da região e também, como o espaço, transitam entre a realidade e a magia. Os jagunços, os agregados, as crianças, os fazendeiros, os loucos, os cantadores, os doentes endêmicos e mesmo os animais são entidades que a capacidade criadora de Guimarães Rosa transforma em concretizações da sensibilidade, da consciência pré-lógica e da rica cultura popular (BRAIT, 1982, p. 103-104).

---

<sup>1</sup> No enredo, Augusto Matraga nos é apresentado como um fazendeiro violento e muito temido em sua região, que, após levar uma surra numa emboscada armada pelo seu arqui-inimigo e que o deixa quase morto, é acolhido por um homem religioso. A partir de então, o protagonista muda radicalmente o seu modo de ser e sacrifica a sua própria vida em nome da justiça e a fim de que obtenha, por meio desse ato, a sua redenção.

É interessante observar, portanto, que há, de forma não determinista, uma importante relação entre o sertanejo e a sua terra. Ele nos é apresentado como homem cujo caráter é formado em consonância com a terra que habita, sendo forjado nas lavouras sob o sol a pino, no arar da terra, no manejo da boiada e na destreza com que cavalga sua montaria. Ali, entre os afazeres de sol a sol, o sertanejo de Guimarães Rosa também imprimirá sua marca pessoal, deixando como legado suas vivências enquanto homem desbravador dos sertões, comprometido não somente com suas obrigações diante das exigências da vida, mas também com o contexto em que vive, permeado pela defesa da honra e pela vingança, atributos que farão deste homem um referencial nas obras de Rosa, construído tanto como narrador quanto protagonista de sua própria autobiografia (GALVÃO, 2000, p. 31). Não obstante, a adoção de estratégias discursivas como o monólogo interior e o discurso indireto livre, entre outras, se constituem como formas de nos darem acesso à consciência dos personagens. Desse modo, como salienta Antonio Candido,

Renunciando aos altos poderes que o elevaram acima da própria estatura, o homem sertanejo se retira na memória e tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos (CANDIDO, 2000, p. 136-139 apud CORPAS, 2007, p. 65-85, recurso eletrônico).

Um último aspecto que gostaríamos de destacar na obra de Guimarães Rosa é a maneira como seus textos orientam o processo de recepção de seus leitores. Esses são convidados a mergulharem no universo do personagem, estabelecendo com eles uma forte relação dialógica, como expõe Walnice Nogueira Galvão: “o interlocutor é interpelado, sempre dentro da fala do narrador, através de respostas que o narrador dá a suas presumíveis perguntas, em geral sugerindo pedidos de esclarecimento” (GALVÃO, 2000, p. 45). Esse fenômeno pode ser evidenciado como no trecho a seguir, destacado de **A terceira margem do rio**, em que o personagem/narrador questiona sobre seu dilema e responde na sequência: “Sou homem depois desse falimento?” Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 1967, p. 37). Na perspectiva de Galvão, esse fenômeno de interação entre leitor e texto é observado por meio da seguinte estratégia:

A oportunidade de atender à solicitação do interlocutor, [...], se transforma numa verdadeira ocasião, aliás bem aproveitada, de passar a vida a limpo. Ou seja, construindo, com o auxílio do interlocutor, um texto de autobiografia que o ajude a compreender sua vida, segundo ele mesmo caótica, desnorteante (GALVÃO, 2000, p. 45).

Desse modo, o processo de renovação da literatura regionalista operado por Guimarães Rosa, de acordo com a historiografia da literatura brasileira, dá-se nesse modo particular de permitir ao leitor acessar a consciência dos personagens. Assim, para além de símbolo nacional, como propunham os românticos, ou de documento histórico das mazelas nacionais, como nos mostrou o romance de 30, o sertanejo nos é apresentado através de um sofisticado jogo entre a representação de uma consciência de mundo e a reinvenção contínua de formas linguísticas voltadas à construção dessa própria consciência.

## 2.2 A TERCEIRA MARGEM DO RIO

*Mahaprajnaparamita* é um termo sânscrito do país ocidental, em língua *tang* significa: grande-sabedoria-outra-margem-alcançada [...] O que é *Maha*? *Maha* é grande [...] O que é *Prajna*? *Prajna* é sabedoria [...] O que é *Paramita*?: a outra margem alcançada [...] Apegar-se ao mundo objetivo é apegar-se ao ciclo do viver e do morrer, que é como as ondas que se erguem no mar; isto se chama: esta margem [...] Quando nos desprendemos do mundo objetivo, não há morte nem vida e somos como a água correndo incessante, isto se chama: a outra margem (OCTÁVIO, 2012, não paginado).

**A terceira margem do rio** narra a misteriosa decisão de um pai em adentrar uma pequena canoa e nela permanecer à deriva, no meio de um rio, sem jamais retornar ou explicar a razão pela qual o fez. Esse fato deflagrará uma profunda angústia no filho, narrador-personagem do conto, que se apoia no exercício da memória e nas indagações de cunho existencialista como forma de buscar explicação para o gesto do pai. Dentro dessa perspectiva, o leitor se torna um confidente do narrador compartilhando, em certa medida, de suas dúvidas e angústias.

O conto de Guimarães Rosa é comumente lido na perspectiva de uma insólita forma de busca da transcendência. Para Walnice Nogueira Galvão, “A terceira margem fica do lado de lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem que viver e que nunca ninguém contou como é” (GALVÃO, 1978, p. 37 apud Alves, 2019, p. 4).

Sob o ponto de vista estrutural, a narrativa do conto se inicia com o tempo já em andamento em meio às ações, sem necessidade de apresentação prévia do tempo, do espaço e dos personagens. Por meio de suas lembranças, o narrador-personagem descreve o pai como um “homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 1967, p. 32). Em um rompante, sem quaisquer justificativas, o pai pede que lhe façam uma canoa para nela entrar e permanecer de forma irrevogável à deriva no meio do rio para sempre. Após uma rápida caracterização do pai, já somos, enquanto leitores, colocados em face do fato que deflagra o conflito fundamental da história: “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente” (ROSA, 1967, p. 32). Esse modo de abertura dá força ao caráter inquietante da narrativa, já que não há início nem indício que justifique o porquê de os acontecimentos descritos pelo narrador se desdobrarem tal como nos são apresentados. Esse ato é o responsável pelo exercício de rememoração do filho, permeado por angústias e indagações, que se constitui como o aspecto que estrutura toda a narrativa.

A resolução do pai quanto ao desejo de se isolar é evidenciada no fato de que encomendara uma canoa na qual coubesse apenas o remador e fosse concebida de modo que pudesse durar vários anos. Não seria inoportuno inferir que a canoa pudesse fazer alusão ao invólucro derradeiro do homem: seu caixão, feito de madeira e de justa medida, capaz de comportar um só corpo, numa metáfora que traduzisse sua travessia para o além, tendo o rio como o principal condutor metafórico dessa passagem. Para Walnice Nogueira Galvão, “A solidão da morte proíbe que mais de um ocupe a canoa de cada vez” (GALVÃO, 1978, p. 37 apud PIMENTEL, 2014, p.54). O filho questiona o porquê daquela decisão abrupta, já que, até então, o pai não se manifestara sobre qualquer ideia nessa direção, o que o leva a se resignar com as memórias do pai contemplando o rio: “o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre” (ROSA, 1967, p. 32).

Na visão do narrador, o dia da partida significou o momento fatídico, no qual o pai, sem hesitar, lançou mão do mínimo que lhe era necessário e tomou rumo, porém, não sem antes enfrentar a proposição da mãe que, num tom ríspido, exigiu: “– Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (ROSA, 1967, p. 32), exclamação para a qual o pai nada respondeu. É interessante observar o que ocorre com o pronome da segunda pessoa do singular **você**. Ele se desdobra à medida que a síncope muda de forma crescente, provocando um som aliterativo, recurso poético que

chama a atenção, principalmente, dentro do contexto, já que a fala da mãe tinha caráter de ultimato. O recurso utilizado parece evidenciar o apelo dela no desdobramento crescente desse pronome: onde **cê**, **ocê** e **você** reverberam o chamado à atenção, numa atitude incisiva de fazer com que o personagem desista da sua decisão.

Em ato resoluto, o pai deu de costas e partiu sem mais ponderações em desacato à determinação da mulher. Quanto à sua decisão, nenhum apelo parecia ser convincente o bastante, pois seus motivos, por mais obscuros que parecessem, eram mais fortes que qualquer tentativa de dissuadi-lo. Segundo o narrador, o pai “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” (ROSA, 1967, p. 33).

O filho prossegue sua narrativa modulando suas reminiscências com a angústia provocada pela ausência do pai e a incompreensão acerca do motivo de sua reclusão. Suas memórias apontam os efeitos progressivos da ausência do pai: “Nem queria saber de nós; não tinha afeto?” (ROSA, 1967, p. 35). Com o passar do tempo, a angústia e a aflição são companhias constantes do narrador e de sua família, pois sabem que as provisões do pai por certo acabariam e torcem para que, assim, ele se arrependa, volte para casa de vez e acabe com o sofrimento que lhes fora infligido. O filho resolve, então, deixar mantimentos os quais o pai pudesse pegar para sua subsistência na pedra de um barranco. Agia escondido da mãe e assim fazia no dia a dia, na esperança de cuidar do pai enquanto este persistisse em continuar no leito do rio. Continuou, pois, na lida do ir e vir, sempre trazendo provisões, na esperança de vê-lo aproximar-se da margem e novamente ter um vislumbre do pai, tal como relata no trecho a seguir:

[...] enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora” (ROSA, 1967, p. 34).

Fato interessante a ser observado é que o filho, posteriormente, vem a saber que sua atitude não passara despercebida, pois, para sua surpresa, sua mãe tinha consciência de suas intenções e inclusive consentia, deixando de propósito um

bocado de alimento para que o filho levasse ao pai. No entanto, fazia-o calada, sem demonstrar ou esboçar qualquer emoção, mantendo-se numa aparente postura de resignação.

O desespero, porém, começa a tomar conta de todos, a ponto de a mãe tomar a resolução de mandar vir o tio, irmão dela, para auxiliar nos afazeres da fazenda, pois, afinal, a vida tinha que continuar. Na sequência do conto, a atitude do pai desencadeia uma série de consequências inevitáveis que afetam não só a família, mas também outras pessoas da comunidade, caracterizadas pela maneira como tentam contornar e lidar com a questão da ausência do progenitor e dar continuidade aos rumos da vida. Neste ponto, é possível notar uma sucessão de elementos nada aleatórios, mas sim, previamente estruturados, como efeitos colaterais que desencadeiam o envolvimento de uma sucessão de coisas como consequência da decisão do pai em partir, como podemos destacar a seguir: o tio que é chamado para auxiliar na fazenda e nos negócios em referência à manutenção da subsistência da agricultura familiar; o mestre que chega para ensinar os meninos, referindo-se à educação informal; o padre que é chamado para convencer o pai a desistir de sua teima em alusão à presença da igreja católica; os soldados que são chamados para tentar dissuadi-lo em referência ao sistema policial; os homens do jornal que em vão tentam fotografá-lo numa alusão ao interesse da imprensa por fatos insólitos; o casamento da irmã como forma de expressão da união matrimonial e, por último, o irmão que vai embora para a cidade, como uma espécie de êxodo rural. São elementos sequenciais da narrativa que evidenciam a continuidade dos acontecimentos da vida, independente do fato isolado marcado pela decisão do pai.

O narrador continua com suas reflexões numa luta interna para dar vazão à razão de tudo aquilo, como quem quer entender a todo custo os motivos pelos quais o pai tomara coragem 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, continuar naquela azáfama, como quem quer dar cabo da própria existência (ROSA, 1967, p. 34).

A preocupação com o pai é constante, pois sabe que está desprovido de todo o conforto e do alento que sua família poderia lhe fornecer e o narrador, se

pudesse, suprir-lhe-ia todas as necessidades, mas, relutante, reconhece que a decisão do pai é irrevogável. Embora ausente do seio da família, na memória do narrador o pai se faz muito presente, como atesta o mesmo no fragmento a seguir:

[...] e nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos (ROSA, 1967, p. 35).

E assim sucedeu que, com o passar dos dias, meses e anos, o pai veio a se assemelhar com um bicho, como se voltasse a um estado primitivo, quase que um animal, desprovido da evolução facultada aos homens ao longo de milênios. Ele insiste em permanecer no meio do rio como que por instinto, obcecado pela ideia fixa de permanecer ali, tal como nos é explicitado pelo narrador:

[...] mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia (ROSA, 1967, p. 35).

Para o narrador, o pai não realizava nenhum gesto em direção aos filhos e à mulher, como se não lembrasse mais deles; não demonstrava afeto nem arrependimento, agia apenas com o objetivo de completar a sua sina, sem se sensibilizar com os apelos e sofrimentos daqueles que ficaram à margem: “se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável?” (ROSA, 1967, p. 35). O narrador apela, inclusive, para o nascimento do neto, filho de sua irmã, ao erguê-lo nos braços na tentativa de que a visão do netinho pudesse arrefecer os ânimos do pai e convencê-lo a voltar em terra firme, como expressão de renovação no seio da família que crescia com a soma de mais um membro. Mas a decisão do pai era a de se subtrair. Tal intento, porém, de nada adiantou, como podemos notar na fala do narrador no seguinte trecho:

[...] viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados (ROSA, 1967, p. 35).

Por fim, a irmã se muda com o marido para longe dali e o irmão resolve se retirar para a cidade. A família, outrora grande, começa a se desfazer. Contudo, o narrador prossegue na sua divagação obstinada: “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida” (ROSA, 1967, p. 35). Aqui a melancolia é retratada novamente na vagarosidade do tempo que, sem pressa, ditava os acontecimentos um a um, de forma lânguida, monótona, própria das coisas que se arrastam quando nos pesam no coração e na alma. O narrador, porém, permaneceu na fazenda: cresceu, envelheceu e nunca pôde se casar, permanecendo ali apenas com as bagagens da vida. Ele sabia que o pai carecia de alguém que pudesse zelar por ele, ainda que a distância e, diante desse fato, negou-se a si mesmo, abdicando de seus sonhos para poder cuidar do pai: “Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito” (ROSA, 1967, p. 36).

E deu-se que, no diz-que-disseram, o pai parecia ter revelado a explicação de seu intento ao homem que lhe provera a canoa. Mas agora esse homem já havia morrido, ninguém dele sabia ou mantinha recordação. Só se especulava que

[...] por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já no narrador uns primeiros cabelos brancos. (ROSA, 1967, p. 36).

O narrador segue nas suas interpelações e introspecções pessoais fazendo conjecturas sobre o pai, sua decisão e as consequências do ato. Sua melancolia se expressa em suas palavras, ao reconhecer no que se tornou: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo” (ROSA, 1967, p. 36). Podemos perceber as transformações pelas quais o narrador começa a passar, em consequência de seu sofrimento advindo da ausência paterna e também dos seus parentes que se foram, como sua mãe, irmã e irmão. Ele admite já estar no começo da velhice, que esta vida é só descontentamento e “demoramento”, numa

referência ao Salmo 90, versículo 10<sup>2</sup>. Sua vida se torna sem sentido, já que tudo se traduz em tristeza e desgosto.

Imaginava que, se já sentia na pele o peso dos anos e suas consequências, o que pensar de seu pai, então, sozinho, desamparado e cada vez mais envergado pelo peso do tempo: “Se ele tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrenguice de reumatismo, quanto mais seu pai! Devia de padecer demais” (ROSA, 1967, p. 36). Sentia seu coração apertado, culpando-se sem saber de quê, dividido entre sentir-se culpado e absolvido ao mesmo tempo, já que, por um lado, enquanto filho, sentia-se responsável pelo pai e, por outro, sabia que não podia ter feito nada que impedisse o pai de cometer tamanho desatino. Por um instante chegou a considerar a hipótese de estar louco, mas logo a refutou; “Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 1967, p. 36). Nesse tempo, certo dia, o narrador avista o pai e descreve o acontecimento da seguinte forma:

Esperei, ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — **‘Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...’** E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo (ROSA, 1967, p. 36-37, grifo do autor).

Para surpresa do leitor, o pai escuta o chamado do filho: “Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado”. O filho estremece e treme, porque, antes, o pai tinha levantado o braço saudando-o, depois de tanto tempo. E, num sobressalto, o filho hesita ao encontro e parte em retirada, apavorado com a possibilidade do reencontro, porquanto que o pai pareceu vir da parte do além, como se fosse um espectro assombroso. Essa narrativa é apresentada pelo narrador, da seguinte maneira:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar

---

<sup>2</sup> De acordo com ALMEIDA (1995), no livro de Salmos, capítulo 90, versículo 10, parte b, há uma referência à velhice do homem, na qual sua vida passa muito rápido e sua velhice é só canseira e enfado: “A duração da nossa vida é de setenta anos, e se alguns, pela sua robustez, chegam aos oitenta, o melhor deles é canseira e enfado, pois passa rapidamente, e nós voamos.

calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio. (ROSA, 1967, p. 37)

O narrador termina o conto admitindo seu fim tal como o do pai, pedindo para que o encerrem numa canoa quando a morte o visitar para que, de igual modo, possa seguir no além-rio, além da terceira margem para quem sabe, sob a explicação de algo que transcenda as coisas deste mundo, possa enfim reencontrar o pai em outras paragens, aonde quer que essa terceira margem possa levar.

Na filosofia zen budista, há uma frase que diz para não apressarmos o rio, pois ele corre sozinho (STEVENS, 1978), mas poderíamos compará-la com outra frase de Heráclito de Éfeso (VIGNA, KOHAN, 2013), na qual diz que tudo flui e nada permanece, ou ainda, que não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Tais aforismos servem para nos lembrar que diante das vicissitudes da vida, tudo tem seu tempo, assim como tudo é efêmero. O rio em **A terceira margem do rio** corre sozinho, no seu tempo, impassível diante das aflições (re)vividas pelo narrador do conto. Ele flui, sem deixar que nada permaneça como está, exceto por um detalhe: seu fluxo mantém cativo a figura de um pai determinado em suas atitudes. As águas passam, mas o pai permanece irreduzível sobre elas, num ciclo sem fim entre o vagar das águas e a permanência do pai, como se estivesse preso a um momento do qual não pudesse escapar. É como se o pai se passasse pelo próprio algoz, numa atitude de auto flagelo enquanto permanece à ermo sobre o leito do rio. A visão do pai em sua restrita canoa no meio do rio, é como uma alusão aos desafios, às dificuldades e limitações que encontramos na vida. Podendo representar nossa breve passagem enquanto personagens no palco desse gigantesco teatro chamado mundo, movido por essa força contínua e cíclica chamada vida, tal como o rio que insiste em prosseguir em seu caminho sem fim.

### 3 QUADRINHOS: HISTÓRIA E LINGUAGEM

“A idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível” (CITATI, 1996, não paginado).

A legitimação dos quadrinhos enquanto categoria artística específica ou, mais contemporaneamente, enquanto mídia, consiste em um fenômeno que emerge a partir dos anos 1990 em trabalhos como: “Desvendando os quadrinhos” (1997), de Scott McCloud, “A novela gráfica” (2012), de Santiago Garcia, “A linguagem dos quadrinhos” (2015), de Vergueiro e Santos e “O Sistema dos Quadrinhos” (2015), de Groensteen, entre outros. Esse é um cenário bem diferente daquele encontrado pelos quadrinhos ao longo do século XX, quando eram estigmatizados e vistos como forma subversiva por críticos e editores<sup>3</sup>. A mudança de concepção pelas quais os quadrinhos passaram, fizeram com que as HQs deixassem o status de produção cultural de menor complexidade pelo seu vínculo com a cultura de massa e passassem a gozar de prestígio no domínio das produções culturais contemporâneas.

Na medida em que este trabalho busca analisar a adaptação de **A terceira margem do rio** para os quadrinhos, esta seção tem o objetivo de realizar uma apresentação sintética de dois aspectos fundamentais para situar o leitor acerca da condição histórica e dos recursos de linguagem empregados na adaptação realizada pela roteirista Maria Helena Rouanet e pela ilustradora Thaís dos Anjos em 2015, a saber: a história dos quadrinhos e os elementos que integram a sua linguagem.

Na primeira subseção, apresentaremos, sistematicamente, uma espécie de glossário dos elementos centrais que compõem a linguagem dos quadrinhos: requadro, sarjeta, balões, rabicho e o emprego de onomatopeias. Essa

---

<sup>3</sup> [...] O medo de que os quadrinhos corrompessem os valores das crianças e minassem a educação e a alfabetização, levou, ironicamente, às políticas de censura que asseguravam que o conteúdo das revistas em quadrinhos interessava *apenas* ao público infantil. (DANNER, MAZUR, 2014, p. 11) Dos anos 1940 à década de 1960, as histórias em quadrinhos foram alvo de críticas, tanto por parte de grupos conservadores – que as viam como um produto disseminador de ideias perniciosas, que afastam seu público (crianças e jovens) da literatura e dos estudos – como de teóricos críticos – que as consideravam produtos de baixo nível cultural, que induziam a comportamentos sociais indesejados e transmitiam visões que objetivavam manter o status quo da sociedade. (VERGUEIRO, SANTOS, 2015, p. 24).

apresentação tem por objetivo orientar o leitor acerca dos termos que serão empregados na análise a ser realizada na seção 5.

Na segunda subseção, buscaremos apresentar uma breve história dos quadrinhos no Brasil, desde as primeiras experiências de produção de narrativas sequenciais modernas desenvolvidas na segunda metade do século XIX, até as múltiplas formas nas quais elas se apresentam hoje. Notar-se-á como a profunda ruptura com os modelos de hierarquização cultural em curso na segunda metade do século XX influi, decisivamente, na legitimação dos quadrinhos, a ponto de sua leitura compor as diretrizes dos sistemas de educação. Por ser breve, este percurso poderá pecar por omissões e elipses bruscas. Não obstante, espera-se que cumpra a função de apresentar um panorama inteligível dos quadrinhos brasileiros.

### 3.1 PEQUENA INTRODUÇÃO À LINGUAGEM DOS QUADRINHOS

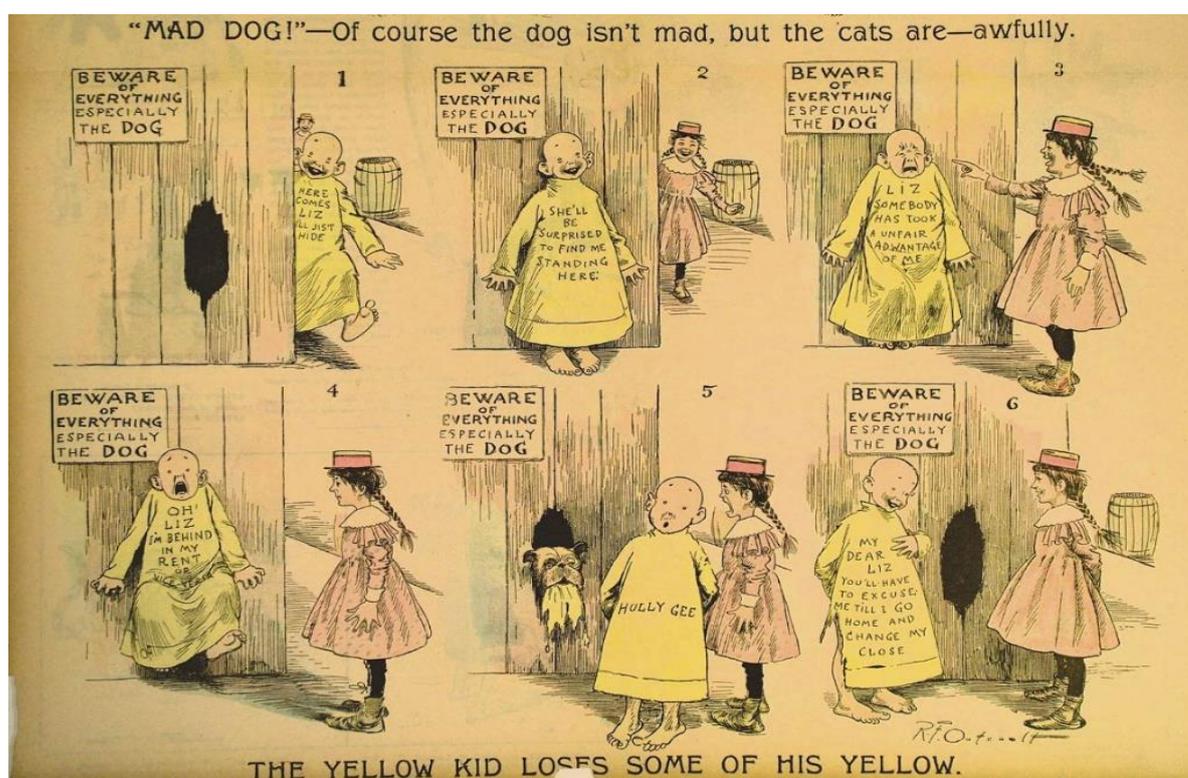
Perguntar sobre as especificidades da linguagem dos quadrinhos implica questionar sobre em que momento histórico se desenvolveu um modo particular de sequenciar imagens a fim de se produzir uma narrativa. Embora essa forma tenha emergido na sua forma moderna no século XIX, é sempre importante ressaltar que a produção de cenas em sequência consiste em uma prática que se estende por toda a história da humanidade. Alexander Danner e Dan Mazur salientam, nesse sentido, que

Estudiosos vêm discutindo há décadas as origens da história em quadrinhos, digladiando-se uns com os outros para definir qual foi a “primeira história em quadrinhos da história”. Resolver essa questão parece cada vez menos importante; o que acabamos por deduzir a partir dessas discussões é que nenhuma cultura ou país pode reivindicar a propriedade dos quadrinhos. A propensão a contar histórias com figuras, combinando imagem e texto, parece universal: a Coluna de Trajano, pergaminhos asiáticos, tapeçarias medievais e retábulos, os jornais *broadsheet* do século XVIII e as gravuras japonesas feitas a partir de pranchas de madeira podem sem sombra de dúvidas ser identificados como “pré-história” dos quadrinhos (DANNER; MAZUR, 2014, p. 7).

No que diz respeito, mais particularmente, aos quadrinhos tais como os conhecemos hoje, isto é, como uma narrativa estruturada a partir da sucessão de quadros contando signos visuais e verbais, atribui-se a **The Yellow Kid**, história publicada por Richard Outcault na revista **Truth**, nos Estados Unidos, em 1894, o

caráter de obra precursora<sup>4</sup>. Como o nome sugere, **The Yellow Kid** contava a história de um menino dentuço de traços orientais, vestido com um camisolão amarelo que vivia nos guetos pobres da Nova Iorque, lugar a partir do qual buscava criticar valores e preconceitos da sociedade moderna. Sob o ponto de vista formal, há que se observar o modo como, em seus primórdios, a linguagem dos quadrinhos buscava articular as dimensões verbal e visual:

**Figura 1 - Richard Outcault, The Yellow Kid (1894)**



Fonte: <<http://labaredacarmim.blogspot.com/2016/01/a-historia-das-historiasemquadrinhos.html>>  
Acesso em: 19 de maio 2020.

O fragmento de **The Yellow Kid** acima apresentado nos permite constituir parte da arqueologia das complexas negociações entre palavra e imagem, tendo em vista que, como se observa, não havia separação entre o universo diegético (da imagem) e o extradiegético (da palavra), isto é, o camisolão amarelo servia como um suporte para as respectivas falas que, posteriormente, passaram a vir dentro de balões, ao invés de imagens circunscritas por um quadro como ocorre nas histórias

<sup>4</sup> Segundo o professor Marco Aurélio Lucchetti (USP, 2001, recurso eletrônico), **The Yellow Kid** é precursor da história em quadrinhos como a conhecemos hoje, tendo em vista que é responsável

em quadrinhos hoje. Outro elemento a se destacar era a necessidade de orientação da leitura, que ficava a cargo da indicação numérica ascendente. **The Yellow Kid** consiste, portanto, em uma primeira experiência cujo êxito galvanizou um espaço no repertório de produtos culturais de consumo massivo, sobretudo em função do modo como coadunava com as novas linguagens de comunicação em circulação em jornais, revistas e cartazes.

Ao longo do século XX, os quadrinhos foram se desenvolvendo e se sofisticando sob o ponto de vista dos seus modos de expressão de modo que, hoje, é possível afirmar que eles constituem uma linguagem própria no campo das artes. Dentre os elementos que compõem tal linguagem, é fundamental destacar: o requadro, a sarjeta, o rabicho, os balões, o recordatório e a onomatopeia. (CHINEN, 2011), os quais passamos a apresentar a seguir.

O **requadro** é o quadrinho propriamente dito, a linha que emoldura a cena apresentada. Dependendo da história e do efeito estético buscado pelo quadrinista, tais linhas podem ganhar formatos diferentes, podendo ser circulares ou trêmulas. A opção por um formato mais anguloso pode ajudar na narrativa visual e deixar a leitura mais dinâmica. Há casos nos quais as linhas não existem, efetivamente, de modo a criar um equilíbrio e evitar a emolduração excessiva. A separação entre os requadros é realizada pela **sarjeta**. Além de separar uma cena da outra, ela apresenta, como mostraremos na última seção desta pesquisa, uma função essencial na articulação temporal de uma história.

Outro recurso característico da linguagem dos quadrinhos consiste nos **balões**, cuja função é apresentar falas e pensamentos. Os balões também podem ser desenhados de formas distintas, desempenhando diferentes funções na HQ: linhas mais quadradas podem indicar um determinado timbre de voz, como a emitida por um aparelho eletrônico; mais rabiscadas ou pontiagudas, podem sugerir enunciação em voz alta ou grito; em forma de nuvens, têm a função de representar pensamentos. Geralmente, os balões possuem um apêndice, também chamado de **rabicho**, cuja função é conectar o balão que contém a fala ou pensamento com o seu respectivo enunciador. Quando os signos verbais não correspondem a algo enunciado pelo personagem, mas indica a presença de um narrador, esse recurso recebe o nome de **recordatório**. Em algumas histórias, o

---

por instituir os primeiros constituintes fundamentais de uma HQ, reunindo imagem, palavra em seqüência de forma a criar uma estrutura narrativa inteligível para quem as lesse.

recordatório também pode ser usado para apresentar pensamentos dos personagens. Ainda no que diz respeito às técnicas de introdução de discursos verbais no âmbito dos quadrinhos, outro recurso a se destacar consiste no emprego da **onomatopeia**, que tem por finalidade a representação de sons incidentais, conferindo maior riqueza à construção da realidade.

**Figura 2 - Luzimar de Oliveira Pinto. Horrendus est (Nanquim, 2005).**



Fonte: acervo próprio.

Ao apresentar um fragmento do meu próprio trabalho – e aqui tomo a liberdade de um deslocamento para a primeira pessoa do discurso –, tenho por objetivo expor, por meio do meu próprio processo criativo, os elementos supracitados que compõem a linguagem dos quadrinhos. O personagem da tira **Horrendus Est** foi criado com o objetivo de refletir sobre as tensas relações entre essência e aparência em nossa vida cotidiana.

A tirinha acima se estrutura a partir da sequenciação de três requadros, separados pelo espaço da sarjeta. Note-se que essa relação requadro/sarjeta permite ao quadrinista a produção de três instantes que estão ligados em temporalidade ascendente. Essa progressão temporal não é só perceptível no nível da própria linguagem visual que sugere a ação de tirar a máscara, mas também no domínio da linguagem verbal, já que os discursos no interior dos balões apresentam reflexões que se complementam em termos de progressão argumentativa: no primeiro e no segundo balão, expõe-se uma visão de carnaval

compartilhada pelo senso comum que, ainda no segundo balão, é contraposta a partir da introdução da conjunção adversativa “mas”, que prepara o leitor para uma conclusão contraintuitiva. É justamente esse contraste entre o senso comum e a visão contraintuitiva que deflagra o efeito de humor ao final da tira.

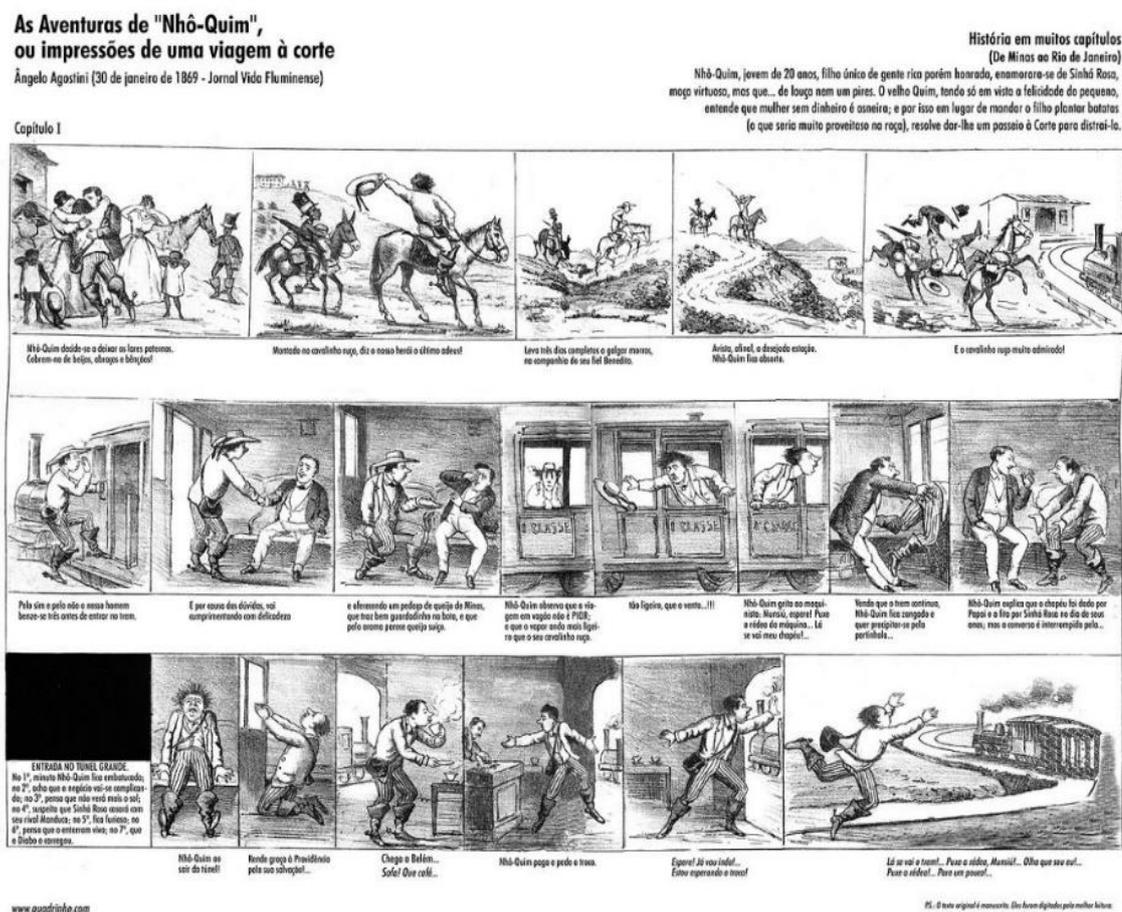
Assim como a tirinha apresentada acima, os quadrinhos, de um modo geral, utilizam-se, de diversas formas, de elementos como o requadro, a sarjeta, os balões e o rabicho como recursos voltados a estruturar uma narrativa em uma determinada temporalidade, estabelecendo, entre os instantes apresentados, relações de sentido diversas como causalidade, consequência ou contraste, como é o caso de *Horrendus Est*.

### 3.2 ZÁS-TRÁS! - UMA BREVE HISTÓRIA DAS HQs NO BRASIL

Desconfio que, embora enfrentando a mais absoluta indiferença, alguns de nós continuaremos criando quadrinhos, ainda que seja apenas pelo imenso e inexplorado terreno que existe entre o que já se fez e as emocionantes possibilidades que nos cercam em todas as direções (CLOWES, 2015, não paginado).

A história das HQs no Brasil remonta a meados do século XIX, mais especificamente a 30 de janeiro de 1869, quando o trabalho pioneiro do ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910) marcou o que hoje se reconhece como uma das primeiras criações em quadrinhos, se não a primeira em solo nacional: **Nhô-Quin** (1869), que narra a história de um caipira que se muda para a cidade do Rio de Janeiro e fica chocado com a civilização a meio caminho entre o rural e o urbano, como a página da história abaixo reproduzida nos permite evidenciar:

### Figura 3 - Angelo Agostini. As aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à corte (1869).



Fonte: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Nh%C3%B4\\_Quim.jpg/120px-Nh%C3%B4\\_Quim.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Nh%C3%B4_Quim.jpg/120px-Nh%C3%B4_Quim.jpg)>. Acesso em: 5 de abr. 2020.

Sob o ponto de vista dos aspectos técnicos empregados na diagramação de Agostini, podemos observar certa semelhança com **The Yellow Kid**, de Richard Outcault, na qual as falas dos personagens, a princípio, não vinham confinadas dentro de balões, mas abaixo das ilustrações. A sequência das histórias se dava por meio de quadros sucessivos e não por números crescentes como acontecia em **The Yellow Kid**. Os requadros não eram separados por sarjetas, mas vinham unidos uns aos outros.

Depois da criação de Nhô-Quim em 1869, **O Tico-Tico** (1905), idealizada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva, é considerada por alguns críticos<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Para COTRIM (1974) e MOYA (1994), a revista **Tico-tico** pode ser considerada como a primeira revista de história em quadrinhos no Brasil, pelas suas especificidades e pelo tempo que permaneceu no mercado brasileiro, perdurando por mais de meio século, desde sua criação em

como a primeira revista em quadrinhos do Brasil. Contudo, o nome que se tornaria sinônimo de revista em quadrinhos no Brasil até os dias de hoje, **O gibi** só veio a ser publicada em 1939.

Sob o ponto de vista temático, poderíamos, em certa medida, estender ao desenvolvimento dos quadrinhos no Brasil uma dinâmica análoga à que Antonio Candido (2012) constrói para a literatura brasileira, isto é, um processo de aclimatação, na qual a forma vai sendo plasmada em consonância com os temas e as questões próprias ao processo de formação da sociedade brasileira. Nesse sentido, muitas das histórias em quadrinhos produzidas no Brasil parecem ter como projeto funcionarem como um lugar de reflexão sobre as especificidades da cultura nacional e como instrumento de crítica social. Destarte, em 1925, o cartunista Benedito Carneiro Bastos Barreiro, mais conhecido pela alcunha de Belmonte, criou o personagem **Juca Pato**, caracterizado pela figura de um cidadão pacato, trabalhador, honesto e pagador de impostos – um típico cidadão brasileiro – que trabalha arduamente para conseguir um lugar ao sol enquanto vê seus esforços pessoais serem absorvidos e minados pelo sistema. Belmonte também se valeu de continuar com a tradição dos cartuns e charges que apelavam para a sátira e para a ironia como recurso principal de sua veia artística.

A visão crítica da cultura brasileira estimulou a aparição de personagens que atuavam como uma crítica aos hábitos comportamentais e costumes da época ainda representados nos dias de hoje, como o **Amigo da Onça**, criado em 1942 por Péricles de Andrade Maranhão. A história sobre o Amigo da Onça foi publicada na revista jornalística **O Cruzeiro** que circulou de 1943 a 1972. O personagem ganhou esse nome por colocar os amigos nas mais complicadas situações. A propósito, o termo popular “amigo da onça” é ainda utilizado nos dias de hoje para designar os falsos amigos.

Da década de 1950 aos dias atuais, a história dos quadrinhos no Brasil será fortemente marcada por três aspectos: as relações com a indústria cultural, a construção de seu status enquanto forma de arte e as tensas relações com as turbulências políticas pelas quais o país passa. Na década de 1950, os novos quadrinistas brasileiros que apareciam não conseguiam trabalhar com personagens

---

1905, até sua extinção em 1957, diferentemente de publicações anteriores, que tiveram pouco tempo de vida, como por exemplo, **As aventuras de Nhô-Quim**, que foi publicada de 1869 a 1872. SILVA (2003) irá dizer que o **Tico-tico** foi a primeira revista brasileira publicada no formato.

próprios por resistência dos editores, pois foi o período em que as histórias em quadrinhos sofriam rejeição, como atesta Andraus, ao dizer que “as HQs foram perseguidas como leituras perniciosas desde a década de 1950 até quase o final do século XX” (ANDRAUS, 2011, p. 295-299, recurso eletrônico), por serem consideradas inadequadas enquanto veículo de acesso à informação, cultura e conhecimento, ficando relegadas à condição de meios subversivos, sob o aspecto cultural. Em 1952, a editora Abril adotou o formato em brochura que gradualmente se tornou o padrão em publicações brasileiras de histórias em quadrinhos até os dias de hoje. Foi também na década de 1950 que surgiram os primeiros trabalhos independentes de Carlos Zéfiro, autor dos **Catecismos**, mais popularmente conhecidos por quadrinhos eróticos. Na década seguinte, também na revista **O Cruzeiro** publicou-se, pela primeira vez, uma história em quadrinhos com personagens e temas inspirados no folclore brasileiro: surgia a turma do Pererê, com texto e ilustrações de Ziraldo, cujo personagem principal era o Saci, e suas aventuras se inseriam um contexto de caráter ecológico ou educacional voltado principalmente para o público infantojuvenil.

Foi também a partir da década de 1960 que o cartunista Henfil continuou com a tradição da tirinha com seus personagens contestadores **Graúna e Os Fradinhos**, cuja principal intenção era alfinetar e discutir temas polêmicos e assuntos de interesse geral da sociedade. Naquele mesmo período, sob a influência das HQs advindas do exterior, principalmente dos EUA, a produção de quadrinhos começou a adquirir maior força e passou a conquistar um público cada vez mais aficionado pelas histórias de super-heróis e afins. De certa forma, esse crescimento emergente acabou por impulsionar o mercado interno brasileiro, dando espaço para a criação de novos personagens e novos roteiros, assim como também fez crescer as tirinhas de jornais e revistas, bem como a crescente publicação de histórias voltadas não somente ao público infantojuvenil, mas também para os adultos. Os quadrinhos de super-heróis tiveram vários personagens brasileiros lançados em revista nessa época, tais como: **Raio Negro**, **Lanterna Verde**, **Capitão 7** e **Escorpião**. Eram personagens inspirados em criações americanas, provavelmente porque almejavam que estes pudessem ter o mesmo sucesso daqueles. Dentre outros desenhistas de destaque desse período

---

efervescente da produção de quadrinhos, vale destacar as figuras de Ziraldo, Maurício de Souza e Flávio Colin que, com sua obra **O Anjo**, passou a ser considerado como um dos melhores desenhistas brasileiros em atividade.

Nos anos 1970, os quadrinhos infantis se tornaram ainda mais populares no país, com a publicação de **A turma da Mônica** (1959), de Maurício de Souza, com milhares de exemplares vendidos não somente em solo nacional, mas também no exterior, em vários idiomas. Maurício e Ziraldo lograram tanto êxito com suas criações que suas obras extrapolaram os quadrinhos abrangendo outras mídias como o cinema e os desenhos animados e produtos de consumo variados como canetas, mochilas e cadernos.

Nos anos 1980, irrompeu uma nova geração de quadrinistas tais como Angeli, Glauco e Laerte, que ajudaram a estabelecer os quadrinhos *underground*<sup>6</sup> no Brasil, cuja principal característica era a produção voltada para o público adulto, muitas vezes erotizados e cheios de irreverência. Na contramão dos quadrinhos infantis, os de caráter *underground* apelavam para a sensualidade, o lado jocoso e libidinoso, além de explorarem a sátira e a ironia. Em conjunto, eles produziram as aventuras de **Los Três Amigos** (1987), sátira do motivo do *western* americano adaptada à realidade brasileira. Individualmente, criaram personagens como **Rê Bordosa**, **Geraldão** e **Overman** e **Piratas do Tietê**. Mais tarde, juntou-se a eles o quadrinista gaúcho Adão Iturrusgarai, criador de personagens como os cowboys gays **Rocky** e **Hudson**, e a **Aline** e seus dois namorados, **Otto** e **Pedro**. Seus quadrinhos caracterizam-se pelo humor ácido com forte apelo erótico sem, contudo, deixar de protestar contra o preconceito e mostrando-se favoráveis à liberdade sexual.

Contemporaneamente, a produção dos quadrinhos no Brasil tem apresentado um aumento significativo tanto no número de publicações quanto na variedade delas<sup>7</sup>. Pode-se atribuir esse aumento do interesse pelos quadrinhos ao processo de valorização em curso em instâncias de legitimação artística, como aponta Vergueiro:

---

<sup>6</sup> Termo utilizado para designar uma cultura que foge dos padrões normais e conhecidos pela sociedade.

<sup>7</sup> Segundo RAMOS, VERGUEIRO, FIGUEIRA (2014, p. 29 e 34), a partir do edital do PNBE, houve uma explosão de adaptações literárias em quadrinhos no Brasil. De casos esporádicos do início do século, saltou para mais de 30 produções no final da década, tornando o termo adaptação, mais do que atual a partir de meados da primeira década deste século, fazendo com que os editores enxergassem aí, um grande filão a ser explorado.

A valorização de histórias em quadrinhos por um prêmio de prestígio como o Jabuti — que não premia apenas obras da literatura, mas a indústria editorial como um todo — é muito importante. Isso sinaliza para a sociedade que nós temos um produto editorial consumido, que tem as suas grandes obras e que merece destaque (VERGUEIRO, 2017, recurso eletrônico).

Outro domínio que se tornou uma importante instância de legitimação dos quadrinhos foram as universidades, onde se nota um aumento significativo de pesquisas acadêmicas sobre o tema. Observa-se, por exemplo, que o Observatório de HQs da Escola de Comunicação e Artes da USP recebe, cada vez mais, inscrições para seus eventos. Outros núcleos de pesquisa podem ser encontrados em todo o Brasil, como na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e na Associação de Pesquisadores da Arte Sequencial (Aspas), sediada na cidade de Leopoldina, Minas Gerais. É, justamente, no âmbito desse contexto no qual há uma visível ampliação do consumo, da circulação, da pesquisa e da produção dos quadrinhos que um determinado tipo de processo criativo vem se tornando cada vez mais empregado, a saber: a adaptação de textos literários para a linguagem das HQs.

## 4 A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS

No fim das contas, a obra de outros escritores é uma das principais fontes de input para o escritor, então não hesite em utilizá-la; não é porque alguém teve uma ideia que você não pode se apropriar dela e lhe dar um novo desdobramento. As adaptações podem se tornar adoções bem legítimas (BURROUGHS, 1959, não paginado)

Na medida em que este trabalho busca pensar as especificidades envolvidas no processo de adaptação de **A terceira margem do rio**, de João Guimarães Rosa, para os quadrinhos, buscaremos, nesta seção, refletir sobre três problemas: o conceito de adaptação, os desafios da transposição entre diferentes sistemas semióticos e a tradição de adaptação da literatura para os quadrinhos no Brasil.

Na primeira subseção, vamos expor algumas reflexões contemporâneas que envolvem os processos de adaptação colocando em relevo como, nos estudos de intermedialidade, tais fenômenos são pensados como uma forma de transposição intermediária. Em seguida, na segunda subseção, buscaremos refletir sobre os desafios inerentes ao processo de adaptação da literatura para os quadrinhos destacando, particularmente, dois problemas: primeiro, a transposição entre diferentes materiais expressivos, isto é, do signo verbal para os signos visual e verbal articulado nos quadrinhos; segundo, os modos de construção de temporalidade e narratividade em cada linguagem.

Na terceira e última subseção, buscaremos apresentar um breve histórico das adaptações literárias para os quadrinhos no Brasil. O objetivo é não só mostrar que tais processos envolvem uma longa tradição, mas também expor os motivos que explicam o porquê do aumento significativo dessas transposições no mundo contemporâneo.

### 4.1 A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO

O ato de reelaborar uma obra em outra linguagem, gênero ou mídia integra a própria história das artes e da literatura. Textos sempre se moveram do teatro para a ópera, dos mitos para a pintura e do livro para o cinema. Dentro dessa perspectiva, o próprio conceito de adaptação está historicamente situado, pois é plasmado em função das linguagens envolvidas em tal processo e dos contrastes

culturais que há entre a obra adaptada e a adaptação em si. Dentre as teorias que se debruçam sobre o problema da adaptação, hoje, gostaríamos de colocar em relevo a definição proposta por Linda Hutcheon por propor, justamente, uma forma de perspectivação do conceito:

[...] a **adaptação** é uma transposição declarada de uma obra já existente, que pode envolver uma mudança de meio ou sígnica, uma mudança de contexto, ou de pontos de vista. Como um processo criativo, a adaptação envolve tanto a recriação, quanto a reinterpretação, o que também é chamado de apropriação e “salvaging” (aproveitamento). Por fim, a adaptação como um processo receptivo é uma forma de intertextualidade, já que, a vivenciamos como palimpsestos, que vivem através da memória que temos de outras obras. Resumindo, a adaptação pode ser vista como: transposição de uma obra ou de várias obras conhecidas; um ato criativo e interpretativo de apropriação; um compromisso intertextual com o trabalho adaptado. (HUTCHEON, 2013, p. 8).

O aspecto fundamental na conceituação proposta por Hutcheon diz respeito ao fato de o processo resultar em experiências distintas de recepção, tendo em vista o modo como diferenças de suporte exigem também formas de transcodificação entre linguagens: “adaptação consiste em um tipo de palimpsesto, e ao mesmo tempo, numa transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Essa transcodificação implica uma mudança de mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 61). A transcodificação é aqui entendida, portanto, como um processo de transposição de um código para outro, o que enseja um conjunto complexo de problemas linguísticos, culturais, contextuais e intersemióticos:

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de épico para um romance), ou uma mudança de foco, e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Como vemos, não é necessário que haja fidelidade com a obra original, conforme explicita Hutcheon, amparada pelo exposto no fragmento a seguir:

“Assim, as questões de fidelidade e legitimidade são deixadas de lado, pois a análise se concentra amplamente nos modos de engajamento do receptor, que variam de um meio para outro, cada meio se envolvendo de maneira diferente com a mente e a imaginação<sup>8</sup> (MITAINE; ROCHE;

---

<sup>8</sup> “Thus, questions of fidelity and legitimacy are cast aside, as analysis focuses largely on the receiver's modes of engagement, which vary from one medium to another, each medium

SCHMITT-PITIOT; 2018, p. 15, tradução nossa, recurso eletrônico).

Presume-se que, caso a adaptação para os quadrinhos tivesse que ser uma tradução fiel ao texto literário, então, a relação intertextual entre a obra literária e a obra quadrinizada ocorreria apenas se o receptor se identificasse ou estivesse familiarizado com o texto de partida. No entanto, sabemos que a relação intertextual pode ocorrer também com uma adaptação menos fiel, pois é justamente o contrário de uma fidelidade e uma integridade ao texto original que Hutcheon discute ao sinalizar para o ato de adaptar como algo não completamente fiel, visto que é “um ato de apropriação ou recuperação, e isso envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Hutcheon vê a obra adaptada como um produto derivado de outro, na dicotomia produto e produção, ou seja, uma transposição de uma mídia para outra em que se modificam os suportes e os meios empregados para a sua construção, mas também, uma nova forma de expressão que é construída conforme a interpretação e as próprias escolhas do quadrinista e do roteirista, o que configura, portanto, uma reinterpretação. Para a autora, a história das HQs, assim como a adaptação, pode ser entendida sob a perspectiva darwiniana, na qual a herança cultural contida nas histórias, personagens e mitos sobrevivem ao processo evolutivo ao longo dos anos, tal como podemos aferir no seguinte fragmento:

[...] a adaptação, para Hutcheon, pode até ser concebida de uma perspectiva darwiniana. Reprimindo a teoria que Richard Dawkins desenvolveu em *The Selfish Gene* (1976), ela compara "histórias" a ideias de "memes" que são transmitidas por mutação para se adaptarem às mudanças no ambiente. Ao fazer isso, a adaptação, que associa genoma dos quadrinhos conservação e novidade, torna-se o processo pelo qual uma herança cultural de histórias, personagens e mitos sobrevive ao longo da evolução<sup>9</sup> (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITIOT; 2018, p. 14, tradução nossa, recurso eletrônico).

Dessa forma, a adaptação é influenciada por diversos fatores, tais como aspectos sociais, históricos, culturais, comerciais, entre outros; o que caracteriza a

---

engaging differently with the mind and imagination” (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITIOT, 2018, p. 15, recurso eletrônico).

<sup>9</sup> “Adaptation, for Hutcheon, can even be conceived from a Darwinian perspective. Reprising the theory Richard Dawkins developed in *The Selfish Gene* (1976), she compares "stories" to "memes" ideas that are transmitted by mutating in order to adapt to changes in the environment. In so doing, adaptation, which associates both conservation and novelty, becomes the process by

multiplicidade do processo com suas especificidades, conforme vemos no trecho a seguir:

Em suma, a adaptação é uma espécie de elo perdido no genoma dos quadrinhos, que pode ser pensado em termos da evolução das espécies (adaptar-se é sobreviver), das estratégias editoriais e autorais (obtenção de lucros econômicos e simbólicos), e como um sintoma cultural de uma sociedade que passa por uma mudança de logos (palavra) para eikōn (imagem)<sup>10</sup> (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITIOT, 2018, p. 20, tradução nossa, recurso eletrônico).

Ao puxarmos, portanto, os fios que compõem a complexa tessitura do processo de adaptação, irrompem questões que se dirigem tanto à dimensão histórica do processo quanto à dimensão semiótica do fenômeno. Sob esta segunda perspectiva, Thierry Goensteen salienta que o processo de adaptação evoca questões das quais não há como fugir, pois é constituído de valores específicos, a saber: o assunto (nesse caso, o conto), a mídia envolvida (quadrinhos), o discurso (a voz do narrador), o texto propriamente dito (que carrega o enredo, princípio, meio e fim), e a performance midiática, que são os meios pelos quais a obra adaptada irá se expressar e, por fim, a comunidade, ou seja, o leitor/receptor. Como se vê, há vários agentes envolvidos na questão, cada qual com suas subjetividades e particularidades, mas todos unidos num propósito em comum: a concretização de uma ideia transformada em obra distinta, mesmo que conserve traços daquela que a inspirou. Ao fim e ao cabo, o que Groensteen busca colocar em relevo é que o próprio ato de adaptar já torna a adaptação um ato de infidelidade, afinal de contas, assevera o autor,

[...] a adaptação é, estritamente falando, a reencarnação de uma O1 em uma mídia diferente daquela que lhe servia originalmente de suporte. Essa “transmídiação” ou “trans-semiotização”, não pode ocorrer sem que os outros determinantes de O1 sejam mais ou menos alterados. Primeiro porque mudar a mídia equivale, por definição, a mudar os significantes e, portanto, o texto. É nesse nível particular que a noção de “transescrita” assume todo o seu valor (GROENSTEEN, 2020, p. 135, recurso eletrônico).

---

which a cultural heritage of stories, characters, and myths survive through evolution” (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITIOT; ROCHE, 2018, p. 14).

<sup>10</sup> “In short, adaptation is a sort of missing link in the comics genome, which can be thought in terms of the evolution of the species (whereby to adapt is to survive), of publishing and authorial strategies (obtaining economic and symbolic profits), and as a cultural symptom of a society

Ao se referir à mudança de mídia, o autor sugere a ocorrência de alterações no texto da O2, porém, no caso do conto aqui analisado, esse fato é minimizado, tendo em vista o aproveitamento de quase todo o texto original, excetuando aquelas partes que as autoras não julgaram pertinentes para a consolidação do trabalho. Em relação a esse ponto, o autor supracitado estabelece que:

[...] a adaptação de uma obra literária em outra mídia não implica necessariamente que o texto original (escrito) seja, de algum modo, alterado. O texto pode, de fato, ser lido, cantado ou reproduzido *in extenso* – a transmediatização consistindo, assim, na soma de elementos sonoros e/ou visuais. Nesse caso, a adaptação se aproxima de um processo antigo e bastante conhecido, que é o da ilustração. Sempre que o texto é integralmente conservado, pode-se falar em adaptação *in praesentia*, estando O1 citado no interior de O2 (GROENSTEEN, 2020, p. 138, recurso eletrônico).

Se atentarmos para a obra analisada em questão, em sua versão quadrinística, veremos que o texto original aparece na obra 2 quase que em sua totalidade, exceto por poucos fragmentos não inclusos o que, de fato, não descaracteriza o teor da obra 1. Interessante o fato de o autor se referir a esse processo como ilustração, pois, nomenclaturas à parte, a obra 2 é constituída majoritariamente de ilustrações, óbvio, já que se trata de uma adaptação quadrinizada. Outro aspecto a ser observado quanto ao conto em questão, é a de “adaptogenia” (GAUDREULT, MARION, 1999), ou seja, a propensão que a obra tem para suscitar numerosas adaptações. No caso de **A terceira margem do rio**, há registros de adaptações feitas para o cinema, para o teatro, para livros ilustrados, bastando uma busca rápida pelo Google para uma conferência. Porém, no que se refere ao universo das HQs, no que pese sobre as graphic novels, só se conhece, até então, a versão aqui apresentada, o que é um fato curioso em se tratando de uma obra de João Guimarães Rosa.

Como será mostrado na seção 5, **A terceira margem do rio** realizada por Maria Helena Rouanet e Thais dos Anjos não se constitui apenas como uma transposição do texto literário para o universo dos quadrinhos, mas toma forma a partir de um amplo diálogo com outras formas artísticas e midiáticas. É dentro dessa perspectiva que propomos que a obra das quadrinistas deve ser pensada como uma adaptação interartística e intermidial, pois mobiliza um repertório que

---

experiencing a shift from logos (word) to eikōn (image)” (MITAINE, Benoît, ROCHE, David, SCHMITT-PITOT Isabelle (edit.), 2018, p. 20, recurso eletrônico).

acolhe tanto a pintura expressionista quanto a fotografia. A intermedialidade emergiu, desde os anos 1990, como um campo voltado ao estudo das relações entre mídias, aqui, entendidas como formas materiais de registro, processamento e transmissão de informações. Esses estudos incorporam as preocupações dos estudos interartes, ampliando-o, na medida em que volta sua atenção para as várias formas de contato entre as mídias, como salienta Irina Rajewsky:

Enquanto um fenômeno cultural ou midiático de base, a intermedialidade destaca, de maneira geral, o fato de que as mídias e as práticas midiáticas, bem como a percepção que temos delas, não existem por si mesmas, mas se dão sempre dentro de tecidos de relações midiáticas complexas e se referem, portanto, a outras mídias, tais como textos, filmes, performances, pinturas, instalações, videogames, blogs, internet, logotipos, podcasts, e, inclusive, as HQs, perfazendo a grande maioria das abordagens provenientes dos campos da pesquisa em literatura e em arte (RAJEWSKY, 2020, p. 78 e 82).

No que diz respeito à adaptação, os estudos de intermedialidade a concebem como um fenômeno de transposição midiática, tendo em vista que envolve não só o transporte de segmentos sintagmáticos para outro sistema semiótico, mas também a acomodação desses elementos às características materiais da mídia para qual uma obra está sendo adaptada. Nesse sentido, para Claus Clüver:

A transposição midiática, na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado “texto-alvo”; Rajewsky fala desse processo como “obrigatoriamente intermidiático” (2005, p. 51). O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de **adaptação**, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc. (CLÜVER, 1997, p. 8).

Ao destacar o caráter **plurimidiático** próprio ao processo de transposição, Clüver nos permite assinalar, justamente, a hipótese de que a adaptação de **A terceira margem do rio** realizada por Maria Helena Rouanet e Thais dos Anjos dialoga com outras formas midiáticas como a pintura e o cinema. Nesse sentido, o caráter intermedial do trabalho das quadrinistas não envolve somente um processo de transposição midiática do texto literário para a linguagem dos quadrinhos, mas

também engloba aquilo que Irina Rajewsky denomina como **referências intermediáticas**. Para a teórica alemã, esse fenômeno deve ser entendido como

estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...] seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a uma mídia como sistema (Systemreferenz, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra ou ao sistema ou subsistema a que se refere (...).

A reflexão de Rajewsky coloca em relevo como uma obra pode se constituir a partir de uma complexa tessitura de referências a outros sistemas midiáticos, sejam eles configurações plásticas de outras materialidades artísticas, sejam estruturas de visualidade de outras mídias. Dentro dessa perspectiva, buscaremos mostrar, na próxima seção, de que forma a adaptação de **A terceira margem do rio** para os quadrinhos se notabiliza como uma forma de transposição que incorpora referências a outros sistemas e subsistemas midiáticos, assim como a produtividade desse procedimento para a produção de sentidos em consonância com aqueles que irrompem na leitura do conto de Guimarães Rosa.

#### 4.2 DA LITERATURA PARA OS QUADRINHOS: OS DESAFIOS DA ADAPTAÇÃO

Os estudos sobre adaptações de obras literárias para os quadrinhos constituem um campo relativamente novo<sup>11</sup> tanto no que se refere à sua definição, quanto às especificidades semióticas, técnicas e culturais envolvidas.

Sob o ponto de vista da prática da adaptação literária para os quadrinhos, começemos por afirmar que a plasticidade dos seus meios expressivos em articular signos verbais e visuais em uma cadeia narrativa foi explorada desde as origens dos quadrinhos<sup>12</sup>. A partir dos anos 1950, em particular, a prática se torna um filão

<sup>11</sup>Em **Comics and Adaptation** (2019), observa-se que os estudos dos filmes ganharam reconhecimento na década de 1960, a partir do surgimento dos cursos de cinema em universidades britânicas e americanas, fomentando o início dos estudos sobre adaptação no cinema e, três décadas depois, o surgimento dos estudos em adaptação para os quadrinhos.

<sup>12</sup> Segundo Groensteen (2018), o ano de 1840 viu a primeira adaptação de uma história em quadrinhos para um romance (um caso bastante único de novelização na história da adaptação) pelo pai fundador e primeiro teórico dos quadrinhos, Rodolphe Töpffer, que apresentou sua façanha artística em seu prefácio para **The Voyages and Adventures of Dr. Festus** (1833): Essa história extraordinária foi composta graças a processos igualmente extraordinários. Inicialmente, representado graficamente em uma série de esboços, foi então traduzido desses

proeminente da indústria cultural. Já enquanto reflexão sistemática, a questão da adaptação, no domínio dos quadrinhos, emerge como exercício autorreflexivo dos próprios quadrinistas. O célebre autor de **Spirit**<sup>13</sup>, Will Eisner, por exemplo, empregou grande esforço para conceituar a arte dos quadrinhos, cunhando um trabalho que se tornou referência para os quadrinistas das décadas de 1990 e 2000:

[...] se o objetivo de Eisner era, acima de tudo, pedagógico, seus livros fazem um esforço para conceituar a arte dos quadrinhos, apesar da falta de arcabouço teórico; teóricos das décadas de 1990 e 2000 muitas vezes tomaram as ideias de Eisner como ponto de partida<sup>14</sup> (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITIOT, 2018, p. 12, tradução nossa, recurso eletrônico)

De fato, ao estabelecer formas de descrição de fenômenos tais como quadrinhos enquanto forma de leitura, produção de imagens, timing, anatomia expressiva e a criação da escrita, o trabalho de Eisner permitiu circunscrever alguns dos componentes fundamentais do processo de produção de sentidos nos quadrinhos.

Contemporaneamente, parece-nos possível assinalar que as reflexões dos quadrinistas sobre seu próprio processo de produção, como o faz Eisner, impôs o desenvolvimento de um campo sistemático, no domínio acadêmico, a fim de pensar as várias modalidades de transposição dos quadrinhos no mundo atual. Desse modo, ressaltamos os estudos de adaptação para os quadrinhos, que emergiram como deriva tanto das reflexões realizadas no domínio da semiótica, cujo texto paradigmático é o texto pioneiro de Umberto Eco, **O mito do Super Homem** (1962), e o desenvolvimento dos **Film Studies**, disciplina oriunda da criação dos cursos de cinema em universidades americanas e britânicas a partir da década de 1960. Ambos os fenômenos parecem representar uma abertura da academia para a ruptura hierárquica entre as noções vigentes de alta cultura e cultura popular,

---

esboços para o texto. Hoje, esse texto e seus esboços são publicados tanto juntos, quanto separadamente. A mesma história existe, então, em duas formas, mas, como o Abade de Saint-Réal habilmente observou, as diferenças entre duas coisas semelhantes mudam amplamente suas semelhanças (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITIOT, 2018, p. 17, tradução nossa, recurso eletrônico).

<sup>13</sup> Tanto **Spirit** (1940-1952) quanto **Um contrato com Deus** (1978) são considerados como exemplos de primeiras versões de histórias na forma *graphic novel*.

<sup>14</sup> “If Eisner’s aim was, above all, pedagogical, his books do make an effort to conceptualize comics art despite a lack of theoretical framework; theorists of the 1990s and 2000s have often taken

gesto fundamental para a legitimação dos quadrinhos, enquanto objeto de pesquisa acadêmica. Nesse sentido, de acordo com Mitaine, Roche e Schmitt-Pitiot,

[...] se os estudos dos filmes ganharam reconhecimento na década de 1960, com a abertura de departamentos de filmes em universidades norte-americanas e britânicas (Sklar 300; Leitch 244), a pesquisa sobre quadrinhos e histórias em quadrinhos realmente decolou na década de 1990, provando que os quadrinhos, assim como a literatura, devem ser considerados como uma forma estética com importância cultural<sup>15</sup> (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITOT, 2018, p. 11, tradução nossa, recurso eletrônico).

Atualmente, essa área de concentração dos estudos de adaptação no domínio dos quadrinhos é dominada por metodologias próprias cujas categorias fundamentais resultam da importação daquelas formuladas desde a década de 1960 no âmbito dos estudos de cinema, alternando-se entre abordagens formalistas e semióticas no que tange às teorias europeias representadas por estudiosos como Benoît Peeters, Thierry Groensteen e Philippe Marion; e incursões oriundas dos estudos culturais anglo-saxões e suas reverberações no mundo acadêmico norte-americano. Ao buscarem os estudos de adaptação no cinema como ponto de referência, os quadrinhos tomaram emprestados termos próprios à linguagem cinematográfica, a ponto de alguns teóricos alegarem que os quadrinhos só se tornaram uma mídia cuja importância e especificidades foram reconhecidas graças a esses empréstimos tomados do cinema:

[...] embora as origens da arte sequencial remontem aos séculos XVIII e XIX, a literatura dos quadrinhos muitas vezes emprestou termos como "enquadramento", "montagem" e "sequência" dos estudos cinematográficos, reivindicando um senso de legitimidade de sua filiação ao filme correr o risco de ignorar as especificidades do meio (Boillat 13, IS, 20) - Matteo Stefanelli chega ao ponto de concluir que "os quadrinhos se tornaram um meio graças ao cinema".<sup>16</sup> (MITAINE; PETIOT; ROCHE, 2018, p.25, tradução nossa, recurso eletrônico)

---

Eisner's ideas as a starting point" (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITOT, 2018, p. 12, recurso eletrônico).

<sup>15</sup> "If film studies gained recognition in the 1960s, with film departments opening in North American and British universities (Sklar 300; Leitch 244), research on comics and graphic novels really took off in the 1990s \_ By proving that comics, like paraliterature, should be considered as an aesthetic form with cultural import" (MITAINE; ROCHE; SCHMITT-PITOT, 2018, p. 11, recurso eletrônico).

<sup>16</sup> "Even though the origins of sequential art go back to the eighteenth and nineteenth centuries, the literature on comics has often borrowed terms like "framing," "montage," and "sequence" from film studies, claiming a sense of legitimacy from its filiation to Elm at the risk of ignoring the medium's specificities (Boillat 13, IS, 20)—Matteo Stefanelli goes so far as to conclude that "comics

Não obstante esse, digamos, vínculo genealógico, os estudos sobre adaptação para os quadrinhos têm desenvolvido, desde a década de 1990, seu escopo metodológico próprio. Essa necessidade se justifica pelas próprias distinções entre a experiência do cinema e a dos quadrinhos. No cinema, por exemplo, o espectador está preso à cadeia de temporalidade pela própria alternância dos quadros por segundo ao passo que, nos quadrinhos, há liberdade do leitor para ler para frente, mas também para trás, retomando informações anteriores ou mesmo pulando páginas ou quadros.

Para que a adaptação de um texto literário para a versão em quadrinhos ocorra, é necessária a aplicação de determinados ajustes dentro das (re)significações que envolvem os sujeitos do processo, cabendo ao quadrinista e/ou ao roteirista ou a ambos, a preocupação com o “deslocamento” da obra-fonte de um estado para outro. Nesse sentido, na medida em que a literatura apresenta a linguagem verbal como meio expressivo e os quadrinhos dispõem de diversas formas de produção de sentidos próprios à linguagem visual articuladas à palavra, a questão que se impõe é: quais são os desafios implicados no processo de adaptação de uma obra literária para os quadrinhos?

Na medida em que uma adaptação, conforme proposição de Linda Hutcheon (2013), consiste em um processo de transposição entre diferentes sistemas intersemióticos há, no decorrer do processo em si, uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos, como ocorre no caso da adaptação do texto (palavra) para os quadrinhos (imagens) e, nesse sentido, uma questão central consiste em compreender como mudanças nos sistemas semióticos influem sobre os modos como os sentidos são construídos. Dentre eles, gostaríamos de destacar os dois que consideramos fundamentais: a ampliação dos meios expressivos (da palavra para as relações entre os signos verbal e imagético) e os modos próprios de construção de temporalidade em cada sistema semiótico (isto é, na literatura e nos quadrinhos).

O primeiro desafio que se impõe à adaptação de uma obra literária para o formato das histórias em quadrinhos é, portanto, o de buscar equivalências de sentido entre o material de expressão da literatura (o signo verbal) e o dos

---

became a medium thanks to cinema" (MITAINE; ROCHE; SCHIMITT-PITOT, 2018, p. 25, recurso eletrônico).

quadrinhos (os signos visuais e os verbais). Como salienta Waldomiro Vergueiro, “as histórias em quadrinhos constituem um sistema narrativo composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal” (VERGUEIRO, 2015, p. 31). Nesse sentido, tal sistema narrativo produz sentido a partir de uma complexa relação entre signos simbólicos e icônicos, isto é, entre os processos de significação que ocorrem por convenção e aqueles que se estabelecem por semelhança. No universo dos quadrinhos, a articulação entre ambas impõe ao leitor uma espécie de leitura deslizante entre a palavra e a imagem, a imagem e a palavra. Assim, a compreensão da HQ depende das articulações estabelecidas pelas relações de contiguidade entre as dimensões verbal e imagética. É nas suas complexas fricções entre os dois domínios que a narrativa se constitui. Não obstante, é importante considerar certo protagonismo que a imagem apresenta no universo dos quadrinhos, como assevera Thierry Groensteen:

Considerar que os quadrinhos são *essencialmente* lugar de um confronto entre o verbal e o icônico é, uma contra verdade teórica que conduz a um impasse, do qual ele indaga: Será necessário ser mais específico? Se eu suplico que a imagem seja reconhecida em posição de destaque, não é pelo fato de que, salvo raras exceções, ela possa ocupar nos quadrinhos um espaço mais importante que aquele reservado à escrita. O predomínio da imagem no cerne do sistema deve-se ao fato de que a maior parte da produção de sentido ocorre através dela (GROENSTEEN, 2015, p. 17).

De fato, o próprio termo **quadrinhos** alude a uma linguagem que se define por um aspecto visual, a sequenciação de quadros, de desenhos limitados por quatro traços. Dentro dessa perspectiva, a questão que se impõe é o que confere narratividade aos quadrinhos. Para Groensteen, a problemática da imagem e da narrativa é resolvida dialeticamente através do jogo da sucessão de imagens e da sua coexistência, de sua sequência diegética e da sua amplitude visual, na qual reconhecemos o mesmo fundamento no meio. É através dessa colaboração entre articulação e espaço que a imagem sequencial é plenamente narrativa sem ter que, necessariamente, precisar de um suporte verbal (GROENSTEEN, 2015 p. 17). Se uma determinada HQ apresenta apenas imagens, por exemplo, estas, por sua vez, comportam toda a bagagem comunicativa, já que o texto não se faz presente. Nesse caso, a imagem é o próprio “texto”, destituído de palavras, mas pleno de significado pelo que carrega e traduz, cabendo ao leitor/receptor, fazer a devida decodificação pela observância do contexto e, ao mesmo tempo, a relação entre as

imagens, para que a interpretação da história possa ser sustentada narrativamente. É justamente essa forma específica de narratividade que confere identidade à linguagem dos quadrinhos, conforme é também ratificado por Waldomiro Vergueiro:

[...] o quadrinho [...] constitui a representação, por meio de uma imagem fixa, de um instante específico ou de uma sequência interligada de instantes, que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento (VERGUEIRO, 2006, p. 31).

Sobre o modo de significação das palavras em imagens, sabemos que há todo um caráter epistemológico além da leitura e inscrição histórica de quem as adapta, uma vez que a interpretação e as inferências pessoais serão preponderantes e decisivas na construção do processo de adaptação, que em algumas instâncias é compreendida como tradução, conforme observa Linda Hutcheon:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

A importância da dimensão sígnica dos quadrinhos se constitui como um aspecto fundamental para o entendimento do seu modo próprio de produzir sentido. De acordo com Antônio Luiz Cagnin, a singularidade da linguagem dos quadrinhos engloba um modo próprio de representação imagética:

[...] a imagem desenhada dos quadrinhos é um símbolo analógico e contínuo. É analógico porque tem íntima relação de semelhança com o objeto representado, dando impressão de uma quase realidade; a sua forma física tem relação direta com o objeto, é motivada. A leitura em busca do significado não é unidirecional, em linha, como na escrita, ou em momentos sucessivos, como na fala, é contínua; a sua significação vem do todo, é próxima do modo de ver e entender as coisas reais, e forma, portanto, um inventário aberto, como o dos signos linguísticos, com exceção dos abstratos. Será chamado, frequentemente, de visual (CAGNIN, 1975, p. 30).

[...]

a imagem dos quadrinhos é o desenho manual. A elaboração manual revela a intencionalidade do desenhista na emissão do ato sêmico e transforma o desenho em mensagem icônica, carregando em si, além das ideias, a arte, o estilo do emissor (CAGNIN, 1975, p.33).

Outro aspecto fundamental consiste em refletir sobre como se dá a construção da narratividade no âmbito dos quadrinhos. Nesse sentido, é importante salientar, de partida, que o caráter narrativo dos quadrinhos se dá no modo como a sua linguagem articula signos visuais e verbais, como assevera Martine Joly: “as imagens engendram as palavras, que engendram as imagens em um movimento sem fim” (JOLY, 2001, p.121). Dentro da mesma perspectiva, Ramos destaca que:

[...] trabalhar sob o prisma da narrativa gráfica, impõe a necessidade de discutir como se constrói o seu discurso ficcional baseado, essencialmente, na linguagem imagética. Dessa maneira, percebe-se a importância de incluir nessa abordagem a potencialidade dos quadrinhos como ponte para um real e significativo aprendizado da leitura de imagem. Nesse ponto, tal fruição estética poderá ampliar a capacidade cognitiva ligada à leitura dos elementos simbólicos da própria literatura e criar, nesse leitor escolar em formação, o hábito de desenvolver teias de relações – dentro do próprio texto literário e também para fora dele, incluindo articulações com outras linguagens narrativas e/ou artísticas em geral. Logo, o trabalho intercambiável entre diferentes gêneros e formas de arte não se dá somente de maneira acessória, mas também privilegia os potenciais autônomos de cada linguagem em especial (neste caso, os quadrinhos) na constituição de um sujeito leitor de diferentes tipos de texto (RAMOS; VERGUEIRO; FIGUEIRA, 2014, p. 235).

Textos e imagens são formas distintas de linguagem, no entanto, a união destas forma o que conhecemos por textos sincréticos, tal como afirma Algirdas J. Greimas (GREIMAS, 1979, p.460-61), pois abarcam diferentes linguagens de manifestação. As HQs representam bem esse universo, pois reúnem palavra e imagem num só corpo, tal como afirma Cagnin:

A HQ, ainda que identificada pela imagem, invariavelmente vem acompanhada do texto, do elemento linguístico, que se funde com a imagem e forma o código narrativo quadrinizado. Como o verbal entra nos quadrinhos? Como se combina ambos os sistemas? Qual a função de cada um? (...) A linguagem articulada forma um elemento suficiente para a comunicação. Pode suportar sozinha a função narrativa. Frequentemente se une à imagem, alternando com ela funções de dominância e complementaridade (CAGNIN, 1975, p. 119).

Um segundo problema concernente aos problemas envolvidos na adaptação da literatura para os quadrinhos envolve como cada domínio possui sua forma específica de produção de temporalidade. Na medida em que se constitui como uma forma de organização temporal de acontecimentos, as histórias em quadrinhos são, efetivamente, formas narrativas. Nesse sentido, um segundo aspecto a ser considerado nos estudos de adaptação de obras literárias para os

quadrinhos envolve como ocorre a transposição das formas de construção de temporalidade em cada um desses domínios.

Sendo assim, já que as HQs são um sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos (imagem e palavra), a produção de sentidos se dá pela junção desses códigos, uma vez que se complementam, endossando o que cada um tem a comunicar. No caso da adaptação de **A terceira margem do rio**, a compreensão dos sentidos está ligada ao linguajar rosiano, na estrutura linguística regionalista/sertaneja da narrativa. O sentido do elemento linguístico nas HQs, de modo geral, é marcado pelas formas de apresentação do texto, que pode ocorrer nos tipos de balões, nas legendas, nas onomatopeias e no título das histórias. Na perspectiva de Greimas, os modos de construção de temporalidade na literatura e nos quadrinhos devem ser pensados da seguinte forma:

[...] o sintagma narrativo, ainda que constituído de signos icônicos e contínuos, é linear, como os sintagmas de signos discretos concatenados. Isto determina uma relação entre as unidades articuladas. E a relação se torna novamente geradora do significado da sequência, porque a comparação de duas imagens, transformadas num só significante, evidencia os elementos que permanecem, os que são constantes, e os que variam. (GREIMAS apud CAGNIN, 1975, p. 157)

Assim sendo, os signos do tempo fazem o tempo real parar, ser cortado em partes configurando começo, meio e fim e também podem retardá-lo ou acelerá-lo. Para Cagnin (1975), o tempo na narrativa pode se desdobrar em vários formatos, sendo eles: o tempo enquanto sequência de um antes e um depois, o tempo enquanto época histórica ou era; o tempo astronômico, o tempo meteorológico, o tempo da narração e o tempo da leitura.

O espaço é o grande definidor da noção de temporalidade nos quadrinhos, pois, enquanto a passagem do tempo diegético no texto narrativo é construída a partir da leitura linear nos quadrinhos, ela se mantém em um espaço fixo, pois a temporalidade se dá pela movimentação sequencial das imagens e pelo olho do leitor, que percorre o espaço do suporte: a página impressa. A espacialidade, portanto, é um dos grandes instrumentos de sentido de velocidade e leitura, podendo alterar a noção de tempo diegético, mas também de retenção de atenção a um determinado elemento ou outro. Para Benedito Nunes

[...] nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é

inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Conjuga-se segundo registros que decorrem de sua apresentação na linguagem, principalmente ao tempo vivido (antes, mais tarde, neste momento, etc.), sem prejuízo das demais modalidades (NUNES, 1995, p. 24, grifo do autor).

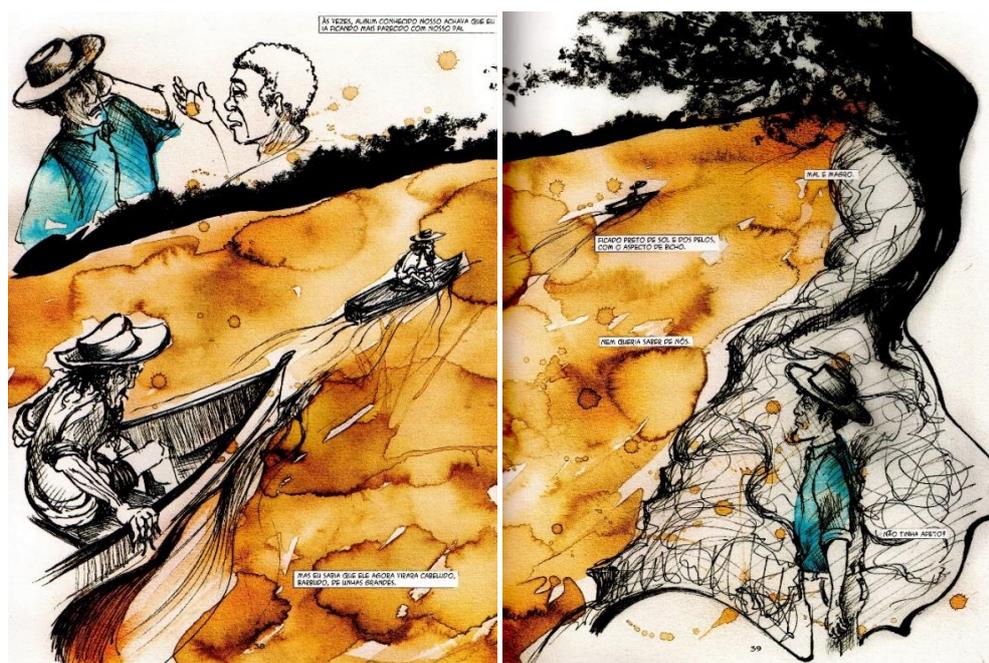
A observação de Nunes parece endossar o que foi apontado por Cagnin, quanto aos diferentes tipos de tempo encontrados na narrativa e suas subdivisões em classes de tempo, conforme a percepção que se quer ter do mesmo, no instante em que se lê determinada obra. De acordo com Scott McCloud, em seu livro **Desvendando os Quadrinhos** (1995), nas HQs, a percepção da passagem do tempo se dá de forma espacial. Isso porque a ordem canônica de leitura de quadrinhos no mundo ocidental, dá-se da esquerda para a direita, de cima para baixo, em zigue-zague, ao passo que, no mundo oriental, faz o caminho inverso, mas não, necessariamente, de baixo para cima. Enquanto a questão da temporalidade no texto linear pode ser compreendida de forma mais explícita em função de sua estrutura linear progressiva, nos quadrinhos esse fenômeno se apresenta como um terreno cediço, pois, em que pese o fato de os quadrinhos serem comumente chamados de **arte sequencial**, esta sequência pode se apresentar subvertida sob o ponto de vista do direcionamento da leitura. Contudo, a sequencialidade é um aspecto fundamental da construção temporal e da produção de narratividade dos quadrinhos. Essa ideia é reforçada mais tarde por McCloud (1995), ao dizer que os quadrinhos são “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. Moacy Cirne também vê de forma clara a importância da sequencialidade e do trabalho de página, ao dizer que:

[...] a narratividade é pensada como aspecto intrínseco aos quadrinhos, mantendo-se evidente na definição de Eisner – arte sequencial – e, como destaca Moacy Cirne (1974), na definição brasileira dessa forma de expressão. Ao refletir sobre o termo “história em quadrinhos” o autor aponta a representatividade dos “quadrinhos” como elemento narrativo: é por meio da justaposição dos quadros que se constitui a história (CIRNE apud BRUNO E SILVEIRA, 2014, p. 82).

A título de exemplificação sobre como a temporalidade se constitui como um problema fundamental no processo de adaptação, propomos um breve exercício comparativo entre o conto de Rosa e sua respectiva adaptação para os quadrinhos. Em **A terceira margem do rio**, de Guimarães Rosa, o tempo se desenvolve

progressivamente; isto é, embora estejam ancoradas nas memórias do narrador, suas lembranças transcorrem, progressivamente, desde sua infância até a fase adulta. Mas ele também se dá de outras maneiras, formando “multitempos”, já que é constituído pelos tempos histórico, psicológico e filosófico. Esse último é caracterizado pelo sequestro momentâneo que ocorre com o leitor, ao ser transportado para uma terceira margem, que sabemos não existir senão no universo rosiano. A impressão que se tem é que o leitor fica preso no tempo dessa terceira margem que não é estático, já que dentro dele, o personagem pai envelhece, denotando a passagem do tempo. Tempo que é inserido dentro de outro, contido na respectiva terceira margem.

**Figura 4 - A terceira margem do rio, p. 38 e 39.**



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

A solução encontrada pela quadrinista para representar a passagem do tempo nesta cena foi a reprodução da figura do pai em sequência, a partir do primeiro plano em ângulo maior e nas sucessões em que vai diminuindo, à medida que se distancia do olhar do espectador, numa alusão ao vagar do tempo, aniquilando tudo que deixa para trás em seu rastro. A terceira margem em questão não é representada imagetivamente, tendo em vista que ela só existe no campo

imaginário dentro das convenções filosóficas do autor, do narrador e do leitor. Tal margem só pode ser compreendida à luz da metafísica e, por isso mesmo, é de difícil representação no âmbito bidimensional do desenho, ficando sua definição à mercê da imaginação do leitor, ao interagir com as impressões do narrador/autor. Esse aspecto denota o grau de dificuldade em se fazer uma adaptação, pois tal como na tradução de um idioma para outro, nem tudo pode ser interpretado ao pé da letra, correndo o risco de uma grave distorção do sentido/significado. Por maior que seja o esforço adotado por quem faz a adaptação, há limitações no decorrer do percurso, principalmente no tocante às alegorias e, neste sentido, os quadrinhos são um meio menos eficiente para quem se propõe a tal intento.

#### 4.3 ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA OS QUADRINHOS NO BRASIL

“Eu não tinha ideia de que estava fazendo uma revolução. Sabia que o meu trabalho era diferente porque eu queria que fosse diferente, e que estava falando com um leitor totalmente distinto” (SCHUMACHER, 2013, p. 7).

O gesto de adaptar narrativas literárias em prosa ficcional para os quadrinhos remonta, no Brasil, aos anos 30 do século XX. Ao longo do período, sob o influxo do nacionalismo varguista, as adaptações atendem, assim como no período romântico, a uma espécie de dever cívico de contribuir com o processo de construção de uma identidade cultural brasileira. Nesse sentido, romances românticos que, no século XIX, cumpriram tal papel são objetos de resgate, como a obra **O Guarani** (1857), de José de Alencar, adaptada pelo pintor e historiador de arte Francisco Acquarone em 1937.

Ao longo dos anos 1940, a extinta Editora Brasil – América Ltda (EBAL), fundada em 1945 por Adolfo Aizen, iniciou suas atividades com a publicação da série **Edição Maravilhosa**, versão brasileira da revista americana **Classics Illustrated**, voltada a quadrinizar os clássicos literários (MOYA; D’ASSUNÇÃO, 2002 apud PIROTA, 2014, p. 92). No início, a Ebal apenas traduzia histórias já quadrinizadas no exterior, como os clássicos **Ivanhoé** (1820) e **Os Três Mosqueteiros** (1844), adaptados primeiramente por Malcolm Kildale em 1941. Contudo, em pouco tempo, a editora passou a incentivar a adaptação de obras nacionais para os quadrinhos como **O Guarani** (1857), de José de Alencar;

**Cabocla** (1931), de Ribeiro Couto; e **Cangaceiros** (1953), de José Lins do Rego, entre outros<sup>17</sup>. O conjunto de obras selecionadas para serem publicadas nos permite vislumbrar, em certa medida, que obras e autores compunham o cânone literário brasileiro: Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompéia, José Lins do Rego e, sobretudo, José de Alencar, que teve várias de suas obras adaptadas, como **Iracema** (1865), **O Gaúcho** (1870), **Ubirajara** (1874), **Senhora** (1875), **O Tronco do Ipê** (1881), entre outras<sup>18</sup>. A predileção por José de Alencar também se assentava em dois outros motivos: o fundador da Ebal, Adolf Aizen, era de origem russa e viveu grande parte de sua vida no Ceará, estado natal de José de Alencar (GONÇALO JÚNIOR, 2004). Além disso, as obras de Alencar já eram de domínio público naquela época, fazendo com que se tornassem passíveis de exploração por qualquer editor, o que facilitava o uso de suas obras com maior frequência, como observa Moya e D'Assunção: “a produção de uma obra desse tipo era cara: Aizen remunerava os autores vivos ou herdeiros de obras que ainda não haviam caído em domínio público para poder quadrinizar romances” (MOYA; D'ASSUNÇÃO, 2002, p. 68). O sucesso alcançado pelas publicações da Ebal através de sua **Edição Maravilhosa** foi tão grande que outras editoras da época buscaram o mesmo feito, como é o caso da Rio Gráfica e Editora.

Em 1956, Roberto Marinho (1904-2003), proprietário da RGE, lançou a série intitulada Romance em Quadrinhos, também dedicada à quadrinização de obras literárias como forma de fazer frente às publicações de Aizen. Dentre suas publicações, destacam-se obras de autores brasileiros contemporâneos tais como **Naufração no Porto** (1947), de Lazineira Luiz Carlos, adaptado por Gutemberg Monteiro em 1957, **Um cravo na lapela** (1951), de Pedro Bloch, e **Pedras Altas** (1956), de Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, ambos adaptados por Gutemberg Monteiro, em 1956. A Editora La Selva, por sua vez, publicou uma revista intitulada **Aventuras Heróicas**, com a intenção de fazer concorrência à revista **Epopéia**, da Ebal e, já em sua primeira edição, publicou a adaptação para os quadrinhos das obras de Eça de Queiroz: **O Tesouro e A Aia** (1893), **O Suave Milagre** (1898) e **A**

---

<sup>17</sup> **O Guarani** (1857) de José de Alencar, adaptado em 1937 por Francisco Acquarone; **Cabocla** (1931) de Ribeiro Couto, adaptado por José Geraldo em 1954; **Cangaceiros** (1953) de José Lins do Rego, adaptado por André LeBlanc em 1954.

<sup>18</sup> De José de Alencar, **Iracema** (1865) adaptada em 1951; **O Gaúcho** (1870) adaptado em 1954; **Ubirajara** (1874) adaptado em 1952; **Senhora** (1875) adaptada em 1956 e **O Tronco do Ipê** (1881) adaptado em 1952, todos por André LeBlanc.

**Torre de D. Ramires** (1900), com adaptação pelo artista português Eduardo Teixeira Coelho, nos anos de 1954 e 1955. A edição de número 15 da revista apresentou a quadrinização de **O Garimpeiro** (1872), de Bernardo Guimarães, adaptado por Sílvio Fukomoto em 1955, enquanto o número seguinte traria a versão quadrinizada de **Zumbi dos Palmares**, com desenhos de Álvaro de Moya, naquele mesmo ano. Ainda na década de 1950, outras duas editoras cariocas se dedicavam à publicação de obras literárias quadrinizadas através das edições **Revista Ilustrada** e **Literatura em Desfile**, ambas pertencentes à Editora de Revistas Sociais ERSOL Ltda e à Editora Garimar, respectivamente.

Ao longo da década de 1960 e, pelo menos, nas três décadas seguintes, o seguimento editorial das adaptações literárias para os quadrinhos sofreu acentuado declínio. Iniciativas como a coleção **Clássicos Juvenis em Quadrinhos**, publicada pela Editora Pioneira ao longo da década de 1960, não conseguiu alcançar o mesmo sucesso das editoras precedentes<sup>19</sup>. Nem mesmo a Ebal conseguiu repetir o sucesso anterior. Com a publicação de **Maravilhas da Edição Maravilhosa**, não ultrapassou mais que dez números. Apesar do arrefecimento no mercado editorial durante esse período, Aizen continuou à frente da editora tomando outras iniciativas, como a publicação de **Clássicos Juvenis**, em 1972, além da **Edição Maravilhosa em Cores**, entre 1974 e 1975 e **Edição Maravilhosa – Série Mini-Heróis**, de 1978 a 1979. Essas revistas traduziam adaptações literárias publicadas no exterior, mas tampouco obtiveram sucesso em solo nacional. Ainda no decorrer da década de 1970, a Ebal relançou alguns títulos da **Edição Maravilhosa** na coleção **Clássicos Ilustrados da Literatura Brasileira**, alcançando com estes uma melhor tiragem nas vendas. No decorrer da década de 1980, a editora relançou adaptações baseadas em versões literárias para as telenovelas, entre elas **Sinhá Moça**, adaptada por André LeBlanc em 1956; **Senhora**, adaptada por Antônio Euzébio também no mesmo ano e **Dona Beija**, adaptado por Pedro Anísio, em 1979, que já haviam sido publicadas anteriormente na **Edição Maravilhosa**.

A partir da década de 1980, a editora porto alegreense L&PM adotou uma estratégia de investir em estilos e gêneros variados na coleção **Quadrinhos**, que

---

<sup>19</sup> Segundo RAMOS, VERGUEIRO, FIGUEIRA (2014, p. 21) a publicação das HQs diminuiu sensivelmente entre 1960 e 1990, marcando temporariamente o esgotamento desse filão no país, sendo retomado a partir dos anos 2000, influenciado pelo formato emergente das graphic novel. Outro fator do declínio foi a taxação das edições como livros e não como revistas

publicava desde clássicos como **The Spirit**, de Will Eisner (1917-2005) a trabalhos *underground* de Gilbert Shelton e Robert Crumb. Nesse universo eclético, encontrou-se espaço para a publicação de adaptações de clássicos da literatura como **A Ilha do Tesouro**, de Robert Louis Stevenson, adaptado por Hugo Pratt em 1985 e **O Amante de Lady Chatterley**, de D.H. Lawrence, adaptado por Hunt Emerson em 1988.

Na década de 1990, a paulistana Editora Abril lançou a coleção **Classics Illustrated** (1990-1992) com a intenção de repetir, no Brasil, o sucesso que tal coleção havia alcançado nos Estados Unidos pela Editora First Comics. Porém, o sucesso em solo nacional só durou doze meses, menos tempo que a americana, que alcançou apenas vinte e sete edições. Dentre os quadrinistas da época que merecem menção por sua atuação na área da quadrinização dos clássicos literários destaca-se Ruy Trindade, pela sua iniciativa em fazer as transposições preservando ao máximo o texto original, tal como é possível observar em suas adaptações de **Capitães de areia** (1995), e de **Os pastores da Noite** (1998), ambos de Jorge Amado. Dele também são as adaptações de **As Aventuras de Tibicuera** (2000), de Érico Veríssimo e **Dom Casmurro**, de Machado de Assis (2005), todos editados com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

O século XXI trouxe uma nova fase para as quadrinizações das obras clássicas da literatura nacional e estrangeira, em especial pelo surgimento do formato de quadrinhos conhecido como *graphic novel*, que possibilitou uma maior incursão na arte gráfica sequencial devido à constituição de seu formato, com maior número de páginas, capa dura em muitas das edições, além do grafismo mais arrojado, com cores vibrantes e papel de gramatura especial. No Brasil, essa tendência foi tão bem-sucedida que, na segunda década do presente século, já é possível afirmar que temos um nicho específico no mercado de quadrinhos voltado à versão de obras literárias tanto nacionais quanto estrangeiras no modelo *graphic novel*.

Outro fator que contribuiu para elencar essa nova fase das adaptações literárias para os quadrinhos no Brasil foram as políticas culturais que ajudaram a impulsionar o mercado de HQs no país, o que se evidencia com a promulgação da Lei 7505/86, também conhecida como Lei Sarney, que concedia benefícios fiscais

---

periódicas, o que onerava os custos, além da concorrência da TV frente ao mercado de publicações.

para quem atuasse no meio artístico e cultural (BRASIL, 1986), sucedida pela Lei 8313/91, mais conhecida como Lei Rouanet (BRASIL, 1991). Sob o incentivo de leis federais, estaduais e municipais de incentivo à cultura, projetos voltados à adaptação literária, tanto pelo verniz cultural quanto pelo sentido educativo, foram produzidos, tais como **Galvez, O Imperador do Acre**, do romancista amazonense Márcio Souza, cuja quadrinização se deu pelas mãos de Miguel Imbiriba, sob o roteiro de Domingos Demasi, tendo sido patrocinada pela Secretaria Executiva de Cultura do governo do Pará e **Contos em Quadros**, organizado por Djalma Cavalcante em 2002, e que apresentava adaptações de três contos brasileiros para os quadrinhos: **Pai contra Mãe**, de Machado de Assis, **O Bebê de Tarlatana Rosa**, de João do Rio e **Apólogo Brasileiro sem Véu de Alegoria**, de Alcântara Machado, sob a supervisão de Célia Lima e J. Rodrigues para a Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Outro trabalho que também merece destaque dentro da quadrinização é o auto de natal **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto, publicado em 2005 para celebrar os cinquenta anos do poema, naquele ano. O livro veio a público pela Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco, do Recife.

Para além das leis de incentivo à cultura, é importante destacar, também, o papel desempenhado pelos programas voltados ao desenvolvimento da educação. Desde 2006, por exemplo, que o PNBE – Programa Nacional Biblioteca da Escola – instituiu quais livros o governo federal deve adquirir para compor o acervo das bibliotecas das escolas brasileiras e, dentre eles, recomenda o emprego dos quadrinhos como estratégia voltada a despertar o gosto pela leitura de textos literários com o objetivo de melhorar a qualidade de leitura dos alunos conforme afirma Valéria Cristina Ribeiro Pereira:

[...] o ensino da literatura deslocado das outras expressões culturais tem se mostrado inócuo. E isso nos leva à ideia de que o ato de ler, principalmente a literatura, precisa ser catapultado para além desse lugar fissurado pela crise. Para isso, no entanto, é preciso dilatar sobremaneira algumas noções, tal como a de cultura, procurando enxergá-la em suas possibilidades amplas, próxima do conceito antropológico, como defende Geertz (1989) e a de leitura, que, também, extrapola a dimensão do texto escrito, para gerar sentido e ler os signos no campo da semiótica: cores, sons, imagens etc. (PEREIRA, 2015, p. 386).

Com isso, o PNBE passou a ser de grande incentivo na transposição de obras literárias para o formato dos quadrinhos, tendo em vista que este formato é o

que mais atrai a atenção dos jovens estudantes. Desse modo, a produção quadrinística para fins educativos tem aumentado de acordo com a demanda e as diretrizes educacionais adotadas pelos governos, que apresenta predileção por “livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos, dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal, artisticamente adaptadas ao público de educação de jovens e adultos” (RAMOS, 2012, p. 230 apud RAMOS; VERGUEIRO; FIGUEIRA, 2014, p. 29).

Sobre o aumento das adaptações de obras clássicas literárias para HQs, Vergueiro irá endossar a proposta do governo através do PNBE, com vistas a incentivar a publicação do gênero, convocando quadrinistas para edição de obras voltadas para finalidades didáticas, como se vê a seguir:

O tema adaptação literária em quadrinhos se tornou mais do que atual a partir de meados da primeira década deste século. Os motivos da ebulição de obras do gênero, como visto, têm raízes em listas de compras públicas, em particular do PNBE, do governo federal. Como os editais de seleção sinalizam claro interesse por versões de clássicos, as editoras brasileiras viram aí um filão atraente a ser explorado. (RAMOS, 2012, apud VERGUEIRO, RAMOS, FIGUEIRA, 2014, p. 34)

De acordo com Feijó 1997 apud GUSMÃO; SANTOS; ALIGIERI:

[...] a cultura contemporânea está cada vez mais imersa na visualidade como forma de transmissão de informações. Nesse sentido, há uma necessidade de repensar a abordagem dada a este gênero discursivo, que desempenha um papel de grande relevância na leitura infanto-juvenil (Feijó 1997 apud GUSMÃO; SANTOS; ALIGIERI, 2013, p. 2039)

Destarte, tal programa governamental voltado ao desenvolvimento do gosto pela leitura dos clássicos entre os leitores jovens fez com que houvesse um interesse editorial renovado pelo gênero. Nesse sentido, pode-se inferir que as adaptações de clássicos da literatura foram incentivadas por novas posições pedagógicas que atestavam a importância dos quadrinhos no âmbito da cultura literária escolar. Sendo assim, o público-alvo das adaptações são tanto os jovens estudantes quanto os adultos de programas como o EJA (Educação de Jovens e Adultos). Ainda segundo Ramos, Vergueiro, Figueira (2014, p.29), com a mudança ocorrida nos últimos anos no sistema educacional brasileiro, em especial pela inclusão das histórias em quadrinhos nos Parâmetros Curriculares Nacionais

(PCNs) como formas de complementação no processo ensino/aprendizagem, a transposição de obras literárias para a versão em quadrinhos vem encontrando um fértil terreno no mercado editorial.

Em contrapartida, no que diz respeito à reprovação da incorporação dos quadrinhos nas práticas educacionais, Vergueiro, Ramos e Figueira afirmam que

É notório que ainda existam críticos capazes de não aceitar, bem como não compreender a necessidade dos estudos sobre as histórias em quadrinhos; no entanto, esse número parece diminuir cada vez mais, e não precisamos mais pedir desculpas por estudar quadrinhos em vez de Camões. (RAMOS, 2012, apud, RAMOS; VERGUEIRO; FIGUEIRA, 2014, p. 86).

Isso nos leva a crer que o pensamento crítico em relação aos quadrinhos tem mudado muito nos últimos anos, abrindo mais espaço para um diálogo que permita a coexistência de ambas as formas de expressão, outrora existentes somente na forma do texto literário, mas agora, porém, aglutinados enquanto texto e imagem. A junção do texto literário com a linguagem dos quadrinhos propiciou o início de uma parceria frutífera, capaz de fomentar o gosto pela leitura e paralelamente formar novos leitores, pois, conseqüentemente,

[...] ler quadrinhos é ler sua linguagem. Dominá-la, mesmo que em seus conceitos mais básicos, é condição para a plena compreensão da história e para a aplicação dos quadrinhos em sala de aula e em pesquisas científicas sobre o assunto. Vergueiro (2006) vai mais além: fala da necessidade de uma “alfabetização” na área, de modo a melhor compreendê-la, assim como se fala em “alfabetização digital” neste início de século XXI. (RAMOS, 2009, p. 30)

Ramos ressalta a importância que os quadrinhos têm no processo de formação de um leitor, tanto que sua inserção nas salas de aula se tornou uma prática comum nas escolas do Brasil, com o incentivo do próprio Ministério da Educação. Nesse sentido, o que se observa, contemporaneamente, é um forte processo de valorização dos quadrinhos, o que rompe com um juízo de valor que o acompanhou em parte significativa do século XX, como assinala Vergueiro e Santos:

Dos anos 1940 à década de 1960, as histórias em quadrinhos foram alvo de críticas, tanto por parte de grupos conservadores – que as viam como um produto disseminador de ideias perniciosas, que afastam seu público (crianças e jovens) da literatura e dos estudos – como de teóricos críticos

– que as consideravam produtos de baixo nível cultural, que induziam a comportamentos sociais indesejados e transmitiam visões que objetivavam manter o status quo da sociedade (VERGUEIRO, SANTOS, 2015, p. 24).

Tal atitude acabou por criar um estigma em torno das histórias em quadrinhos, tendo sido caracterizadas até mesmo como cultura inútil, ficando relegadas por muito tempo às margens da produção literária como produtos de qualidade subversiva e teor duvidoso, como já citado anteriormente.

O fato é que não se pode negar a importância das adaptações das obras literárias para o formato dos quadrinhos, tendo em vista sua eficácia enquanto forma de estímulo à leitura em geral e ao primeiro contato com a literatura em particular. Ainda que as mesmas fossem compreendidas como uma subversão por parte dos críticos e de grandes editores do mercado literário, as HQs acabaram por universalizar o acesso à leitura informal de uma forma simples e divertida, em que a narrativa literária, aliada aos desenhos em quadrinhos vieram, por fim, a democratizar o exercício da leitura em todas as camadas sociais, dentre os mais variados perfis de leitores. Em contrapartida, o crescente interesse pela leitura das HQs fez com que houvesse uma inversão em relação ao interesse pela leitura das obras clássicas, pois para muitos leitores, a literatura clássica era enfadonha, tendo como justificativa o texto narrativo longo, arrastado, entremeado de alguns diálogos e desprovido de algo que capturasse a atenção do leitor sem que este se sentisse motivado à continuação da leitura da obra, talvez porque a linguagem do texto se distanciasse da vivenciada por ele próprio, tal como afirma Meyer Kaplan:

[...] o leitor deve ser levado a compreender uma obra antes de gostar dela. Forçando-o a ler a verdadeiramente pesada e nada palatável linguagem dos clássicos enquanto ainda jovens demais para apreciá-las, cultivava-se o desestímulo pela boa leitura em vez do interesse por ela. Mas uma leitura pictórica das grandes narrativas universais pode ser facilmente compreendida e, portanto, mais fácil de agradar, tendendo a cultivar esse interesse (MEYER KAPLAN, apud SAWYER, 1987, p. 8).

Ao perceberem o crescente desinteresse do público infantojuvenil e também dos adultos em relação às mesmas (VERGUEIRO, 2014, pp 24-34), as editoras, com vistas a aproveitar o potencial desse viés mercadológico, começaram a investir na adaptação das obras clássicas para a versão em quadrinhos, com o intuito não só de alargar o acesso do público ao conhecimento dos grandes

clássicos literários, mas também difundir-los de modo a propiciar um maior engajamento entre leitor e obra com a finalidade inclusive de inculcar o gosto pela literatura e, obviamente, impulsionar o mercado literário, quer seja pelo aumento nas vendas ou pelo aumento do consumo de livros, enquanto objetos de conhecimento e entretenimento.

Mas não foi apenas isso, pois começou a haver uma preocupação também na forma como esse trabalho deveria ser feito, com atenção especial aos modos de produção, destacando-se a adaptação das diferentes narrativas, de modo a propiciar uma transposição que beneficiasse tanto a obra original quanto a adaptada. Embora haja casos bem e mal-sucedidos, o fato é que existe, sim, uma preocupação com o consumidor final, ou seja, o leitor, com vistas a promover uma releitura das obras, com inferências e participação crítica. Isso pode ser endossado pelo que dizem os seguintes autores:

A relação entre quadrinhos e literatura tem se mostrado uma forma eficiente para a criação das mais diversas narrativas. Pouco explorado no que diz respeito ao aproveitamento pela literatura do material produzido nos quadrinhos, o movimento inverso, ou seja, o uso de material literário para a elaboração de obras em quadrinhos, tem desenvolvido inúmeros enredos. Tal diálogo permite uma veiculação de ideias de formas diferentes, revelando outras maneiras de “ler” e compreender o mundo que nos cerca. Um dos modos mais utilizados de se estabelecer a relação entre os meios artísticos é a adaptação de clássicos literários para as histórias em quadrinhos. Contudo, não é apenas por essa via que o diálogo entre ambas as artes pode ocorrer. Além das tradicionais adaptações, cuja gradação vai desde narrativas mais próximas ao original até aquelas que apresentam novas formas de reconstrução da obra-base, também temos os diálogos intertextuais, incluindo-se, neste último, citações, alusões, paródias, sátiras, além de outras formas de intersecções (RAMOS, VERGUEIRO, FIGUEIRA (orgs), 2014, p. 38).

Como é de se observar, as editoras têm se valido de todas as formas para garantir a continuidade da produção literária e sua adaptação para o formato das HQs, explorando novas diagramações, novos layouts, novas técnicas e recursos editoriais, sempre com vistas a aliar os interesses mercadológicos às necessidades dos leitores cada vez mais exigentes, independente do nicho de mercado a que estes pertençam. Adaptar Rosa no entanto, ainda é um desafio dentro do mercado editorial, pois os direitos autorais de suas obras está vinculado à família rosiana, o que de certa forma, enaltece e justifica a razão deste trabalho, já que é seu único conto adaptado para os quadrinhos.

## 5 A TERCEIRA MARGEM DO RIO: ADAPTAÇÃO COMO DIÁLOGO INTERARTÍSTICO E INTERMIDIAL

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê” (SCHOPENHAUER, 2010, p. 187).

**A terceira margem do rio** é um conto tingido com fortes tonalidades existencialistas. Um filho em busca do pai, um pai que se isola da família; um lugar – a terceira margem de um rio – que impõe à imaginação a construção de um novo *topos*. Nesse sentido, o desafio que se impõe àquele que se debruça sobre a adaptação do conto consiste não só em *transportar* a narrativa da literatura para o plano dos quadrinhos, mas também buscar, por meio dos materiais expressivos dos quadrinhos, construir uma atmosfera, um efeito de leitura que apresente o potencial de evocar o tom existencialista de que se reveste o conto. Entende-se por tom existencialista, as angústias, a melancolia e o arrazoar filosófico do personagem central, enquanto faz conjecturas em seu monólogo interior sobre a partida do pai. Dentro dessa perspectiva, as questões centrais sobre as quais buscaremos refletir, nesta seção, são: que recursos são empregados na adaptação de **A terceira margem do rio** para os quadrinhos a fim de se evocar a atmosfera existencialista do conto? Em que medida o emprego de tais recursos nos permite refletir sobre a própria natureza do processo de adaptação?

Nesta seção, buscaremos analisar a adaptação de **A terceira margem do rio** realizada por Maria Helena Rouanet e Thaís dos Anjos a partir das soluções encontradas pelas autoras a fim de produzirem, no universo dos quadrinhos, a atmosfera de angústia e melancolia que envolve o conto de Rosa. Na primeira subseção, vamos nos debruçar na análise de aspectos plásticos como composição, cores e traços, buscando, particularmente, colocar em relevo o forte diálogo que a obra mantém com a pintura expressionista. Já na segunda subseção, chamaremos a atenção para duas outras formas de diálogo proporcionadas pela obra: primeiro, com a própria iconografia da história da arte e, em segundo, por meio do emprego de referências intermidiais.

## 5.1 DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS COM O EXPRESSIONISMO

À primeira leitura, a versão em quadrinhos de **A terceira margem do rio** coloca em evidência como o trabalho com os traços, as cores e as composições se afastam de qualquer pretensão realista, isto é: traços, linhas, cores e composição não estão a serviço de uma suposta retórica da verossimilhança, mas são mobilizados a fim de produzir, em seu conjunto, uma representação fortemente impregnada pelo tom de angústia existencial que marca a narrativa do filho-protagonista. Dentro dessa perspectiva, nossa hipótese de trabalho é a de que Maria Helena Rouanet e Thaís dos Anjos buscam, no diálogo interartístico entre o texto de Rosa, a estrutura espaço-temporal dos quadrinhos e a estética expressionista; uma forma de evocação, no plano da arte sequencial, da atmosfera existencialista do conto. Por diálogo interartístico entendemos, aqui, as formas de relacionamento entre as obras, em especial entre a linguagem literária e outras linguagens artísticas como, por exemplo, a música, as artes plásticas, o cinema e os quadrinhos. Segundo Claus Clüver:

[...] os estudos interartes têm por finalidade, estudar a investigação das interrelações entre as "artes" e a abordagem de assuntos em estudos culturais e outros discursos transdisciplinares envolvendo textos em várias "artes". Focalizando a primeira orientação de cunho primariamente semiótico, trata de questões de representação, intertextualidade, combinação e fusão de códigos, *ekphrasis*, transposição intersemiótica, adaptação, e o papel do leitor (CLÜVER, 1997, p. 37-55).

Em **A terceira margem do rio**, esse diálogo se dá, preponderantemente, com a estética expressionista. O expressionismo, como salienta Giulio Carlo Argan, nasce “como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da arte” (ARGAN, 1992, p. 227). Dentro dessa perspectiva, propõe um novo conjunto de operações técnicas voltadas à representação do tema da existência, do mal-estar na civilização, para nos lembrarmos do célebre texto de Sigmund Freud<sup>20</sup>. Na perspectiva de Jacob Guinsburg:

O expressionismo foi, sem dúvida, um dos movimentos mais significativos e de maiores conseqüências na revolução estética efetuada pela arte do século XX, não somente na pintura, como na poesia, no teatro, no cinema,

<sup>20</sup> FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**: volume 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

na música, na dança, com repercussão na moda e até nos meios de comunicação. Ao lado do cubismo, deu o maior impulso ao processo libertador da mão e da imaginação do artista moderno, nos mais diferentes gêneros e que absorveu os impactos mais sensíveis das ideias filosóficas e científicas, das propostas psicológicas, estéticas e técnicas da atualidade, bem como de suas práxis político-ideológicas (GUINSBURG, 2002, p. 12).

O que nos parece particularmente importante, a partir das considerações de Argan e Guinsburg, consiste no fato de o expressionismo ter desenvolvido técnicas próprias de representação da realidade objetiva a partir do modo como ela é subjetivamente vivida. Ainda na perspectiva de Argan, em oposição ao impressionismo, “A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior; é o sujeito que por si imprime o objeto” (ARGAN, 1992, p. 227). Esse tipo de concepção plástica nos parece bastante providencial na adaptação de **A terceira margem do rio** (1967), haja vista que ajuda a construir uma solução para o seguinte problema: como transpor, para o plano das imagens, os relatos em primeira pessoa, permeados por reminiscências e angústias, de um indivíduo misteriosamente abandonado pelo pai? Destarte, Maria Helena Rouanet e Thaís dos Anjos logram, na incorporação da estética expressionista, conceber uma adaptação em que não só o enredo, mas também o tom de angústia que marca a própria narrativa, está presente. Sob o ponto de vista de sua concepção plástica, portanto, a adaptação explora um conjunto de procedimentos próprios ao expressionismo, dentre os quais destacamos: composições em que o humano aparece em escala diminuta, rostos em primeiro plano, marcas dos movimentos bruscos e sinuosos do pincel e pontos de vista construídos em perspectiva diagonal. Dentro desse amplo repertório de procedimentos, buscaremos refletir, particularmente, sobre a produtividade de três deles: composição, cor e traço.

Desde o título, o desafio que o conto impõe parece ser o de representar o irrepresentável: uma terceira margem para um rio. Os momentos, no texto, em que essa necessidade se faz mais premente são na construção da capa e nas representações do pai, em sua canoa, frente à imensidão do rio:

Figuras 5 e 6 - A terceira margem do rio, capa e p. 32 respectivamente.



Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Tháís dos. **A terceira margem do rio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

As duas imagens acima evidenciam como a relação entre composição e coloração apresentam um potencial de aludir ao irrepresentável. O desenho da capa (Figura 5), em linha pura, que nos mostra pés que caminham sob águas rasas, tingido por cores não-naturalistas em tom azul esmaecido, não nos mostra a margem buscada, mas o movimento circular das águas quando tocadas por pés que caminham para alguma direção. Os aspectos plásticos que compõem a imagem sugerem o caráter onírico do que apresentar-se-á nas páginas seguintes. A terceira margem do rio não nos é, portanto, apresentada, mas é sugerida a partir do potencial expressivo da linguagem dos quadrinhos, que na perspectiva de Ramos, realizam

[...] uma hibridização de signos verbais escritos e signos visuais. Estes agregam signos de três ordens: icônica (representação de seres ou objetos reconhecíveis), plástica (caso da textura e da cor) e de contorno (a borda ou linha que envolve as imagens), [...] (RAMOS, 2009, p. 56).

Na figura 6, por sua vez, a imagem do rio já nos é apresentada em uma

perspectiva aérea. Nela, a canoa do pai singra o rio, produzindo sulcos que rompem com a densidade ocre-barrenta do rio. Uma vez mais, não vemos uma terceira margem, mas um movimento em direção a algum lugar. Este referido “lugar” representa um desafio tanto para quem lê a obra-fonte quanto para quem busca sua identificação na obra adaptada. Isso porque a terceira margem evocada extrapola todos os limites da realidade física que experimentamos alcançando, assim, uma dimensão metafísica, de difícil representação no plano das ideias e das imagens. É esse caráter subjetivo que impõe limites à transposição do título criado por Rosa: uma margem impossível de divisar, forçando a imaginação a concebê-la a partir das experiências sensoriais que o conto provoca em quem o lê.

A questão do representar o irrepresentável está de certa forma vinculada ao conceito filosófico conhecido como “devir”, abordado por Gilles Deleuze (1993) que a grosso modo, indica as mudanças pelas quais as coisas passam. Este conceito se opõe à “mimese”, termo grego para se referir à imitação das coisas. A partir do conceito de “devir”, podemos pensar a referida terceira margem como algo situado numa zona de indeterminação, já que sua representatividade foge ao plano físico e passa a ser compreensível somente no campo do pensamento metafísico. Sendo assim, a representação da terceira margem, se afasta da arte mimética, já que sua natureza não permite uma concepção que lhe dê forma, inclusive no plano representacional dos quadrinhos.

Um segundo aspecto a se destacar desde a capa é a paleta cromática empregada na adaptação, predominantemente marcada pelos tons marrom e amarelo ocre. A escolha dessas cores, longe da busca de uma forma realista de representação, parece estar ancorada no desejo de se aludir incessantemente às águas barrentas e à cor arenosa do solo do norte de Minas Gerais. É interessante observar as soluções que a quadrinista Thaís dos Anjos encontrou com o objetivo de abordar a questão da presença constante do rio, que nos é apresentado como uma espécie de personagem. Se o narrador em questão se evidencia como um protagonista, o rio, aqui, parece assumir a função de antagonista, já que sua presença denota os motivos torpes pelos quais o pai decidiu nele embarcar sem jamais sair. Para dar sentido a essa presença marcante do rio, a quadrinista optou por representá-lo da melhor forma que lhe aprouve, ou seja, pelos borrões manchados da aquarela, impregnando-o em todas as páginas ao longo da adaptação revelando, assim, a presença irremovível do rio na vida dos

personagens. O modo como tais cores são apresentadas, por meio de borrões claros e escuros produzidos pela técnica da aquarela, pode tanto aludir à fluidez do rio quanto à fluidez amorfa do sonho. A incorporação de técnicas expressionistas parece, portanto, servir à produção, no domínio dos quadrinhos, da atmosfera onírica, por vezes, insólita, que marca o conto. Quando apresentadas em contraposição com as cores frias empregadas na representação do humano, evoca-se o conflito existencial sugerido pelo embate entre o homem, na sua pequenez e a grandeza da força da natureza, como as reproduções abaixo nos permitem verificar:

**Figuras 7 e 8 - A terceira margem do rio, p. 16 e 49 respectivamente.**



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

A atmosfera de angústia que permeia a condição afetiva do narrador é, por vezes, acompanhada por imagens em que as figurações cedem às formas abstratas, intensificando o caráter onírico da própria matéria narrada.

**Figura 9 - A terceira margem do rio, p. 15, detalhe.**



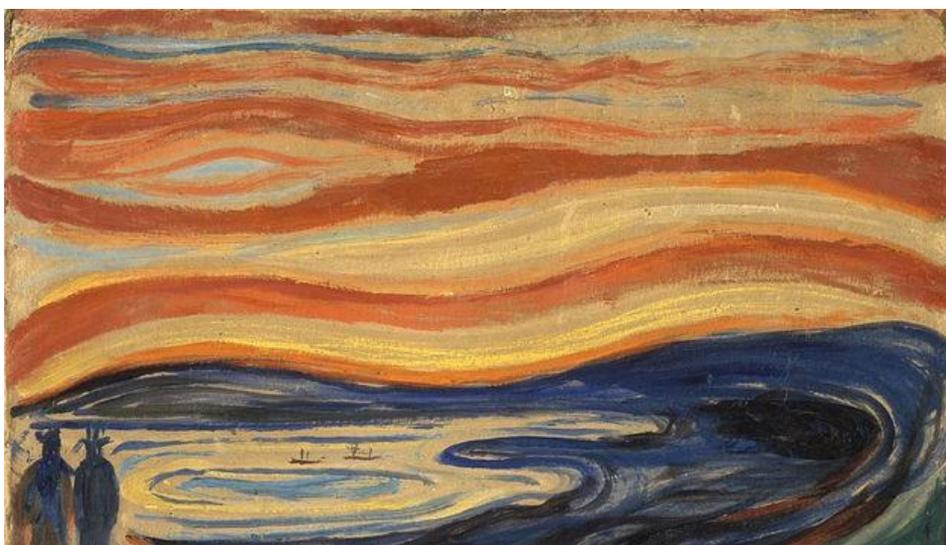
Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thaís dos. **A terceira margem do rio.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Neste ponto, podemos observar, com maior clareza, a influência do expressionismo, principalmente pelo estilo das linhas, com traçados espessos e angulosos no que se refere às formas retratadas, tanto das formas humanas quanto dos objetos. Essa característica de esboço é muito comum no expressionismo, pois valoriza a deformação das formas convencionais tais como as conhecemos, dando lugar à pura expressão da agitação da alma. Isso é observado no emaranhado de linhas que compõem a ilustração da capa (vide Figura 5 acima), onde observamos hachuras dispostas na diagonal sobrepondo-se umas às outras para criar volume e sombra. É o que podemos observar no desenho dos pés e das ondas circundantes da água. Também há presença de riscos e rabiscos que ora assumem formas legíveis e ora não, mesclando traços aleatórios com palavras em devaneio, como as palavras “rio” e a expressão “rio abaixo”, que aparecem entremeadas ao emaranhado de linhas que circundam os pés na água. A expressão “rio abaixo” surge logo ao lado do título, como que se quisesse dizer que tudo está se diluindo com as águas do rio, como se este fosse o caminho pelo qual as coisas devessem escoar, sendo levadas rio afora para a respectiva terceira margem.

No que diz respeito ao diálogo com o expressionismo é importante, ainda, salientar como essa atmosfera onírica é evocada pela forma não naturalista de representação adotada por Thaís dos Anjos, ao utilizar um estilo de pintura em que a marca do pincel se torna visível, em que o gesto que originou a própria forma se

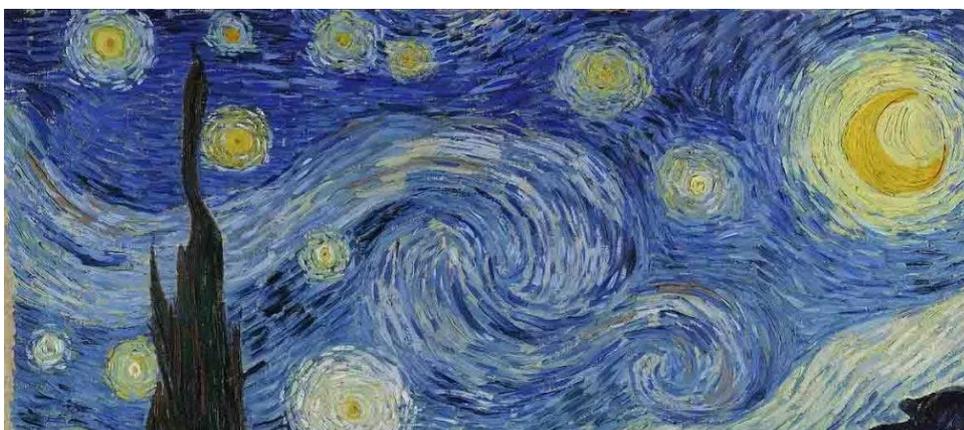
encontra na superfície da imagem, tal como o fez Edvard Munch, para representar as densas nuvens do céu de Oslo, e Vincent Van Gogh, ao pintar os efeitos atmosféricos de uma noite estrelada em Saint-Rémy-de-Provence. As pinceladas e linhas circulares presentes nos traçados da quadrinista, em certo grau, dialogam com os recursos empregados no expressionismo, o que evidencia sua preferência pelo movimento como suporte de inspiração para suas obras, corroborando para o que foi dito acima, em relação aos trabalhos de Edward Munch e Vincent Van Gogh.

**Figura 10 - Edward Munch, O grito, 1893 (detalhe)**



Fonte: Munch, Edward. Coleção Folha: **Grandes mestres da pintura**, vol. 15, Folha de São Paulo, Barueri, São Paulo, Editorial Sol 90, 2007, p. 43.

**Figura 11 - Vincent Van Gogh, Noite estrelada, 1889 (detalhe)**



Fonte: FOLHA de São Paulo (coord.) Van Gogh. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha: **Grandes mestres da pintura**, vol. 1.

A visibilidade da marca do pincel força o observador a se afastar de uma leitura da obra fundada no princípio de verossimilhança, de proximidade com a realidade observada pelo pintor, lançando-o para a dimensão especulativa de levantar hipóteses sobre as pulsões que moveram o artista a um processo de transformação da realidade. O que nos é apresentada é, portanto, uma vivência subjetiva do mundo. No caso de **A terceira margem do rio** em quadrinhos, esse mesmo princípio parece orientar o trabalho de Thaís dos Anjos. A quadrinista desenha a partir de sua leitura do conto e não da contemplação de uma paisagem, como nos casos de Edvard Munch e Vincent Van Gogh. Dentro dessa perspectiva, as hachuras embaraçadas, além de esboçar a noção de contornos, volume e sombra, ajudam a dar um tom de inacabamento, de esboços às vezes incolores, sugerindo o próprio movimento da memória:

**Figuras 12 e 13 - A terceira margem do rio, p. 24 e 39, detalhe.**



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

O conjunto de técnicas utilizadas para esse fim parecem somar esforços substanciais na condução do evento, já que o aspecto de *sketching* em seu

trabalho evidencia a noção de rusticidade no contexto da obra, abarcando as nuances do universo rosiano, numa relação de pertinência entre texto e imagens. Esse conjunto de procedimentos de natureza expressionista, a saber: trabalho com as cores, os traços e a composição, são também elementos fundamentais na representação da angústia humana, sobretudo, no que diz respeito ao modo como ela é intensificada por meio dos gestos e das expressões faciais. No conto de Rosa, é fundamental salientar: a melancolia dá o tom da forma como o narrador-personagem vê sua realidade, permeada pela tristeza e pela insegurança. Vale lembrar que o conceito de melancolia surgiu com Hipócrates, na Grécia antiga, o qual a definiu como um estado de tristeza e medo (Pigeaud apud: Aristote, 1998, p. 58). Ele se refere aos melancólicos afirmando que seu estado mental é perturbado (TELLENBACH, 1979, p. 24 apud CAMARGOS *et al* (org), 2000). Tristeza e medo são centrais para o narrador do conto, cujo drama vivido pela partida do pai, parece lhe causar um estado permanente de perturbação mental, que o leva à sucessão de questionamentos que se fundem à ânsia de encontrar alívio para as inquietações da alma. Ainda no que se refere à temática melancólica encontrada no conto, podemos compartilhar o que foi postulado por Constantino El Africano, importante discípulo de Hipócrates. Segundo ele,

[...] os acidentes que a partir dela (da melancolia) sucedem na alma, parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos porque confundem a alma. Com efeito, a definição de tristeza é a perda do muito intensamente amado. O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano. (EL AFRICANO 1992, p. 21 apud CAMARGOS *et al* (org), 2000).

Para El Africano, a noção de tristeza é desenvolvida como uma teoria da perda. Melancólicos são, entre outros, os “que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo precioso que não puderam restaurar” (EL AFRICANO, 1992, p. 21 apud CAMARGOS *et al* (org), 2000). Podemos inferir que o melancólico estaria numa espécie de ponto-chave tenso que gera torpor, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas e se perturba com o futuro, pelo medo dos possíveis danos que possa vir a sofrer. Em **A terceira margem do rio**, o narrador cultiva a ausência do pai de forma regular e meticulosa. Em sua memória, narra a decisão do pai em partir quando ainda era menino. Ele cresce, envelhece e o pai continua no leito do rio. É, pois, uma questão ambígua, já que o culto se justifica pela ideia de que, mesmo ausente, o pai esteja lá, no rio, presente. Tal

ambiguidade se justifica a partir de uma experiência-limite, em que a perda é constitutiva do sujeito e tão profunda que não é aceita. Os demais integrantes da família renunciam à esperança da volta, aceitam a irreversibilidade da perda. O narrador, no entanto, não. Segundo El Africano, apoiado em Rufus de Éfeso, “os acidentes melancólicos são incompreensíveis” (EL AFRICANO, 1992, p. 32 apud CAMARGOS *et al* (org), 2000). Em relação à melancolia e sua presença no conto de Rosa, cabe salientar o que Aristóteles (384-322 a.C.) pressupôs em seu estudo intitulado “Problema XXX,1”; no qual aponta que o homem, naquilo que concerne à filosofia, à poesia, às artes e às ciências apresenta-se manifestamente, melancólico. Para o filósofo, o homem, em sua subjetividade, carrega consigo angústias, tristezas e aflições.

O termo *mataiotes* (palavra grega que significa vazio/vácuo) é empregado para definir esse vazio existencial inerente ao homem desde tempos remotos. E tais sensações, muitas vezes, decorrem de experiências que envolvem uma perda de sentido e de significação no que se refere à vida e a seus pormenores. Por conseguinte, há um desencadeamento de um desconforto naquilo que chamamos de “Eu” (Self). Partindo dos preceitos lançados por Aristóteles, Freud, através da psicanálise, irá deduzir que os estados melancólicos estão, de alguma forma, relacionados a uma perda objetual que permanece atuante na dinâmica psíquica. A perda de sentido da vida, segundo ele, é caracterizada pela necessidade excessiva de encontrar respostas para as questões mais aflitivas da vida.

Freud (1964)<sup>21</sup>, em **Luto e Melancolia**, diz que o melancólico sabe que perdeu, mas não sabe o quê. Ele inicia seu texto apresentando uma tentativa de esclarecimento da melancolia e, para isso, estabelece uma relação entre luto e melancolia, pois, segundo ele, “tendo os sonhos nos servido de protótipo das perturbações mentais narcisistas na vida normal, tentaremos agora lançar alguma luz sobre a natureza da melancolia comparando-a com o afeto normal do luto”.<sup>22</sup>

Segundo Freud (1964), o luto de modo geral é um período transitório em relação à perda de alguém querido: a perda é uma abstração que ocupou o lugar de um ente querido. Os atributos que assinalam a melancolia, por sua vez, são o desânimo profundamente penoso, o desinteresse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição em relação a qualquer atividade e uma redução dos

---

<sup>21</sup> FREUD, S. **Obras completas**. Luto e melancolia. V. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1964.

<sup>22</sup> IBIDEM. p. 275.

sentimentos de autoestima. É a partir desses aspectos que se torna nítido o contraste entre luto e melancolia. No luto, com exceção da fragilidade para com a autoestima, todas as características da melancolia estão presentes.

Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, como uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da autoestima está ausente no luto; fora isso, porém, as características são as mesmas. O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não evoca esse alguém -, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor, e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele.<sup>23</sup>

A importância das observações que temos feito nos últimos parágrafos se justifica pelo fato de que dela derivamos a complexidade do “Eu” (Self) do narrador em **A terceira margem do rio**. Seu estado de espírito é intrinsecamente melancólico, do princípio ao fim da obra, desencadeado pela partida do pai. Embora se saiba que o progenitor na obra não tenha morrido, a relação que se dá entre a família e o progenitor que partira é similar ao luto. A ausência do pai, que nunca fez menção de voltar, é comparada à sua própria morte, num paradoxo em que, mesmo estando vivo, parecia-lhes morto, como denuncia a passagem a seguir:

De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos-sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim (ROSA, 1967, p. 34).

A postura do narrador, cuja alma parece encharcada pela melancolia, assemelha-se ao pensamento contemplativo. Se trouxermos essa definição para o conto, notaremos o narrador, à beira do rio, anos a fio, voltado para o pai, vivendo de um modo em que a ação prática dá lugar à espera meditativa, para o qual o leito do rio representa uma grande incógnita sobre o retorno ou não do pai, tal como evidenciado na transposição desse trecho do conto, através da figura 8.

A questão da melancolia é um aspecto importante a ser abordado na transposição intermediária, já que ela está presente na obra-fonte, através das faculdades impressas no personagem/narrador que compartilha sua história. Ela

também é perceptível no enredo através da narrativa, cujo teor transmite a sensação de inquietude e tristeza diante do destino confrontado pelos personagens. O problema que se impõe é: como trazer essa melancolia para a versão quadrinizada? Para além das falas e da narrativa rosianas, que no conto representam o estado melancólico, tanto pelas expressões de tristeza quanto pelo arrastar da própria narrativa, a maneira pela qual a quadrinista encontrou para contornar o problema foi o uso de expressões faciais e corporais tristes, cenários lúgubres e cores opacas em oposição a tons vibrantes, como é perceptível nas ilustrações da artista ao longo de seu trabalho de adaptação, tal como vemos nas seguintes imagens:

**Figura 14 - A terceira margem do rio, p. 13, detalhe.**



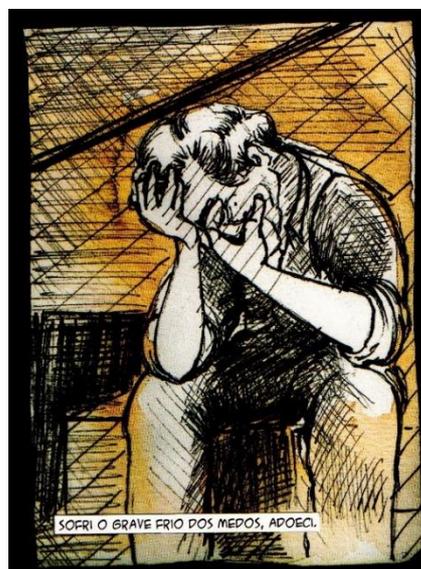
Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thaís dos. **A terceira margem do rio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Na figura 14, os desenhos são traçados com expressões tristes e sóbrias contrastando com os tons de ocre que denunciam a presença do rio. Há, ao longo

<sup>23</sup> IBIDEM. p.275.

da história de Rosa, uma forte experiência da perda que enseja atitude apática de quem assiste a tudo sem nada poder fazer; impotente diante dos fatos e da decisão irrevogável do pai de nunca mais voltar ao seio da família, sem que para isso haja uma justificativa minimamente plausível. Isso é perceptível em toda a família, mas se torna mais evidente no narrador. A angústia do narrador é palpável e nos é transmitida à medida que avançamos na leitura do conto, quando nos deparamos com expressões melancólicas tais como: “*estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão*”, (Figura. 15), “*sofri o grave frio dos medos, adoeci*” (Figura. 16), “*sou um homem de tristes palavras*” (Figura. 17) e, “*sou o que não foi, o que vai ficar calado*” (Figura. 18). Nessas figuras as composições, as cores, os gestos e as expressões faciais buscam evocar a dimensão existencial e angustiante na qual se encontra o protagonista. Desse modo, a incorporação das técnicas expressionistas consiste em uma estratégia no nível plástico para transmitir, por meio da linguagem dos quadrinhos, a atmosfera emocional análoga à do conto de Rosa, como as reproduções abaixo nos permitem constatar:

**Figuras 15 e 16 - A terceira margem do rio, p. 58, detalhe.**



Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thais dos. **A terceira margem do rio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Figura 17 - A terceira margem do rio. p. 51, detalhe.



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

Figura 18 - A terceira margem do rio, p. 60.



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

A angústia do protagonista, no conto de Guimarães Rosa, segue em um crescendo no ritmo da passagem dos anos. Nas figuras abaixo, a aproximação do rosto em primeiro plano revela, por meio da expressividade dos olhos, os efeitos do tempo na dimensão afetiva do protagonista. De perplexos, os olhos se tornam lassos (Figura. 19):

**Figura 19 - A terceira margem do rio, p. 57.**



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

As imagens acima (Figura. 14 a 19), assim como todas contidas na sua versão em graphic novel, representam o esforço por uma solução que retrate tais passagens do conto original. Em se tratando de uma transposição intermedial, essa representação quadrinística transpõe, através das configurações imagéticas, os principais constituintes integrantes do texto original, num diálogo que se traduz num ir e vir à obra-fonte, em busca de uma negociação entre as formas expressivas das mídias adotadas.

Isso é um exercício constante que se traduz também na imagem seguinte: o rosto da mãe representado por uma expressão sóbria, de cabelos desganhados, lenço amarrado na cabeça, com feição abatida, pele sulcada por rugas de quem passou uma lida inteira no sertão. O quadro fechado no rosto da mãe, cujos olhos encaram diretamente o observador, potencializa seu ultimato e aproxima o próprio leitor à condição de inquirido (Figura. 20). Essa é, possivelmente, uma das passagens mais marcantes do conto, já que evidencia a contrariedade da matriarca da família diante da decisão do pai, para quem esperava-se um mínimo de consideração. No entanto, até seus apelos mais contundentes são inúteis diante da irreduzibilidade do pai em embarcar rio afora. Os constituintes de sua fala, na progressão do pronome que se desdobra em “Cê, Ocê e Você”, como já visto na subseção 2.2 do capítulo 2, parecem reforçar o chamado à atenção em tom vaticinador. Destacamos a maneira pela qual a quadrinista transpõe essa passagem do conto, ao ocupar a página inteira com o rosto da mãe, quase que em

tamanho real, evidenciando a expressão facial com suas feições e, principalmente, seu olhar agudo e penetrante que encara diretamente os olhos do leitor. A escolha pela ocupação do espaço inteiro não é à toa, pois aqui não há requadro para delimitar a ação. Ao fazê-lo sem delimitações, a imagem salta aos olhos de quem a vê, evidenciando o caráter apelativo e intimidador.

**Figura 20 - A terceira margem do rio, p. 14.**



Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thais dos. **A terceira margem do rio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

É importante destacar a força e a função das expressões faciais nos

quadrinhos, pois delas depreendemos as experiências sensoriais, as emoções e o estado de espírito que acompanha os personagens. Dentro dessa perspectiva, os materiais expressivos dos quadrinhos não só mantêm, em alguma medida, uma relação com a obra-fonte, mas também impõem sentidos à obra original, pois contribuem para seu enriquecimento já que, além do texto, existe a força presente das imagens, quer sejam na técnica do desenho empregado, no uso da paleta de cores, nos traços pessoais do artista, nas formas como evidencia as expressões; enfim, em todo arcabouço utilizado com vistas à prática da transposição para fins de um resultado maximizado e satisfatório. Diante do exposto, faz-se necessário observar as colocações feitas por Cagnin, ao afirmar que,

Nos quadrinhos, as expressões faciais definem o caráter, o tipo das personagens e também exteriorizam, no transcorrer da narrativa, os seus sentimentos e emoções. Cabe ao desenhista criar uma galeria variada e distinta de personagens, traçar expressões que traduzam os diversos estados afetivos, e, sobretudo, conservar sempre a identidade dos tipos na variedade das expressões fisionômicas. (CAGNIN, 1975, p. 100).

Ao buscar uma representação não naturalista do conto **A terceira margem do Rio**, Thaís dos Anjos realiza uma adaptação que não tem somente como objetivo transpor a própria sucessão de acontecimentos que marcam a narrativa de Guimarães Rosa, mas também, para dialogarmos com Cagnin, “seus sentimentos e emoções” enquanto leitora do conto. Desse modo, o tom melancólico e existencialista que permeia o texto é também evocado, nos quadrinhos, a partir dos seus materiais expressivos: o aspecto onírico das configurações visuais, a forte marca da linha e do pincel, a intensificação da gestualidade, a aproximação dos rostos em primeiríssimo plano, os fortes contrastes entre luz e sombras e a cor empregada com função sugestiva. Todos esses aspectos revelam um franco diálogo interartístico de Thaís dos Anjos com o repertório empregado pela vanguarda expressionista.

## 5.2 DIÁLOGO ICONOGRÁFICO COM A HISTÓRIA DA ARTE E EMPREGO DAS REFERÊNCIAS INTERMIDIAIS.

Além de uma incorporação das técnicas expressionistas, o diálogo que os quadrinhos mantêm com a história da arte pode ser constatado, também, no nível

iconográfico. Isto é, a adaptação de **A terceira margem do rio** realizada por Maria Helena Rouanet e Thais dos Anjos mobiliza um repertório iconográfico que alude à própria história da representação da melancolia. Se atentarmos para alguns trabalhos que compõem o artístico das obras de arte, veremos que muitos tentaram retratar o sentimento da melancolia que se traduz em seu hospedeiro, na forma de expressões cabisbaixas, meditativas, tristes e de olhar introspecto, pois, de acordo com a iconografia, a melancolia está historicamente constituída sob esse aspecto, como podemos notar nas imagens a seguir:

**Figura 21 - Albrecht Dürer, Melancolia, 1514.**



Fonte: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>> Acesso em 14 fev. 21.

Figura 22 - Edvard Munch, Melancolia, 1894-95.

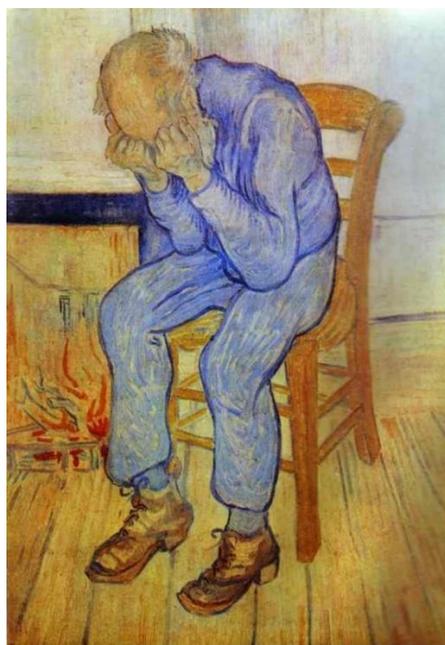
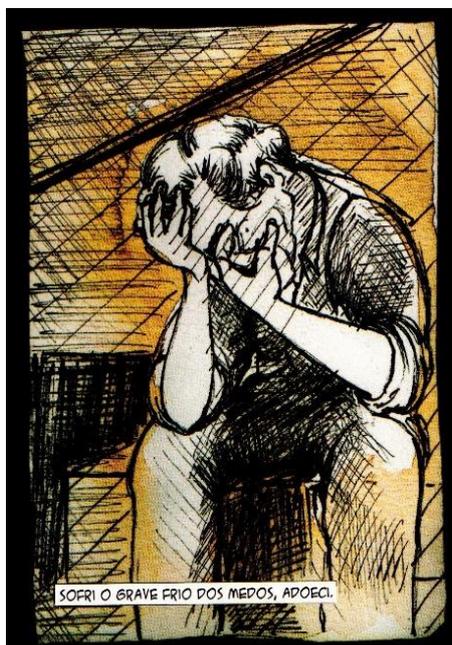


Fonte: FOLHA de São Paulo (coord.). Munch, Edward. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha: Grandes mestres da pintura, v. 15).

Ao percorrermos as diferentes formas de representação da melancolia em um arco histórico, vemos que seu modo de construção em **A terceira margem do rio** não ocorre de maneira aversa, mas sim, encontra respaldo em ilustrações consagradas, como nas figuras acima. Há, nas semelhanças formais, um visível diálogo da quadrinista com a iconografia da melancolia. Na passagem em que se apresenta o sofrimento do filho com a ausência do pai, por exemplo, o requadro nos mostra o filho sentado da seguinte maneira:

**Figura 23 - A terceira margem do rio, p. 58, detalhe.**

**Figura 24 - Vincent Van Gogh. Velho homem triste, 1890.**



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

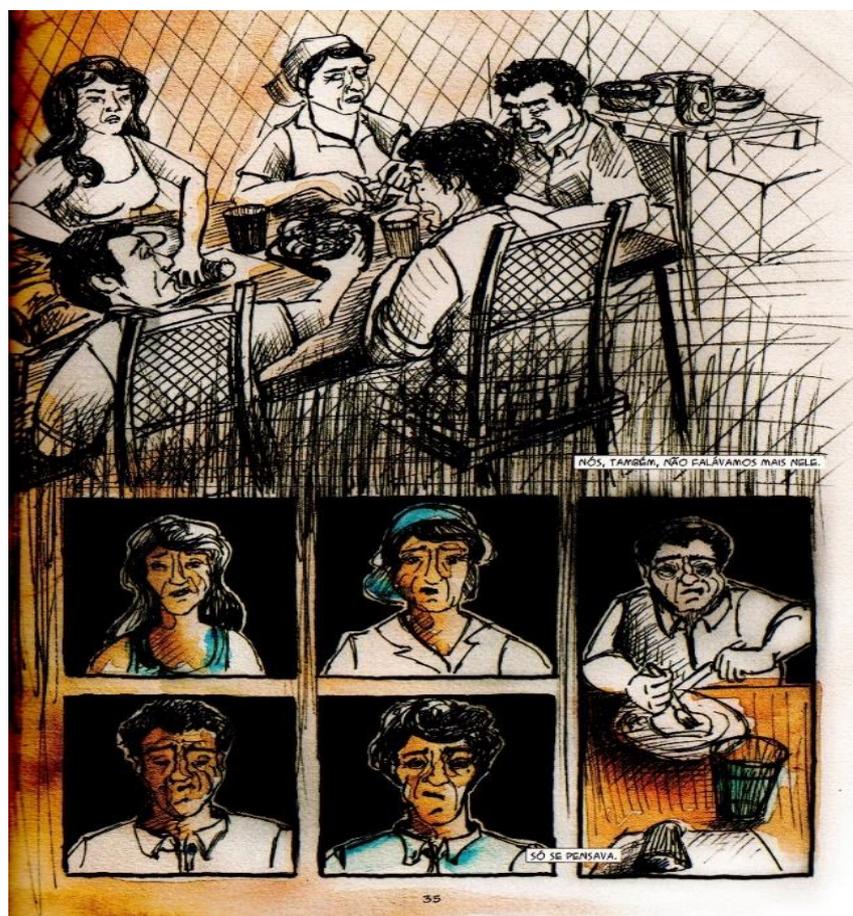
Fonte: <[https://www.ebiografia.com/breve\\_biografia\\_van\\_gogh\\_obras/](https://www.ebiografia.com/breve_biografia_van_gogh_obras/)> Acesso em mar. 2020.

Ao se apresentar o filho sentado em posição curvada, cabisbaixo, com as mãos sustentando o rosto escondido como quem está mergulhado na tristeza, absorto em seus pensamentos mais íntimos, diante da angústia pesadosa que experimenta na alma, a quadrinista dialoga com a iconografia da melancolia, mais particularmente com a forma que a ela é dada por Vincent Van Gogh em **Velho homem triste** (1890), conforme figura 24 acima. Nesse sentido, o diálogo iconográfico se dá por intermédio de um representante da história da arte, ao mesmo tempo em que revela um intercâmbio intermidial perpassando os estudos interartes, já que dele se utiliza para fins de comunicação, estabelecendo um vínculo entre a obra adaptada e a obra clássica que lhe inspirou. Talvez isso explique a semelhança entre as duas imagens acima, especialmente porque o personagem do conto também se vê como um velho homem triste, ainda que as duas imagens acima representem estados emocionais oriundos de razões diferentes e sejam muito díspares quanto ao tempo que as separa. Como pudemos observar, a melancolia é um ponto importante a ser trabalhado na transposição, já

que sua presença é perceptível tanto na obra-fonte quanto na versão adaptada, uma vez que enseja o estado emocional do narrador diante das memórias revisitadas e compartilhadas. Na abordagem feita na subseção 5.1, vimos a manifestação da melancolia por intermédio das técnicas próprias do movimento expressionista com suas cores, linhas, texturas entre outros constituintes, enquanto nesta seção, observamos sua correlação com algumas obras do cânone artístico que a representa, configurando, assim, um diálogo interartístico.

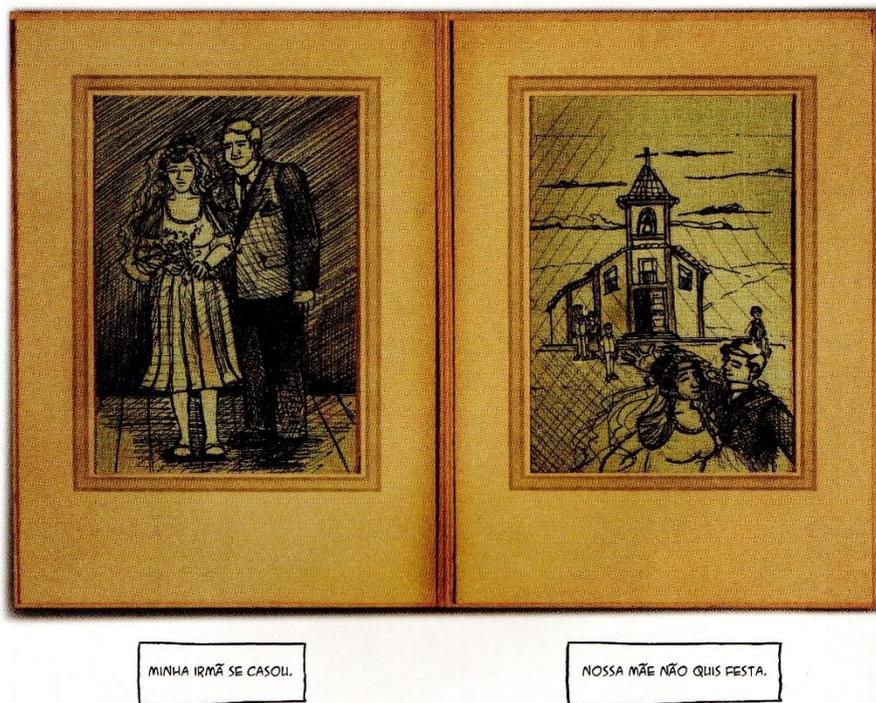
Para além de um diálogo interartístico, no qual a adaptação coloca em evidência diferentes estéticas, há que se pensar também no diálogo intermidial, isto é, no modo como a mídia quadrinhos, aqui entendida como uma linguagem com os seus próprios códigos, busca emular aspectos pertencentes a outras mídias, como a fotografia e as técnicas de gravura. O primeiro caso pode ser evidenciado em quatro passagens da adaptação, como veremos nas imagens em sequência:

**Figura 25 - A terceira margem do rio, p. 35.**



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

Figura 26 - A terceira margem do rio, p. 36.

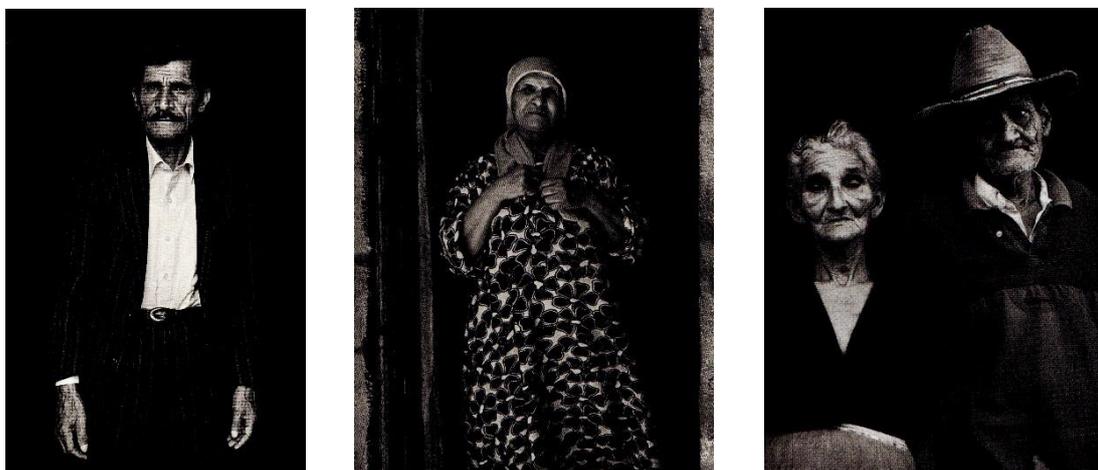


Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thaís dos. **A terceira margem do rio.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Na medida em que a mídia história em quadrinhos faz referências a outra mídia – a fotografia, conforme figuras 25 e 26 acima, notamos como o diálogo com outras mídias pode corroborar para ampliar os sentidos na adaptação. Na figura 25, observamos como os membros da família são retratados numa cena comum do dia a dia, quando reunidos à mesa e, em outro momento, são apresentados individualmente em cada quadro o que, com o fundo negro, coloca em relevo seus semblantes tristes e melancólicos. Mas há algo mais que nos chama a atenção: uma forma de enquadramento que dialoga com **outro sistema midiático**, para lembrarmos o modo como Irina Rajewsky (2012) pensa o processo de **referência intermediática**. Ao mostrar cada personagem em um quadro, isolado, centralizado e cujo corpo é recortado do busto à cabeça, iluminado, sob um fundo negro, evidencia-se uma apropriação do sistema de representação da fotografia de estúdio. Há que se observar como cada quadro parece ter sido arrancado do fluxo da narrativa, o que é reforçado pelo escurecimento do fundo, que não nos permite situá-los na cena em questão: o jantar familiar, para se produzir uma suspensão temporal a fim de dar ênfase àquilo que seus rostos poderiam revelar sobre suas condições afetivas. As máquinas fotográficas, como nos dizia Vilém Flusser (2011),

são dispositivos que programam aquele que diante da mesma se dispõe. No caso dos quadros da figura 25, tal aspecto pode ser evidenciado justamente no modo de representação que submete os personagens ao enquadramento fotográfico, ao sistema midiático da fotografia, o que é reforçado pela disposição dos corpos em forma de pose e do olhar lançado diretamente ao observador – que ocupa, evidentemente, o ponto de vista da câmera. Trata-se, portanto, de um sistema de representação que alude tanto à fotografia de estúdio, como dissemos, quanto à fotografia etnográfica, como aquelas realizadas por Sebastião Salgado<sup>24</sup>, para ficarmos em um único exemplo dentre tantos outros possíveis:

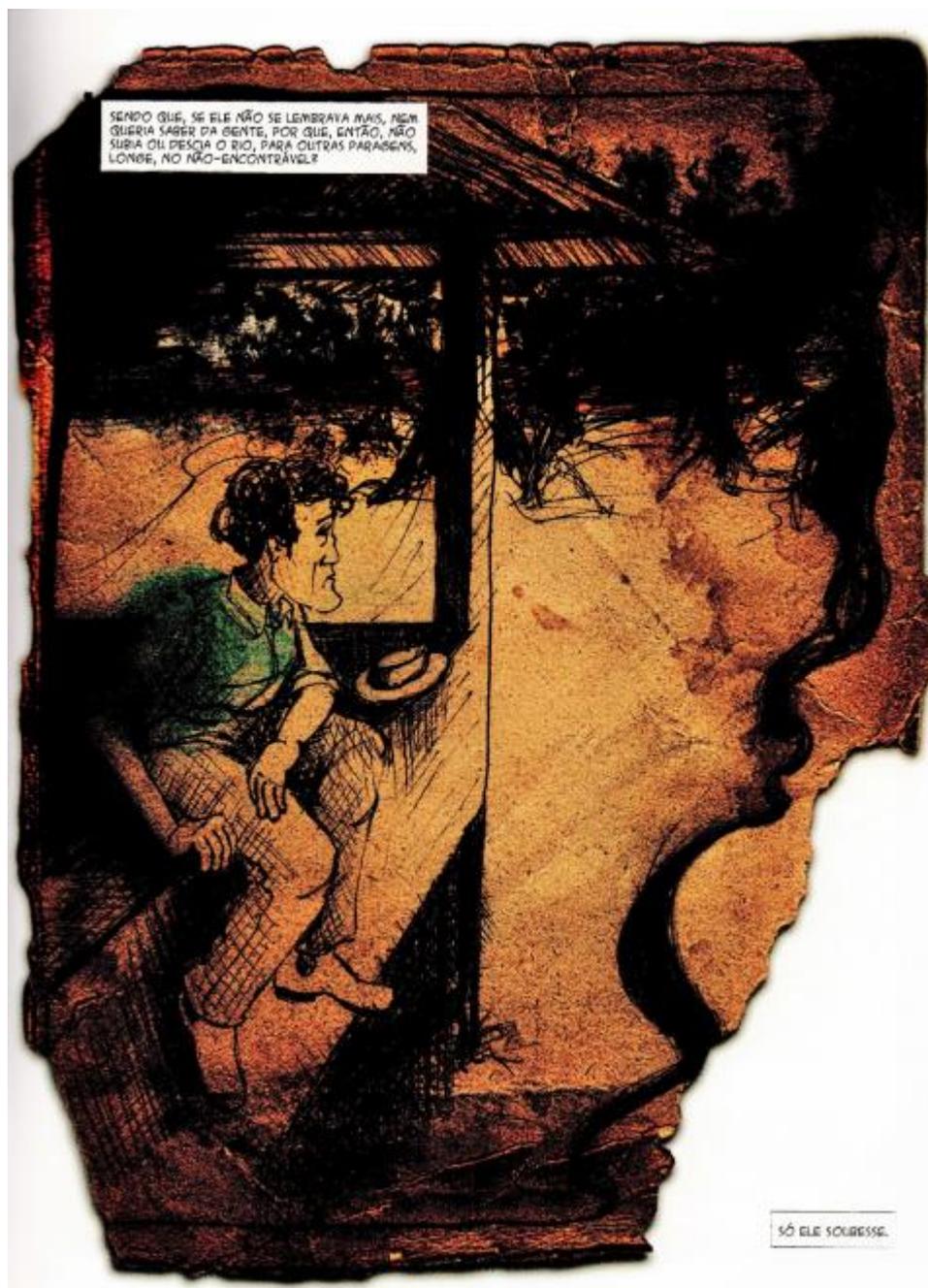
**Figuras 27, 28 e 29 - SALGADO, Sebastião. Êxodos, 2000.**



O fato é que, embora não estejam na moldura de uma fotografia, apresentam pessoas posando como se estivessem sendo retratadas por um fotógrafo. Há uma influência da forma fotográfica no próprio modo de apresentação dos personagens que posam para a quadrinista. Se a quadrinista opta pela foto para representar determinado momento, isso mostra a importância da mídia, pois a fotografia está linkada à ideia de memória, ou seja, traz sentido ao texto, uma vez que a escolha por tal forma de representação dentro da adaptação reforça o caráter ontológico de algo que existiu e que pôde ser congelado a partir da técnica fotográfica. Mas em se tratando de uma adaptação quadrinizada, é o desenho que a simula, evocando a ideia de memória e, conjuntamente, as experiências sensoriais que delas exalam para, por fim, serem apreendidas pelo leitor/receptor.

<sup>24</sup> SALGADO, Sebastião. **Êxodos**, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, pp. 94, 95, 312.

Figura 30: A terceira margem do rio, p. 41.

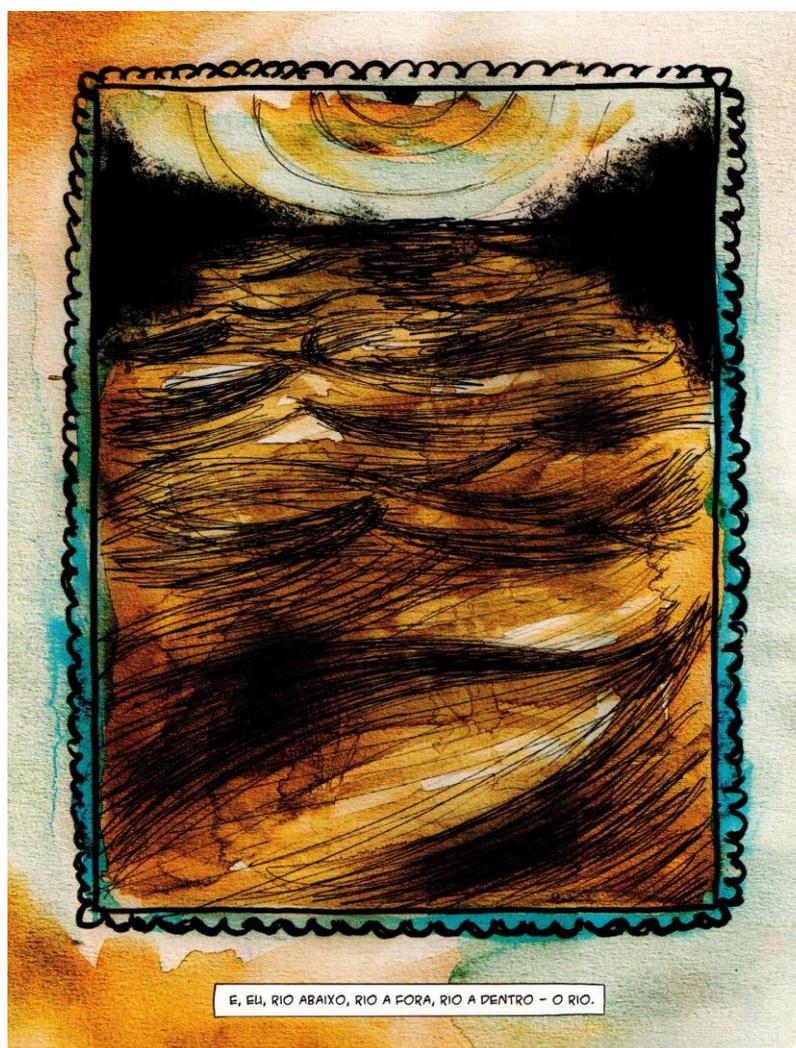


Fonte: Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thaís dos. **A terceira margem do rio.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Para Rajewsky (2020) e Clüver (1997), as adaptações abarcam questões de caráter intermidial, enquanto um diálogo interativo entre diferentes suportes, como se evidencia na figura 30. A cena foi retratada, tendo como suporte, outro desenho, que se assemelha a um papel rasgado e amassado, amarelado pelo tempo.

Possivelmente, é uma referência à fotografia, já que esta mídia representa, por assim dizer, a evocação das memórias revividas pelo narrador do conto, enquanto faz conjecturas em seu monólogo interior, sobre a partida do pai, numa alusão à própria questão da melancolia, abordada na subseção 5.2. A figura a seguir parece contribuir com o caráter ontológico da fotografia enquanto mídia, uma vez que faz menção aos retratos antigos, quando possuíam bordas picotadas, característica comum das fotos de uma determinada época.

**Figura 31: A terceira margem do rio, p. 62.**



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

A fotografia é um campo riquíssimo dentro do universo da imagem, por possuir um apelo imagético muito forte, principalmente no que está relacionado

com as emoções, a memória e a perpetuação de um momento no tempo. Ao olharmos para uma fotografia, geralmente ficamos em estado contemplativo, isto porque a imagem nela congelada nos remete ao passado, fazendo o que seria impossível em termos físicos, deslocando-nos no tempo e no espaço através da memória. Esta revisitação aos tempos idos evoca as mais profundas sensações, geralmente reforçadas pela nostalgia e pelo saudosismo. É como se, por um instante, ficássemos presos naquele momento, enquanto revivemos na memória todas as benesses ali registradas. Isso é explicado por Ramos, o qual compara o processo de produção da fotografia tal qual o que ocorre com os quadrinhos, no que se refere ao congelamento quadro a quadro das imagens, assim como acontecia com os antigos negativos, na sequência dos fotogramas dos filmes de 35mm, pois, segundo sua visão,

[...] ao tirar uma fotografia, a pessoa faz um recorte da realidade. Registra no espaço da foto um fragmento do momento observado, que reúne o local em que a fotografia foi tirada, o momento da cena, o cenário e/ou as pessoas retratadas. É como se um determinado instante fosse congelado, por mais que, eventualmente, possa sugerir movimento. [...] O mesmo princípio vale para os quadrinhos. (RAMOS, 2009, p. 89)

A fotografia assume características particulares quando inserida no contexto da narrativa. Porém, no caso do conto em questão, a imagem é uma representação da fotografia e não uma fotografia em si. Trata-se de uma mídia (desenho), representando outra (fotografia). A quadrinista faz o uso da noção de fotografia para criar uma atmosfera dentro do conto, já que esta é capaz de evocar distintas emoções no observador. Ou seja, quando usada dentro de um contexto sequencial, de forma isolada, é regida por leis que alteram seu valor e apelo imagético. Além disso, nesse novo contexto, ela passa a receber influência de outras leis. Para entender melhor esse pensamento, vamos nos ater ao conceito de “fora-de-campo”, aplicável a diversas artes, entre as quais o quadrinho, o cinema e a fotografia, conforme explicado pelo teórico Jacques Aumont:

[...] foi o cinema que deu a forma mais visível às relações do enquadramento e do campo. Foi também ele que levou a pensar que, se o campo é um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um fragmento desse espaço – logo, que é possível, a partir da imagem e do campo que ela representa, pensar o espaço global do qual esse campo foi retirado. Reconhece-se a noção de fora-de-campo: noção também de origem empírica, elaborada na prática da filmagem cinematográfica, em que é

indispensável saber o que, do espaço pró-filmico, será e o que não será visto pela câmara (AUMONT, 1995, p. 225-226).

O fragmento destaca o quanto o que está fora do espaço enquadrado é importante para ajudar a significar o que está dentro. A página em que a “fotografia” é representada emoldura a foto, dando-lhe destaque, por exemplo. O quadro, afinal, expande-se, extrapola as bordas que o limitam e, assim, o pedaço de um corpo passa a significar o corpo inteiro, num jogo em que as imagens se formam e se completam por sinédoque, que é quando ocorre substituição da parte pelo todo ou vice-versa. Mas o teórico do cinema está pensando também sobre as diferenças do conceito de fora-de-campo em imagens estáticas e do mesmo conceito aplicado a imagens em movimento:

[...] existe uma diferença irreduzível entre esta [a imagem fixa] e a imagem mutável. O fora-de-campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável; na imagem mutável, ao contrário, o fora-de-campo é sempre suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel (um “reenquadramento”), seja pelo encadeamento com outra imagem (por exemplo em um campo-contracampo cinematográfico) (AUMONT, 1995, p. 227).

O quadrinho, apesar de ser constituído sumariamente de imagens estáticas, acaba sendo afetado por essa mesma convenção do cinema, pois, devido às imagens em sequência, o fora-de-campo de um quadro sempre corre o risco de ser revelado no quadro seguinte. Isso faz com que a natureza do fora-de-campo seja mais subjetiva, já que depende do nosso imaginário para ganhar algum sentido. Porém, nos quadrinhos, há uma lei que opera de forma mais intensa, que não há no cinema nem na fotografia. Referimo-nos ao que acontece entre dois quadros, sendo esse lapso um componente mais vital para a história do que dois quadros em sequência. Afinal, é no espaço (a calha) entre dois momentos congelados que o leitor constrói uma conexão narrativa. Ali configura o espaço da imaginação do leitor, que pode ser exigida de forma mais ampla ou mais breve conforme variar a distância dos momentos representados nesses dois quadros. É, portanto, na justaposição que se constrói a linguagem dos quadrinhos: são as brechas do “multiquadro” – conceito do teórico Thierry Groensteen (2015) – que compõem o *continuum* de uma história.

Mas por que o conceito de fora-de-campo se torna importante nesse momento? Porque tanto no cinema quanto nos quadrinhos, estamos nos referindo

a modos de representação de uma realidade específica. Segundo Eisner (1999, p. 40), “o espectador vê (lê) um filme à razão de um quadro por vez. Ele só pode ver os quadros seguintes (ou anteriores) quando eles são mostrados pela projeção”. Já nos quadrinhos, a sequência é mostrada quadro a quadro, sendo que o leitor pode ir e vir em sua leitura conforme lhe aprouver. O que está contido na projeção do filme ou no requadro da história em quadrinhos é o que está inserido dentro do campo, ao passo que o que está fora desse campo se refere às imagens mentais que fazemos diante das provocações e sensações que as imagens do campo exercem sobre nós. O que vemos tanto no cinema quanto nos quadrinhos é o que o adaptador considerou como sendo essencial para a representação daquela realidade específica. Grosso modo, podemos comparar esse processo com nossa visão. A visão humana tem uma amplitude em torno de 150 graus, ou seja, só vemos aquilo que está diante dos nossos olhos. Se quisermos ter uma dimensão maior da realidade em nosso entorno, temos que olhar para os lados, ou fazer um giro de 360 graus. O fora-de-campo, nesse caso, constitui-se naquilo que nossos olhos não podem ver, mas que está lá, mesmo assim. O mesmo ocorre no cinema, na fotografia e nos quadrinhos. A visualização da realidade representada nessas mídias não está somente dentro do campo abordado, mas encontra-se, também, nesse fora-de-campo, que é o local para a livre manifestação da nossa imaginação, com vistas a fornecer os subsídios necessários para uma maior compreensão daquilo que nos é colocado diante dos olhos. É por isso que a elaboração de uma história em quadrinhos requer um estudo prévio de observação dos fatos que serão narrados, pois eles constituem uma realidade específica para quem os produz e, por fim, para quem os lerá. Em **A terceira margem do rio**, a quadrinista procurou adaptar a narrativa rosiana cuidando para que sua interpretação da mesma fosse transposta para o leitor de modo que refletisse a realidade vivenciada pelo narrador. Para isso, lançou mão de recursos variados, que envolvem sua própria técnica artística, com seu desenho e estilo, além das incursões que fez ao se inspirar no expressionismo, na fotografia e em outras formas de manifestação artística. O que está adaptado dentro dos campos apresentados é o que a mesma julgou ser essencial para efeito da compreensão da narrativa, ficando a cargo do leitor/receptor fazer as inferências necessárias nos espaços fora-de-campo, o que é algo muito subjetivo, já que vai variar de leitor para leitor, conforme depreender o desenrolar da história.

Ainda no tocante às HQs, a propósito, ao analisar a história em quadrinhos intitulada *Steve Canyon*, Umberto Eco observou que, como regra aplicável a essa linguagem como um todo, “a estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*” (ECO, 1964 p. 147), e lembra que, no caso do cinema, esse *continuum* é montado de forma menos interrompida pelo diretor (muitas vezes, a partir de um storyboard, ou seja, de uma história em quadrinhos). Essa importância do “entre quadros” e do “fora-de-campo” aqui abordada, faz-se necessária devido às especificidades das mídias envolvidas que, por sua vez, refletem na forma como interpretamos e entendemos os estudos intermidiais e interartes, já que estamos lidando com a pluralidade das manifestações materiais que envolvem os diferentes suportes de comunicação. Todos esses pontos são importantes ao serem abordados, pois revelam aspectos das sutilezas encontradas na mídia fotográfica, em especial pela carga emocional que é capaz de despertar no observador que as contempla. No conto original de Rosa, não há menção sobre fotografias ou pessoas posando como se fossem tirar um retrato. No entanto, essa foi uma importante solução encontrada pela quadrinista para traduzir a atmosfera de nostalgia e o sentimento de família dentro da versão adaptada. Isso prova que não há limites, quando se trata de lançar mão de recursos, para que uma obra ganhe uma nova versão sem perdas significativas, tentando manter, assim, o teor da que lhe inspirou. Exceto, porém, quando o assunto é representar algo que está no plano metafísico, como a própria terceira margem.

Para além das questões que envolvem tais estudos, ainda no que tange ao diálogo intermidial, é importante destacar outros fatores influenciadores na composição de uma determinada mídia, como no caso dos traços e da distribuição das cores, que podem ser associados e influenciados por outros suportes midiáticos, como é o caso específico da xilogravura. Enquanto mídia, a xilogravura é uma técnica que se utiliza de um suporte de madeira onde a arte é entalhada para posteriormente ser impressa sobre pressão em outro suporte; geralmente, um papel, tal como acontece com o carimbo. No que se refere à comparação com as ilustrações na obra adaptada d’**A terceira margem do rio**, há muitas semelhanças entre a técnica utilizada pela quadrinista Thaís dos Anjos, com as formas típicas resultantes da técnica xilográfica.

As imagens, por si só, possuem dramaticidade e expressão, revelando a

deformação das formas, trazendo à tona a poética do feio, a representação do que é tido como indesejável, prevalecendo a preferência pelo que parece sombrio e mórbido. É uma paisagem caricata e, por que não dizer, surrealista, já que suas formas fogem ao real, sendo uma representação grosseira deste. Também é possível considerar que a imagem nos remete ao estilo das obras do artista brasileiro Oswaldo Goeldi, como podemos exemplificar a seguir:

**Figura 32 - Oswaldo Goeldi, Chuva, 1957.**



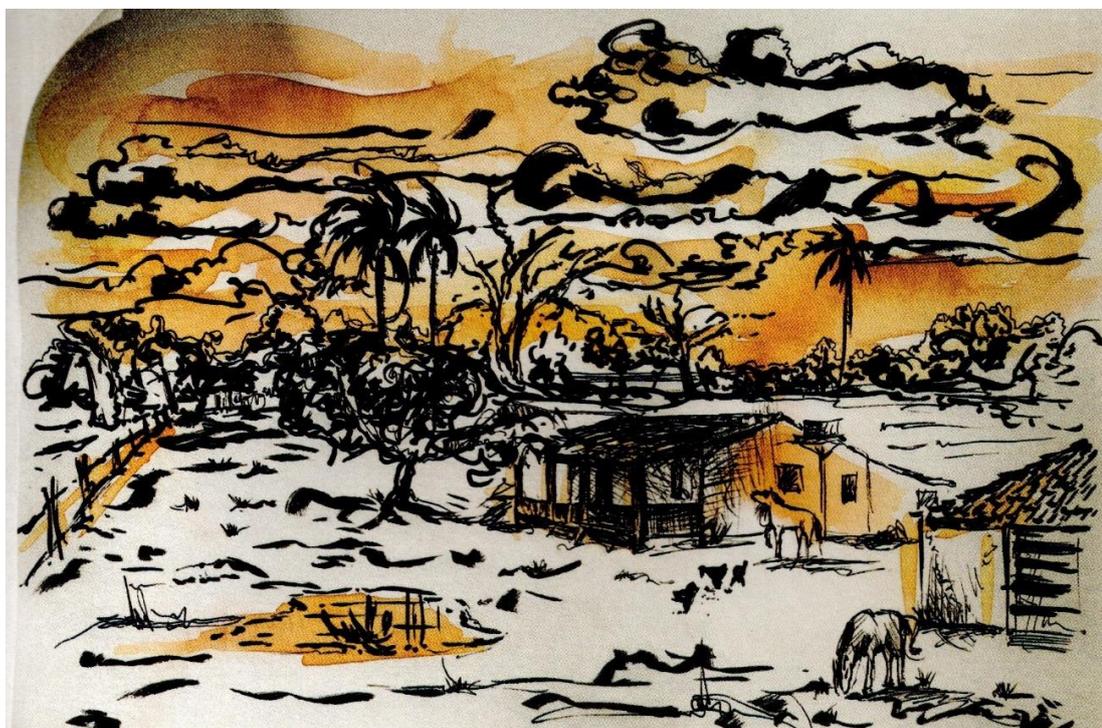
Fonte GOELDI, Oswaldo. **Chuva**. Centro virtual de documentação e referência. 1 gravura.

A xilogravura é uma forma de expressão artística muito antiga, provavelmente datada do século VI, tendo sua origem na China. A técnica de impressão que utiliza a madeira como suporte acabou se popularizando em outras partes do mundo e se tornou muito difundida no interior do Brasil, especialmente nas regiões Norte e Nordeste, de onde conhecemos a famosa literatura em cordel. Além do aspecto rústico e artesanal que caracteriza a técnica, outra vantagem do ofício é sua reprodutibilidade, que permite o uso da matriz reiteradamente na confecção das obras, como se fosse uma espécie de carimbo.

Além de ser uma técnica simples e de baixo custo, seu uso está associado às coisas simples, ao interior e, talvez por isso, case tão bem com as imagens do conto de Guimarães. É esta rusticidade que ajuda a reforçar o caráter do interior sertanejo, das paisagens regionais retratadas por Guimarães com suas veredas, seus jagunços, suas casas simples de taipa ou pau a pique e o truculento homem sertanejo, montado em seu cavalo, nas lidas do dia a dia.

A técnica nas imagens de Thaís dos Anjos e nas obras de Goeldi se assemelha, às vezes, a um mata-borrão, como se as cores tivessem sido absorvidas pelo suporte onde são apresentadas, evidenciando manchas grandes, disformes, chapadas, grosseiras, mas ao mesmo tempo poéticas, pois possuem plasticidade e expressão. A expressividade se faz pelo uso exacerbado da cor predominante que, no caso, é a cor preta, tendo em vista que é ela quem contorna a linha dos personagens, define-lhes a forma, empresta volume quando contrastado com o branco da luz e reforça a expressividade dos elementos retratados, como podemos ver nas imagens abaixo em detalhe:

**Figura 33 - A terceira margem do rio, p. 11 (detalhe).**

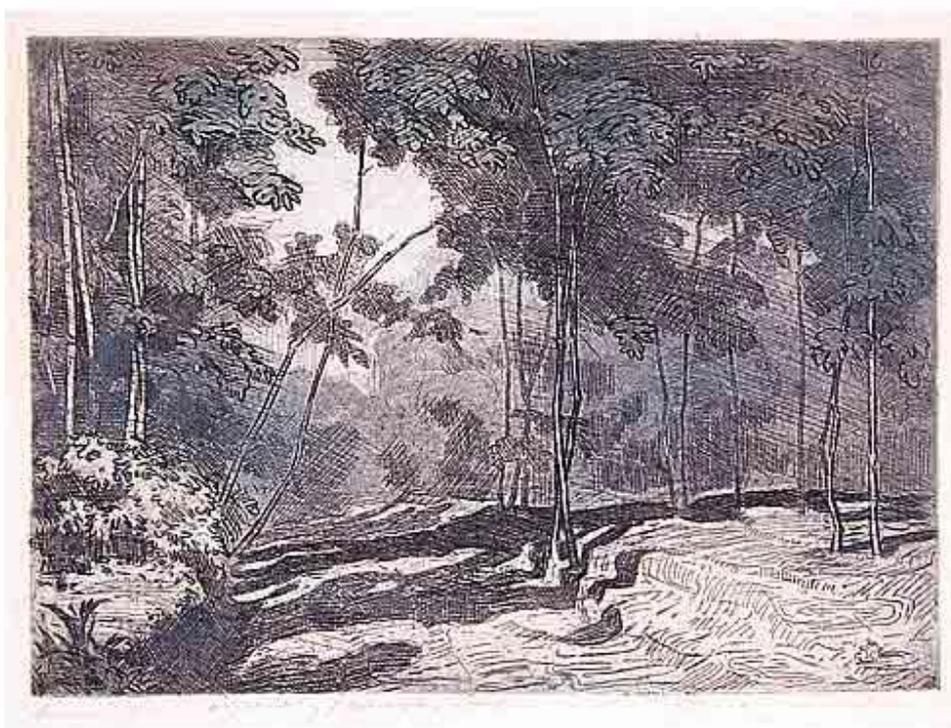


Fonte: ROUANET, Maria Helena e ANJOS, Thaís dos. **A terceira margem do rio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Na cena que busca retratar o céu do sertão rosiano, a representação se faz por traços análogos aos encontrados nas xilogravuras, em consonância com o aspecto de impressão, a partir de entalhes sulcados na madeira, que posteriormente decalcam a imagem sobre o papel, num resultado que se assemelha ao obtido na figura 32 acima, da autoria de Oswaldo Goeldi. As hachuras desenhadas pela quadrinista, aqui representadas, são semelhantes às

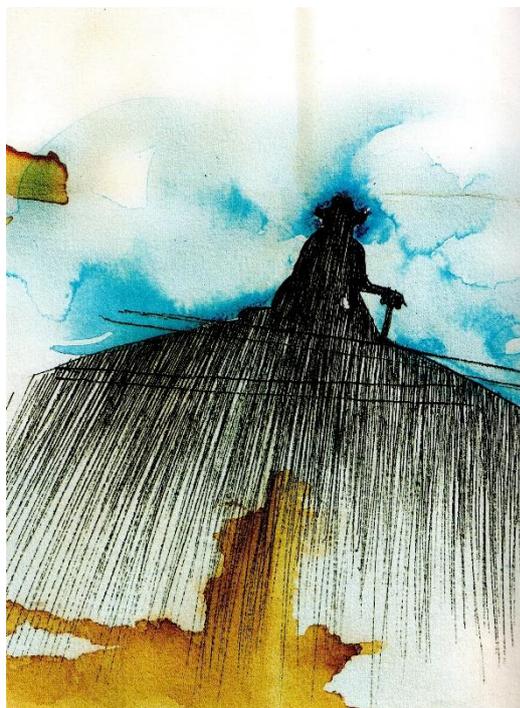
encontradas na técnica da água-forte, que é feita a partir de um suporte de metal, ferro, zinco, cobre, alumínio ou latão, nos quais se grava o desenho para posteriormente imprimi-lo sobre um papel previamente umedecido. Se atentarmos para as hachuras desenhadas por Thaís dos Anjos, veremos que sua técnica muito se assemelha à de Carlos Oswald, como bem representam as imagens comparativas a seguir:

**Figura 34 - Oswald, Carlos. Um bosque, 1908**



Fonte: ITAÚ Cultural: Gravura, arte brasileira do século XX, Cosac & Naify, São Paulo, 2000, pg. 39.

**Figura 35 - A terceira margem do rio, p. 2.**



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

**Figura 36 - A terceira margem do rio, p. 11 (detalhe).**



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

Tal como na obra de Carlos Oswald acima, as hachuras empregadas enquanto técnica de desenho na adaptação têm a função de imprimir volume, sombra e forma aos elementos que compõem o requadro desde o espaço físico até os objetos e as pessoas que dele fazem parte. As linhas, os traçados e raiados constituem-se, assim, numa forma de expressão capaz de dar representatividade à realidade subjacente, configurando uma forma de leitura capaz de dar voz à narrativa transposta para a versão em HQ.

Assim, podemos inferir que o trabalho de adaptação realizado por Thaís dos Anjos não se absteve de buscar inspiração em outras obras referenciais que lhe servissem de suporte, tanto para efeito de um diálogo interartístico quanto para um diálogo intermidial, buscando na fusão desses dois campos de estudo, os subsídios necessários para que sua adaptação alcançasse o objetivo almejado. Daí surge a pergunta final: que implicações há na adaptação do conto **A terceira margem do rio**, enquanto diálogo interartístico e intermidial?

Se a adaptação é um processo pelo qual uma obra se apresenta de outra forma, ou seja, se ajusta a um novo meio (mídia), não há como dissociá-la da transposição intersemiótica, tendo em vista que tal processo/transposição ocorre no nível dos signos. Nesse sentido, a transmissão dos signos é um processo dinâmico e interativo, que envolve a produção e a recepção pelas pessoas, enquanto emissores e receptores. A transposição intersemiótica, por sua vez, está inserida no contexto da transposição intermidiática, já que os signos convergem de uma mídia para outra, isto é, há dois processos contíguos em andamento durante a adaptação: a decodificação dos signos e a decodificação das mídias. Em cada extremo dessa etapa temos o emissor e o receptor, sendo que entre os dois, encontra-se todo o aparato processual necessário para fins de consolidação da respectiva adaptação. Esse aparato processual ou sensorial, melhor dizendo, é uma abstração, porque é impossível perceber um signo sem que de maneira imediata e espontaneamente, resistamos à tentação de interpretá-lo. Por essa colocação, percebe-se que o diálogo interartístico e intermidial que ocorre na adaptação não se dá de forma gratuita, mas é um exercício de observação, experimentação e de degustação dos sentidos, o que caracteriza sua natureza subjetiva de abstração. Supõe-se, por exemplo, que a ilustração traduza o texto, transferindo o sentido textual para imagens visuais. Acredita-se que a imagem seja capaz de representar, por meio de signos pictóricos, o que é expresso

linguisticamente no texto de origem. Literalmente, é quase impossível realizar tal transferência. Assim como dentro do âmbito linguístico, a tradução de uma língua para outra implica na seleção entre modos alternativos de expressão baseados na interpretação do texto fonte. Assim sendo, o hiato entre uma descrição verbal e sua representação visual será, claro, mais amplo e de um tipo bem diferente. Claus Clüver, no entanto, aponta que Roman Jakobson tornou possível um uso mais flexível da palavra tradução, no qual o nível de códigos e de contexto é mais relevante do que o nível meramente linguístico. Além da discussão da tradução intralingual ou paráfrase e da tradução interlingual ou tradução propriamente dita, Jakobson irá mencionar uma terceira categoria: a tradução intersemiótica ou transmutação, que é “uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não verbais” (JAKOBSON, 2001, p. 145-146). Clüver aponta que Jakobson parece discutir as relações de transposição intersemiótica de imagem para texto, ainda que, em teoria, o oposto também pareça fazer sentido, mesmo que tenhamos a noção de que fazer ilustração não é sempre uma questão de traduzir ou explicar o texto fonte. Assim como o leitor, o ilustrador será sempre um intérprete e suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo do texto polissêmico. Como o leitor, o ilustrador não é capaz de trazer à tona todos os significados potenciais escondidos no texto. Ele tem de escolher entre possíveis leituras alternativas e, ao mesmo tempo, é quase certo que fará acréscimos no texto: sua representação, muito provavelmente, oferecerá informações enraizadas no mundo visual. Informações estas que o texto não consegue mediar em palavras.

Toda essa polêmica em torno da adaptação quadrinística revela o quanto as especificidades variam de obra para obra, tornando cada trabalho de adaptação um universo particular em si, tendo em vista o leque de possibilidades que se abre diante de quem se propõe a adaptar. Cada trabalho é um desafio específico, conquanto abordam-se conteúdos específicos dentro de mídias específicas, ficando esse diálogo permeado de troca de experiências e interpretações a cargo dos roteiristas e quadrinistas, cuja força de trabalho e seu resultado final recaem sobre quem, por fim, irá avaliar todo o esforço depreendido durante o processo de adaptação, a saber: o leitor/receptor, ou seja, o crítico final.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inúmeros são os trabalhos de adaptação que têm surgido no âmbito dos meios comunicativos atestando que, para além do ato de criar determinada obra, muito se faz para difundi-la nesses mesmos meios, porém, com uma roupagem diferente sem, contudo, que seu conteúdo deixe de nos incutir as mesmas experiências vividas ao primeiro contato com a obra original ou ainda, que acrescente novas experiências em sua nova versão. Isso parece ter se manifestado em todas as modalidades de adaptação, numa troca constante de informações, num ir e vir cujo movimento em sentido duplo tem trazido grandes colaborações para o desenvolvimento de novas formas de produção artística. Foi a partir dessa premissa que esse trabalho tomou impulso, buscando, dentro do cânone da literatura brasileira, a seleção de uma obra que pudesse fornecer subsídios para mais um estudo. Nesse caso, em específico, o da adaptação, tendo em vista a emergente demanda de estudos nessa área e, em especial, no tocante às HQs. Desse modo, propusemo-nos a pensar esses fenômenos a partir da análise da adaptação de **A terceira margem do rio**, de Guimarães Rosa, realizada por Maria Helena Rouanet e Thaís dos Anjos.

Iniciamos a segunda seção apresentando o conto **A terceira margem do rio**, de Guimarães Rosa. Pudemos notar que os traços que delineiam a obra do autor mineiro ficavam mais evidentes à medida que contrastávamos sua obra com alguns de seus predecessores, em especial no tocante ao conjunto de operações empregadas pelo autor, para que suas obras adquirissem a tônica que lhe é peculiar neste conto, em especial: a evocação da angústia presente na narrativa de seus personagens. Além desse aspecto, deparamo-nos com outro desafio de adaptação mais específico, que é a questão da metafísica, presente em seu conto, traduzida nas questões existencialistas próprias do sertanejo de Rosa, com evidência para as angústias experimentadas pelos personagens; em especial, na figura do narrador. O conto acabou se tornando um convite à imersão no universo rosiano, cujo mergulho nos permitiu evidenciar alguns aspectos concernentes ao seu virtuosismo formal, como as inversões sintáticas, o emprego de neologismos e traços de oralidade.

Na terceira seção, buscamos apresentar ao leitor desta dissertação uma breve história dos quadrinhos a partir de sua origem nos Estados Unidos e com

ênfase no modo como ela virá se desenvolver no Brasil. Nesse sentido, traçamos nosso roteiro a partir do que se entende como sendo a primeira história em quadrinhos no Ocidente: a saber, as aventuras de **Yellow Kid**, nos Estados Unidos e as aventuras de **Nhô Quim**, no Brasil, respectivamente. A importância em abordar as possíveis origens dos quadrinhos justifica-se no sentido de como seu desenvolvimento cronológico contribuiu para a compreensão do desenvolvimento do que entendemos, hoje em dia, como sendo a nona arte: constituída de uma linguagem própria com particularidades e especificidades que lhe são inerentes; resultantes de um processo, digamos assim, de aclimação, durante o período em que lutou para ocupar seu lugar dentro do domínio das práticas artísticas de forma mais saliente com a emergência da noção de cultura de massa.

Na quarta seção, buscamos expor o conceito de adaptação com o qual trabalhamos a partir da autora canadense Linda Hutcheon, em diálogo com reflexões realizadas sobre a questão da adaptação no domínio dos quadrinhos. Dentro dessa perspectiva, procuramos identificar como esse campo se constitui a partir dos estudos de cinema e como, a partir dos anos 1990, delinea-se como um campo disciplinar autônomo. Pudemos ver como o processo de adaptar é intrincado, tendo em vista os desafios concernentes à transposição entre diferentes sistemas semióticos, a saber: os que se referem à palavra e os que se referem às imagens, enquanto signos distintos. Pudemos notar, também, como a noção de adaptação perpassa os caminhos da intermedialidade, já que adaptar implica a produção de sentidos em mídias distintas. Essa consciência tem implicação direta na forma como lidamos com a transposição intermediática, tendo em vista as diferenças existentes entre os seus materiais expressivos. Vimos que cada adaptação representa um desafio em si, uma vez que cada obra é única, constituída de todo um aparato linguístico e imagético particular, o que sempre irá exigir um estudo individualizado e pormenorizado das especificidades de cada obra em questão. Tais aspectos configuram-se como desafios constantes inerentes ao processo de adaptação da literatura para os quadrinhos, pois apresentam diferentes materiais expressivos, onde os signos verbais e visuais estão sempre em confluência.

Ainda na seção quatro, pudemos elencar um breve histórico das adaptações para os quadrinhos realizadas no Brasil para fins de entendimento da importância que esse nicho do mercado editorial alcançou, tendo como justificativa a inclusão

tanto no PNBE quanto no PNLD da leitura dos clássicos adaptados para os quadrinhos. O aumento significativo dessas transposições sinalizou uma mudança importante no contexto das histórias em quadrinhos, já que o conjunto que compõe as obras quadrinizadas trouxe uma nova forma de abordagem a partir de preceitos da estética da recepção evidenciando, assim, a importância do leitor no processo de construção de sua identidade como consumidor de literatura e formador de opinião. Assim, a leitura dos quadrinhos deixa de ser vista como algo subversivo e passa a ocupar lugar de destaque nas questões culturais, além de representar um importante fatia do mercado consumidor e fomentador da produção de HQs. Para além das experiências de recepção, outros aspectos envolvidos na transcodificação dos quadrinhos enquanto suportes para adaptação residem em fatores tais como os sociais, os históricos, os culturais e os comerciais, sendo estes os mais importantes em sua legitimação enquanto veículos literários expressivos dos meios de comunicação. Também pudemos verificar, a partir dos pressupostos teóricos, a ocorrência da equivalência de sentidos entre a linguagem literária e a linguagem dos quadrinhos sendo que esta relação, muitas vezes, está condicionada às especificidades dos suportes em questão. Pudemos ver, também, que a natureza dos quadrinhos permite a fluência de um diálogo com outras formas artísticas e midiáticas, por intermédio de seus meios expressivos, isto é, pelos signos verbais e imagéticos, por onde se dá a construção da temporalidade. Nesse sentido, notamos que diferentes sistemas semióticos implicam formas específicas de construção de sentidos. Essa premissa colocou em evidência como se dão articulações estabelecidas pelas complexas relações de contiguidade entre as dimensões verbal e imagética, aspecto fundamental na construção da narrativa nos quadrinhos.

Por último, na quinta seção, propusemos uma análise da adaptação de **A terceira margem do rio**, de Maria Helena Rouanet e Thaís dos Anjos, a partir da premissa de que o processo de adaptação não consiste somente em uma transposição intermedial, isto é, na passagem de uma informação, de um conteúdo narrativo de um suporte para outro. No caso, da literatura para os quadrinhos, mas também envolve um processo que Irina Rajewsky entende como referência intermedial, ou seja, um fenômeno no qual uma mídia - os quadrinhos - dialoga com as estruturas plásticas de outras formas midiáticas, como a pintura e a fotografia, por exemplo. Dentro dessa perspectiva, buscamos abordar essa questão em dois

momentos: primeiro, os diálogos entre a estética expressionista e as soluções plásticas encontradas por Thaís dos Anjos para desenvolver uma experiência de leitura fortemente marcada pelas noções de melancolia e angústia existencial, que sinalizam a experiência de leitura do conto; segundo, os diálogos tanto com a história da arte, no caráter iconográfico de algumas imagens, quanto com outras estruturas midiáticas, como a fotografia e a xilogravura.

Identificamos, no que diz respeito ao diálogo com o expressionismo, que a solução encontrada pela quadrinista obteve o êxito de manter certa tonalidade subjetiva nas imagens, como se vistas pela memória do narrador. Para que pudéssemos discorrer sobre esses aspectos, tivemos que fazer uma pequena incursão em alguns preceitos filosóficos sobre a melancolia, além de relacioná-la às formas de representação historicamente constituídas através da observação de algumas obras do cânone artístico. Desta feita, pudemos entender os modos de apropriação realizados pela quadrinista no sentido de traduzir as sensações, os sentimentos, a angústia, entre outros afetos que permeiam o personagem/narrador central do conto. Além desse recurso, notamos também a presença do diálogo interartístico entre a escrita de Rosa e a estrutura plástica dos quadrinhos por intermédio da estética expressionista. Assim, vimos no trabalho da quadrinista, a busca por uma solução que representasse a execução desse desafio, tal como o fez, ao retratar os personagens com feições tristes, cabisbaixas e contemplativas. Além das questões próprias dos personagens, outros aspectos tocantes ao mundo abstrato tiveram que ser levados em consideração como, por exemplo, a dimensão metafísica presente na narrativa rosiana. Em especial, ao que se refere à própria terceira margem, como se fosse um lugar físico passível de existir. Isso imprime uma dimensão onírica ao conto e recebe o seu tratamento plástico nos quadrinhos no modo singular de articulação de traços, cores e composição. Buscamos, também, na segunda parte da quinta seção, identificar como a quadrinista buscou dialogar com a própria história da arte nas referências iconográficas e com estruturas visuais próprias a outros suportes nas referências intermediais presentes na adaptação.

O exercício analítico que propusemos, ao longo desta dissertação, teve por objetivo compreender os desafios implicados no processo de adaptação de **A terceira margem do rio**, de Guimarães Rosa. Se colocada em face da tradição das adaptações literárias para os quadrinhos no Brasil, o trabalho de Maria Helena

Rouanet e Thaís dos Anjos, parece se posicionar diante de um desafio: representar fenômenos oníricos, reminiscências e paisagens imaginárias. Diferentemente da concretude do Rio de Janeiro de Machado de Assis ou da exuberância das florestas do Ceará de José de Alencar, o que se impõe no conto de Guimarães Rosa é o exercício de imaginar o insólito, uma terceira margem para um rio. Dentro dessa perspectiva, o conjunto de estratégias empregadas pela roteirista e pela quadrinista parece indicar a abertura de uma nova fronteira nos processos de adaptação, aquela na qual textos literários até então, não adaptáveis, passam a sê-lo a partir de um conjunto de diálogos com os modos de representação na história da pintura e as estruturas de visualidade de outras formas midiáticas. Desse modo, a análise que realizamos de **A terceira margem do rio** em quadrinhos evidenciou como o processo de adaptação da literatura para os quadrinhos deve ser pensado hoje: não somente enquanto uma forma de transposição intermediática e/ou como um modo de construção de sentidos equivalentes em suportes distintos, mas também, na perspectiva de um diuturno diálogo em que as escolhas tomadas na construção do requadro, do traço, da cor e da composição mantêm com a história da arte e das mídias.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Ferreira de. **Bíblia Sagrada**. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

ALVES, Murilo Cavalcante. Dentro e fora da Terceira Margem: na margem do silêncio. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 39, 1-8, 2019. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/19038/13577#:~:text=122\),e%20me smo%20n%C3%ADvel%20de%20realidade](https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/19038/13577#:~:text=122),e%20me smo%20n%C3%ADvel%20de%20realidade). Acesso em 10 mar. 2020.

ANDRAUS, Gazy. A situação histórico-social dos fanzines no Brasil. *In*: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (org.) **A história em quadrinhos no Brasil: análise, evolução e mercado**. São Paulo: Laços, 2011. p. 295-299 Disponível em: [file:///C:/Users/Gerenciador/Downloads/225-Texto%20do%20artigo-878-1-10-20181219%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Gerenciador/Downloads/225-Texto%20do%20artigo-878-1-10-20181219%20(2).pdf). Acesso em: 23 fev. 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ARISTOTE. L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998. Belo Horizonte. CAMARGOS, Ivete Lara (org.), *et al.* **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BRAGA-PINTO, César. De Pureza (1937) a Pureza (1940) - José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia. **Rev. Inst. Estud. Bras.** São Paulo, n. 70, p. 249-269, Ago., 2018. DOI 10.11606/issn.2316-901x.v0i70p249-269. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742018000200249](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742018000200249). Acesso em: 23 fev. 2021.

BRAIT, Beth. **Literatura comentada: Guimarães Rosa**. 1. ed. São Paulo: Abril, 1982.

BRASIL. Lei 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Brasília: Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos, 1986. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l7505.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm). Acesso em: 02 jul. 2020.

BRASIL. Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília: Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos, 1991. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm). Acesso em: 03 jul. 2020.

BRUNO E SILVEIRA, Guilherme Lima. **A narrativa visual de Lourenço Mutarelli: o uso fragmentado da linguagem dos quadrinhos em seus primeiros romances gráfico**. Orientador: Álvaro Luiz Hattner. 2014. 2015 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: [file:///C:/Users/Gerenciador/Downloads/000844422%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Gerenciador/Downloads/000844422%20(1).pdf). Acesso em: 03 ago. 2020.

BURROUGHS. W. S. *The Naked Lunch*. USA: Ed. Grove Press, 1959.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ, conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2011.

CITATI, Pietro. **Goethe**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CLOWES, Daniel. **The complete Eightball**. Seattle, Washington: Fantagraphics Books, 2015.

CLUVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 03 out. de 2020.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011/ abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 1 nov. 2020.

CORPAS, Danielle. Transcendência do regional e modo de ser jagunço: observações de Antonio Candido sobre Grandes Sertão: Veredas. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, p. 65-85, 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2354/1882>. Acesso em: 03 mar. 2020.

COTRIM, Álvaro. Era uma vez um... “Tico-Tico”. **Cultura**, Brasília, a. 4, n. 15, p. 82-91, 1974.

DANNER, Alexander; MAZUR, Dan. **Quadrinhos: história moderna de uma arte global**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DELEUZE, Gilles. **La Littérature et la Vie**. Critique et clinique, Minuit, Paris, 1993, p. 11-17.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1964.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EL AFRICANO, Constantino. De melancholia: viaje a las fuentes de la melancolia. *In: In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA*, 1998. Belo Horizonte. CAMARGOS, Ivete Lara (org), *et al.* **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

FEIJÓ, Mário. Quadrinhos em ação: um século de histórias. *In: X Encontro Latino Americano de Iniciação Científica e VI Encontro Latino Americano de Pós-Graduação GUSMÃO*, 2018. Patrícia Daniele, Santos, VANDI Alves dos, ALIGIERI, Jandira. **Histórias em quadrinhos: o prazer de aprender a ler**. São Paulo: Moderna, 1997. Disponível em: [http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC\\_2006/inic/inic/08/INIC0000161\\_ok.pdf](http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2006/inic/inic/08/INIC0000161_ok.pdf). Acesso em: 04 abr. 2020.

FOLHA de São Paulo (coord.). **Munch**, Edward. Barueri: Editorial Sol 90, 2007 (Coleção Folha: Grandes mestres da pintura, v. 15).

FOLHA de São Paulo (coord.). **Van Gogh**. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha: Grandes mestres da pintura, v. 1).

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In: FREUD, Sigmund. Obras completas: volume 18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIZON, Marcelo. Morte e Vida Severina e o super-regionalismo. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 104-116, jan./jun.2005. 2005. Disponível em: <file:///C:/Users/Luzimar/Downloads/37874-102072-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000. (Coleção Folha explica).

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, Selos Martins, 2012.

GAUDREULT, A.; MARION, P. Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité. *In: GAUDREULT, Andre; GROENSTEEN, Thierry, La transécriture. Pour un théorie de l'adaptation* (p. 31-52). Québec: Éditions Nota Bene, 1999.

GOELDI, Oswaldo. **Chuva**. Centro virtual de documentação e referência. 1 gravura. Disponível em: [http://centrovirtualxilografuras.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=G&IDItem=232](http://centrovirtualxilografuras.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=G&IDItem=232). Acesso em: 02 abr. 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GROENSTEEN, Thierry. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação recional). *In*: FIGUEIREDO, Camila. A. P, OLIVEIRA, Solange Ribeiro de, DINIZ, Thaís Flores Nogueira (orgs). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 2020. E-book (393 p.). Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/470975871/A-intermedialidade-e-os-estudos-interartes-na-arte-contemporanea#>. Acesso em: 10 fev. 2020.

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

GUINSBURG, Jacob. **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

ITAÚ Cultural: Gravura, arte brasileira do século XX, Cosac & Naify, São Paulo, 2000, p. 39.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 4. ed. São Paulo: Papirus, 2001.

JÚNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis**: a formação do mercado brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KOHAN, Walter O.; VIGNA, Elvira. **Pensar com Heráclito**. São Paulo: Lamparina, 2013.

LUCCHETTI, Marco Aurélio. O menino amarelo: o nascimento das histórias em quadrinhos. **Revista Olhar**. a. 03, n.5-6. Jan./Dez. 2001, p. 1-4. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/yellowkid.pdf>. Acesso em: 09 maio 2021.

OCTÁVIO, Paz. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

MITAINE, Benoît, ROCHE, David, SCHMITT-PITOT Isabelle (edit.). Introduction: Adapting Adaptation Studies to Comics Studies Comics and adaptation. *In*: **Comics and adaptation**. 1. ed. Mississippi: University Press of Mississippi, 2018. E-book (401p.). Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/381861064/Comics-and-Adaptation#>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MOYA, Álvaro de; D'ASSUNÇÃO, Octacílio. Edições Maravilhosas: as adaptações literárias em quadrinhos. *In*: CIRNE, Moacy et al. **Literatura em quadrinhos no Brasil**: acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p. 39-79.

NASCIMENTO, Milton. VELOSO, Caetano. A terceira margem do rio. [S. l.], [199-?]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/808210/>. Acesso em: 21 fev. 2021.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. Dados para o subsídio a práticas da leitura de literatura na escola: um “círculo de leitura”. **Contexto**, Vitória, n. 27, p. 383-386, 2015. Disponível: [http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC\\_2006/inic/inic/08/INIC0000161\\_ok.pdf](http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2006/inic/inic/08/INIC0000161_ok.pdf). Acesso em: 02 abr. 2020.

PIMENTEL, Luanda Moraes. **As terceiras margens: um estudo da rememoração em Primeiras Estórias, de João Guimarães Rosa**. Orientador: Deneval Siqueira de Azevedo Filho. 2014, 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: [http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_8388 DISSERTA%C7%C3O-%20Luanda.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_8388 DISSERTA%C7%C3O-%20Luanda.pdf) Acesso em: 12 mar. 2020.

RAJEWSKY, Irina. O. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. *In*: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A Intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Editora UFSM, Santa Maria, 2020, p. 61-86. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/470975871/A-intermedialidade-e-os-estudos-interartes-na-arte-contemporanea#>. Acesso em agosto e setembro de 2020.

RAMA, Angela, VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

RAMOS, Paulo. A leitura dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2009. (Coleção Linguagem & Ensino).

RAMOS, Paulo. Revolução do gibi: a nova cara dos quadrinhos no Brasil. *In*: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (orgs.). **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Devir, 2014.

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

ROSA, Daniele dos Santos. Grande sertão: veredas e São Bernardo: narrativas de uma modernização em suspensão. **Miscelânea, revista de pós graduação em Letras**, Assis, SP, v. 5. p. 1-18, dez. 2008/maio 2009. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/710/673>. Acesso em: 23 jan. 2020.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. *In*: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUANET, Maria Helena, ANJOS, Thaís dos (adapts) **A terceira margem do rio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 32 p. Adaptação de A terceira margem do rio de João Guimarães Rosa.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos**, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SAWYER, Michael. Albert Lewis Kanter and the Classics: the man behind the Gilberton Company. *In*: **The Journal of Popular Culture**, [S. l.], v. 20, n. 4, p. 1-18, 1987. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.0022-3840.1987.84549641.x>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a filosofia e seu método**. São Paulo: Hedra, 2010.

SILVA, Diamantino. **Quadrinhos dourados**: a história dos suplementos no Brasil. São Paulo: Opera gráfica, 2003.

STEVENS, Barry. **Não apresse o rio (ele corre sozinho)**. São Paulo, Summus, 1978.

TELLENBACH, Hubertus. La mélancolie. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998. Belo Horizonte. CAMARGOS, Ivete Lara (org.), *et al.* **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

MENOUAR, Annette Ursula. A questão da identidade em "O espelho" e "A terceira margem do rio": identificação e individuação. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998. Belo Horizonte. CAMARGOS, Ivete Lara (org.), *et al.* **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 66-69.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio. **A linguagem dos quadrinhos**: estudo de estética, linguística e semiótica. São Paulo: Criativo, 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro. Histórias em quadrinhos vivem bom momento no Brasil, diz docente: inclusão de histórias em quadrinhos no Prêmio Jabuti valoriza produção nacional, afirma professor da USP. **Jornal da USP**, São Paulo, maio 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/historias-em-quadrinhos-vivem-bom-momento-no-brasil-diz-docente>. Acesso em: 05 jan. 2020.