



ENTRE O TEMPO E O ESPAÇO: INTERMIDIALIDADES DE LITERATURA E ARTES VISUAIS NO ROMANCE GRÁFICO “AQUI”, DE RICHARD MCGUIRE

Between time and space: intermedialities of literature and visual arts in Richard McGuire's graphic novel “Aqui”

Luiz Carlos Machado – luicarmcm@gmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil; orcid.org/0000-0002-5847-6218

RESUMO: A pesquisa apresentada centra-se no estudo da intermedialidade, conceito que descreve os entrelaçamentos entre mídias e a superação de suas fronteiras, com o objetivo de analisar o romance gráfico *Aqui* (2014), de Richard McGuire. Partindo dos pressupostos teóricos de Rajewsky (2012), Higgins (2011) e Moser (2006), aliados aos estudos sobre histórias em quadrinhos de Eisner (1999) e McCloud (2005), a investigação se insere no campo da literatura comparada e adota uma abordagem qualitativa. O procedimento metodológico consistiu na análise intermediária de sequências selecionadas da obra, examinando as relações entre palavra, imagem, composição gráfica e variações temporais. A partir dessa análise, buscou-se responder à questão orientadora: pode o romance gráfico constituir-se como uma materialidade intermediária que, ao articular elementos da literatura e das artes visuais, constrói uma narrativa própria do tempo e do espaço? Os resultados indicam que *Aqui* opera uma ruptura sistemática com fronteiras midiáticas tradicionais ao justapor múltiplas camadas temporais em um mesmo enquadramento espacial, configurando uma narrativa em que a temporalidade se expressa visualmente pela montagem e, simultaneamente, pela ausência ou mínima presença de texto verbal.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade; romance gráfico; tempo, espaço;

ABSTRACT: The present study focuses on the concept of intermediality, understood as the interlacing of different media and the transgression of their boundaries, with the aim of analyzing the graphic novel *Aqui* (2014), by Richard McGuire. Drawing on the theoretical frameworks of Rajewsky (2012), Higgins (2011), and Moser (2006), as well as on the studies of comics by Eisner (1999) and McCloud (2005), this investigation is situated within the field of comparative literature and adopts a qualitative approach. The methodological procedure consisted of an intermedial analysis of selected sequences from the work, examining the relationships between words, images, graphic composition, and temporal variations. Based on this analysis, the study sought to answer the guiding question: can the graphic novel be understood as an intermedial materiality that, by articulating elements of literature and the visual arts, constructs its own narrative of time and space? The results indicate that *Aqui* systematically disrupts traditional media boundaries by juxtaposing multiple temporal layers within a single spatial frame, configuring a narrative in which temporality is expressed visually through montage and, simultaneously, through the absence or minimal presence of verbal text.

KEYWORDS: Intermediality; graphic novel; time; space.

Recebido em: 10/10/2025 / Aceito em: 03/12/2025

1 INTRODUÇÃO

Rajewsky (2012) debruça-se, em suas pesquisas, sobre o fenômeno denominado intermedialidade, caracterizado pela inter-relação e interação entre diferentes mídias. Para a autora, o conceito não é propriamente uma novidade, apesar de seu notório diálogo com a contemporaneidade e do termo ser academicamente recente. A intermedialidade consolida-se como um conceito “guarda-chuva”, pois é edificada pela junção de dois termos amplos: mídia, que pode ser compreendida como linguagem, mecanismo ou mensagem de uma determinada comunicação, e inter, que designa tudo aquilo que está entre as mídias, englobando trocas, compartilhamentos, referências e reelaborações.

Moser (2006) propõe uma arqueologia da intermedialidade com o intuito de determinar as fronteiras de cada linguagem artística, especialmente aquelas relacionadas à literatura e às artes visuais. Para tanto, evoca Lessing, que define o poema como a arte do tempo, por articular a sequencialidade das palavras, e a pintura como a arte do espaço, por lidar com a sobreposição de cenas em um mesmo enquadramento.

Sendo assim, esta pesquisa apresenta-se como um instrumento de debate sobre os estudos da intermedialidade, sobretudo quanto à superação dos limites das linguagens artísticas quando combinadas em obras que exploram a convergência midiática. Como exemplo, destaca-se o romance gráfico, subgênero mais experimental e autoral das histórias em quadrinhos, proposto em 1978 por Will Eisner sob a denominação *graphic novel*.

Desse modo, propõe-se como objeto de análise deste estudo o romance gráfico *Aqui* (2014), de Richard McGuire, por se tratar de uma obra de caráter experimental que apresenta uma narrativa desconstruída, não linear e múltipla. A partir disso, esta pesquisa propõe o seguinte questionamento: o romance gráfico pode ser compreendido como uma materialidade intermediária que, ao romper as fronteiras das mídias artísticas, sobretudo da literatura e das artes visuais, oferece uma narrativa capaz de articular tempo e espaço?

Diante desses pressupostos, este trabalho tem como objetivo central examinar os processos intermediários do romance gráfico, por meio da utilização do conceito de intermedialidade, a fim de compreender seus recursos estéticos voltados à transposição dos limites das linguagens, dos suportes e das hierarquias de leitura. Especificamente, busca-se estudar o aporte teórico sobre intermedialidade, por meio de revisão bibliográfica, com o propósito de verificar o cruzamento entre as fronteiras da arte visual e da literatura no estudo do romance gráfico.

2 INTERMEDIALIDADE E SUAS DEFINIÇÕES

Desde sua proposta inicial no campo de pesquisa alemão, a intermedialidade perpassa por uma constante reavaliação, seja pela necessidade de definições mais precisas de seu campo de abrangência, seja pela exigência de um conceito capaz de dar conta dos cruzamentos de fronteiras midiáticas nas produções contemporâneas. Na esteira do debate da literatura comparada e dos estudos interartes, Rajewsky (2020) observa que muitas dessas questões intermidiáticas já eram abordadas, principalmente no que tange às similaridades midiáticas e às adaptações literárias para outras mídias. No entanto, com o surgimento das mídias modernas, especialmente as eletrônicas e digitais, certas problemáticas escaparam do raio de atuação dos estudos comparados e interartes.

O termo foi utilizado pela primeira vez pelo teórico alemão Aage A. Hansen-Löve, em 1983, a princípio como uma ideia derivada da intertextualidade, buscando abarcar toda e qualquer referência que ultrapassasse o âmbito do verbal. Entretanto, Higgins (2012) empregou um termo semelhante em um artigo de 1965, revisitando a expressão “*intermídia*”, utilizada por Samuel Taylor Coleridge em 1812. “*Intermídia*” designava obras cuja materialidade se consolidava entre mídias já conhecidas. Aos poucos, a necessidade de definir um conceito que tratasse tanto das referências quanto das transposições e combinações de midialidade tornou-se cada vez mais evidente. Diante disso, Rajewsky afirma que:

Desde o início, a “*intermedialidade*” tem servido como um termo guarda-chuva. Várias abordagens críticas utilizam o conceito e, a cada vez, o objeto específico dessa abordagem é definido de modo diferente, e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações (Rajewsky, 2012, p.16).

A intermedialidade abre, portanto, um leque conceitual amplo, capaz de abarcar pontos que propostas investigativas anteriores não conseguiam solucionar. É importante destacar, contudo, que esse novo conceito também não obteve êxito absoluto sobre as relações interartes, mas abriu novos caminhos a serem percorridos. O fato de utilizar o termo “*mídia*” como base amplia a abrangência de sua atuação nas pesquisas, uma vez que linguagens, suportes, recursos, técnicas e discursos passam a ser abordados de forma horizontal.

Entretanto, o que confere à intermedialidade certa vantagem diante de outros conceitos também lhe impõe sua limitação. Sua característica abrangente foi apontada, em algumas pesquisas da década de 1990, como uma falta de precisão terminológica e conceitual, o que levou, em diversos casos, a aplicações equivocadas em estudos e debates. Por transitar entre os campos da intertextualidade e dos estudos interartes, chegou a ser considerada apenas um modismo da literatura comparada e do hibridismo. Apesar disso, Rajewsky, reconhece que:

O emprego bastante amplo e confuso do termo “intermedialidade” não causou entrave, entretanto, à sua capacidade de se impor. Apesar das críticas e do ceticismo que atraiu desde seu surgimento ele se desenvolveu a ponto de se tornar “um dos termos mais produtivos no campo das humanidades” (Rajewsky, 2012, p. 58).

Mesmo diante das críticas e dos equívocos em suas aplicações, a intermedialidade conquistou, com o passar do tempo, certa independência terminológica e consolidou-se como campo de pesquisa. O crescente número de estudos e publicações, que ultrapassaram o contexto germanófono, enriqueceu o debate com novas experiências e perspectivas. Ao expandir-se para o campo anglófono, por exemplo, no qual teve uma recepção inicial tímida e cautelosa, abriu caminho para discussões mais aprofundadas e esclarecedoras.

Assim como em Hansen-Löve, nos estudos estadunidenses os debates em torno da intertextualidade impulsionaram o surgimento da intermedialidade, especialmente no contexto do comparativismo entre a literatura e outras artes. Segundo Rajewsky (2012), o que ocorre em seguida é o abandono do primeiro termo e a adoção do novo como ideia-chave para solucionar os impasses gerados nessas comparações. Isso se deve, sobretudo, ao fato de que a intertextualidade, apresentada pela pós-estruturalista Julia Kristeva em 1941, trata restritamente das configurações do texto e da língua, enquanto as problemáticas nas relações entre linguagens envolvem elementos estéticos e narrativos que ultrapassam o campo verbal. Por exemplo, ao comparar um texto teatral com sua encenação no palco, há recursos próprios da mídia teatro que escapam ao domínio da literatura e da linguagem verbal.

Dessa forma, a necessidade de estruturar um novo conceito e, conseqüentemente, de constituir uma área autônoma de pesquisa que tratasse especificamente de comparações, referências e apropriações, tornou-se iminente. Nesse sentido, o uso do termo intermedialidade mostrou-se eficaz, pois “serve para designar configurações, procedimentos e processos implicando várias mídias, nos quais entra em jogo, portanto, um atravessamento das fronteiras midiáticas” (Rajewsky, 2020, p. 64). A amplitude de atuação do conceito atraiu pesquisadores dos estudos interartes, inclusive aqueles que não pertenciam ao campo literário, consolidando-o como um campo de investigação mais abrangente, ainda que suas raízes estejam fincadas na literatura.

3 ROMANCE GRÁFICO: UMA COMBINAÇÃO DE MÍDIA

Rajewsky (2012) estabelece três categorias de intermedialidade: transposição midiática, combinação de mídias e referência intermidiática, baseando-se em como as regências artísticas superam as fronteiras estabelecidas pela natureza de cada mídia. O ponto de partida é o que a autora denomina mídias individuais, ou seja, aquelas linguagens tradicionais que já fazem parte de um construto histórico

das artes e da comunicação. São mídias que, convencionalmente, podem ser discernidas por regras e definições relativamente precisas, como é o caso da pintura e da poesia.

A transposição midiática compreende o processo de apropriação de elementos de uma mídia em outra, resultando em um deslocamento material e semântico. É o que ocorre, por exemplo, nas adaptações teatrais ou audiovisuais de obras literárias, em que um texto verbal é transposto para outro suporte, assumindo novas dimensões estéticas e expressivas. A combinação de mídias, por sua vez, refere-se à união de regências de duas ou mais linguagens artísticas na constituição de uma nova forma de expressão, como ocorre no cinema, nas histórias em quadrinhos, nas instalações artísticas e nos happenings. Já a referência intermidiática consiste na inserção de elementos, recursos ou citações de uma mídia em outra, a exemplo do uso de projeções audiovisuais em espetáculos teatrais ou de referências cinematográficas em narrativas literárias.

Nesse trabalho em especial, o foco será nas combinações midiática que se concretiza, portanto, quando uma obra integra recursos de diferentes mídias, como é o caso das histórias em quadrinhos, que reúnem regências próprias da literatura e das artes visuais. No contexto da intermedialidade, entretanto, essa fusão não se limita a uma simples justaposição formal, mas configura-se como uma conexão midiática: elementos provenientes de mídias distintas são ressignificados por meio de sua integração narrativa e estética. Nessa perspectiva, palavras e imagens se fundem na composição sequencial das páginas e se transformam em signos que evocam tanto conceitos internos à narrativa quanto representações e referências externas, herdadas de outras linguagens artísticas.

Eisner (1999) observa que

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual (Eisner, 1999, p 8).

A sequência dos quadros, o layout das páginas, a disposição dos personagens, o design dos balões e os espaços destinados a narrações e diálogos são elementos que oferecem representações visuais e simbólicas do tempo, do espaço, do som e da sensação. Assim, a estrutura quadrinizada constitui uma forma narrativa que proporciona ao leitor uma experiência estética de múltiplas camadas, capaz de representar fenômenos e experiências humanas de maneira singular. As histórias em quadrinhos, portanto, configuram-se como uma combinação intermidiática das artes visuais e da literatura, articulando seus elementos para oferecer uma leitura expandida e polifônica.

Entre as produções quadrinizadas, o romance gráfico consolida-se ainda mais intermediário, primeiramente, por configurar-se uma relação mais aproximada ao que entendemos por literatura e por evocar recursos de outras mídias como a pintura e o cinema. Em segundo lugar, por atender a um público mais articulado que busca experiências mais conceituais, não necessita responder as exigências mais industriais do mercado de quadrinhos, criando possibilidades de explorar narrativas mais experimentais.

Figura 1 – Página de “Aqui” de Richard McGuire



Travessias, Cascavel, v. 19, n. 3, p. 1-15, set./dez. 2025.
DOI: <https://doi.org/10.48075/rt.v19i3.36268> | e36268

Para McCloud (2006), o tamanho e a justaposição dos quadros em qualquer história em quadrinhos imprimem uma musicalidade visual à composição gráfica, permitindo ao leitor apreender a totalidade da página como um todo sinfônico. Antes de decodificar as informações iconográficas de cada quadro, o leitor é conduzido, de forma gestalista, pela pregnância da forma abstrata e pela musicalidade das linhas e das repetições visuais. O jogo semiótico e metalinguístico presente em *Aqui* evidencia ainda mais a capacidade de articulação de elementos provenientes de mídias distintas e sua reelaboração na materialidade deste romance gráfico.

Para além disso, em *Aqui*, o requadro deixa de ser apenas um contorno pictórico e passa a desempenhar múltiplas funções narrativas: atua como pauta musical, moldura, janela e portal temporal. Ao se sobrepor ou justapor a outros quadros, cria uma simultaneidade de tempos, estabelecendo conexões entre passado, presente e futuro. Em muitas páginas, a conversão da folha inteira em um grande requadro, sem linhas delimitadoras, parece envolver o leitor no espaço representado, diluindo as fronteiras entre a cena e o ato de observá-la.

Seguindo essa análise do requadro e da justaposição de imagens que evoca outros recursos midiáticos, Rajewsky (2012), apresenta o processo de remediação, no contexto da intermedialidade, que constitui uma certa remodelação midiática. E é nesse caráter “como se” reside a capacidade de ressignificar as práticas das formas artísticas ao serem transportadas entre mídias.

É fato que nenhum recurso opera da mesma forma quando inserido em outro contexto, pois as conexões semióticas e o funcionamento prático são particulares em cada mídia. Um autor literário, pode lançar mãos de configurações cinematográficas como o zoom da câmera para criar atmosfera para sua narrativa, mas não poderá ir muito além do contexto do verbal para exprimir essa representação visual. Mesmo assim, é necessário enfatizar que o resultado dessa descrição do movimento de câmera é algo diferente do que ocorre no cinema, é algo novo, algo que reside entre as mídias literárias e cinematográficas.

Dessa forma, o jogo semiótico que emerge nos romances gráficos, fruto da integração entre elementos visuais e literários, pode ser compreendido como um exercício de remediação midiática. Essa reelaboração entre mídias reforça o caráter intermidiático da narrativa gráfica, na qual imagens e palavras não apenas coexistem, mas se reconfiguram mutuamente, instaurando um novo campo de significação estética e narrativa.

4 UM QUADRINHO ENTRE O TEMPO E O ESPAÇO

Partindo do princípio de que os romances gráficos são, como toda história em quadrinhos, uma mídia que mescla artes visuais e literatura, isto é, que alia imagem e palavra, faz-se necessário estabelecer

um breve paralelo entre esses dois conceitos, a fim de traçar os limites de atuação de cada um e compreender o que efetivamente reside na intermídia. À primeira vista, essa tarefa pode parecer simples, pois as fronteiras entre o pictórico e o verbal aparentam estar bem discerníveis para o conhecimento humano. No entanto, esses dois campos frequentemente operam de maneira semelhante, confundindo-se em determinados níveis de leitura e significação.

A história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens. Decerto, trata-se de uma separação arbitrária. Mas parece válida, já que no moderno mundo da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo (Eisner, 1984, p. 13).

As mídias individuais, expressão utilizada por Rajewsky (2012), sejam visuais ou verbais, tornam-se distintas apenas quando se separa artificialmente a capacidade humana de ver e de ler. Quando se conclui, de maneira superficial, que a palavra pertence exclusivamente à leitura e a imagem à apreciação visual, o debate se encerra na aparência das coisas. Entretanto, é possível compreender tanto a leitura da imagem quanto a palavra como portadora de potência imagética.

Assim como a história em quadrinhos não foi a primeira mídia a utilizar uma narrativa sequencial, também não foi a pioneira na junção entre imagem e palavra. Diversas linguagens anteriores tentaram essa integração, por exemplo, as ícones bizantinas, mas o diferencial das HQs está no potencial de unificação entre o visual e o verbal, alcançado por meio de seus mecanismos narrativos específicos. Essa integração ocorre porque as distinções entre os processos de compreensão de cada dispositivo são superadas, e a percepção do leitor passa a operar de forma horizontal, simultaneamente visual e textual.

McCloud (2006) demonstra como o tempo pode ser representado e, ao mesmo tempo, desconstruído na narrativa das histórias em quadrinhos. Na figura abaixo, o autor apresenta uma sequência de ações que ocorrem simultaneamente ou em frações de segundos. A leitura visual, feita da esquerda para a direita, faz o leitor interpretar cada ação como um momento distinto; entretanto, como todas as cenas estão contidas em um mesmo quadro, ocorre uma unificação pela conclusão perceptiva. Por figurarem em um mesmo espaço, as ações se tornam simultâneas e sequenciais ao mesmo tempo. Caso cada ação fosse separada em quadros diferentes, os espaços entre eles, chamados de calhas por Eisner e de sarjetas por McCloud, funcionariam como pausas de leitura, análogas às vírgulas na linguagem verbal.

Figura 2 – Requadro ilustrado por McCloud



Fonte: McCLOUD (2005, p. 95)

Moser (2006) evoca Lessing para traçar uma arqueologia conceitual entre as artes visuais e a literatura nas relações de tempo e espaço. Nessa perspectiva, a pintura é a arte do espaço, enquanto a poesia é a arte do tempo. Segundo Lessing (2006), em uma pintura, os elementos representados se organizam em um plano bidimensional e são captados simultaneamente pelo observador; por isso, sua realização envolve o coexistente e a justaposição. A poesia, por sua vez, ao descrever cenas e sensações em sequência, é capaz de gerar a percepção da passagem do tempo. Por combinar essas duas mídias individuais, a história em quadrinhos pode ser compreendida como a arte do tempo e do espaço.

Lessing (2006) inicia sua análise sob a ótica da midialidade das duas linguagens, e não a partir de critérios puramente estéticos. Em outras palavras, não se detém nos processos técnicos, mas nos efeitos da representação: o que é representado e como é representado. Trata a pintura e a poesia como vias de expressão de uma mensagem, levando em conta os signos que evocam e a forma como são percebidos pelo espectador. Essa distinção, centrada na materialidade e na recepção das linguagens, permite compreender o núcleo da reflexão de Moser, que as interpreta como veículos de conexão entre o artista ou o poeta e o seu público.

Tanto o pintor, quanto o poeta, à sua maneira, busca ativar a percepção do receptor, produzindo fenômenos específicos que se articulam segundo as regências de cada mídia. O pintor, ciente de que o espectador poderá ver apenas um instante e um ângulo do fato narrado, precisa escolher aquilo que Lessing denomina um momento “fértil”, “conciso” e “denso”. Ao recorrer a essa cena suspensa, porém impactante, o artista convida o público a imaginar o antes e o depois da imagem, completando a narrativa da obra com sua própria experiência e conhecimento.

Entretanto, ao impor ordem entre as artes, ele criou problemas adicionais. Pois quem legisla dessa maneira binária, quem brinca com a inclusão e a exclusão, cria, necessariamente, zonas cinzentas, objetos recalcitrantes, restos e rejeitos que se recusam a entrar dentro dessa ordem. E Lessing é um observador e pensador flexível demais

para não admitir isso. Já que legislou, ele deve, portanto, se ocupar das transgressões à sua lei. E ele fará isso de maneira bastante ordenada, como se quisesse trazer as transgressões para dentro da própria lei (Moser, 2006, p. 46).

É a partir desse ponto que Moser (2006) chama atenção para as proximidades entre as mídias verbal e pictórica. O pintor escolhe um momento estático no tempo capaz de despertar o olhar do observador de forma sensível e imaginativa, a ponto de se poder dizer que se trata de um instante poético. Lessing (2006) exemplifica essa ideia por meio da obra do pintor renascentista Rafael Sanzio, que, ao utilizar linhas sinuosas no drapejamento dos tecidos das vestes de seus personagens, busca simular o movimento da cena. Ao recorrer a esse artifício, o artista desloca a imaginação do público para uma ação no tempo, permitindo que dois ou mais momentos coexistam em uma mesma representação.

A remediação quadrinizada de imagens e palavras parece reorganizar as relações de tempo e espaço definidas pelas ideias de Lessing (2006). O fato de cenas, quadros, falas e balões coexistirem na configuração do layout de uma página faz com que a percepção verbal e visual seja ressignificada. A simultaneidade espacial, própria das artes visuais como a pintura, e a sequencialidade temporal, característica da literatura pela métrica e ordenação das palavras, são desconstruídas e reconfiguradas na materialidade do romance gráfico.

Nas páginas representadas na figura abaixo, demonstra-se a capacidade de articulação entre tempo e espaço em um romance gráfico. Na sala retratada em *Aqui*, ocorre uma festa em 1971, na qual algumas pessoas conversam. Sobreposta a essa cena, há dois requadros que retratam eventos de 1954 e 1955, que, inclusive, não seguem uma sequência cronológica. Esses requadros ocultam a identidade das primeiras pessoas que falam, e a disposição dos balões de fala cria a ilusão de que o diálogo se origina no passado. O leitor segue a ordem natural da leitura dos balões, mas a interpretação lógica do diálogo é interrompida pelas sobreposições visuais e temporais. Toda essa apreensão ocorre em paralelo e em simultaneidade, reforçando a complexidade temporal da narrativa.

Figura 3 – Página de “*Aqui*” de Richard McGuire



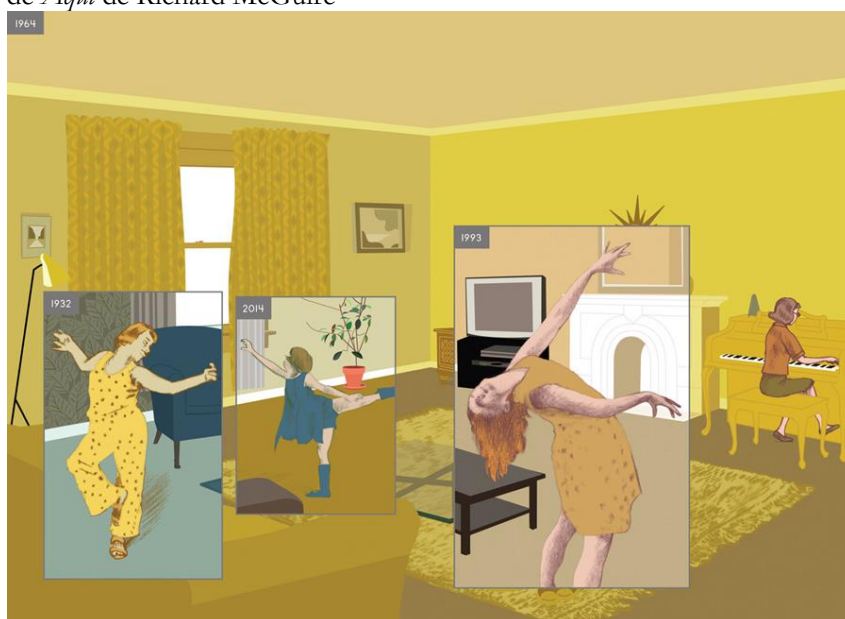
Fonte: MCGUIRE (2014, p. 62 e 63)

O diálogo travado pelos personagens ocultos suscita uma reflexão sobre tempo, espaço, percepção e memória. Um deles afirma que houve um momento em que todos estavam juntos na mesma sala, o que pode ser interpretado como uma lembrança do personagem ou como uma metáfora do próprio quadrinho, que sobrepõe diferentes épocas em um único espaço. A resposta do outro personagem, ao dizer que esse encontro durou apenas um instante e passou despercebido, parece aludir ao potencial da obra em criar ilusões que transcendem os mecanismos tradicionais do tempo e do espaço.

Nas páginas intermediárias de *Aqui*, o ciclo contínuo do tempo é remediado pela repetição das páginas, dos quadros e dos recordatórios que indicam os anos. Esses elementos constituem o que Deleuze e Guattari (1997, p. 105) chamam de “territórios”: “o território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos”. Trata-se do resultado das combinações entre os elementos que estruturam toda a narrativa, tanto as camadas externas, perceptíveis ao leitor, quanto os desdobramentos internos que se manifestam nos subtextos.

O ritmo é sugerido como elemento de composição, referência visual e construção mnemônica. A sequência e o tamanho dos quadros propõem um encontro de temporalidades, como apontam McCloud (2005) e Eisner (1999), no qual as personagens que se movem graciosamente evocam dança e parecem seguir a mesma música executada pela personagem ao piano. Por fim, a composição oferece uma experiência de movimento que se completa com a capacidade do leitor de imaginar a música e o ritmo da dança ao rememorar territórios conhecidos.

Figura 4 – Página de *Aqui* de Richard McGuire



Fonte: McGUIRE (2014)

Essa estratégia se enquadra também no “como se” de Rajewsky, a remediação da música mídia dentro das práticas dos quadrinhos, denota “um tipo particular de relação intermediária, através do processo de remodelação midiática” (2012, p. 34). A natureza rítmica e dinâmica da música é referenciada por recursos gráficos que ativam reminiscências musicais, em outras palavras, ouve-se uma música sem estímulos sonoros, ou, pelo menos, não no sentido empírico do sonoro.

Esses componentes mnemônicos fazem projetar periodicidade ao devir que é, por sua natureza, indeterminado. É própria da vida e da consciência humana essa projeção, homens e mulheres vivem seus dias conduzidos pelo imprevisível e pelo causal, no entanto, planos e expectativas são delineados tomando como base o antecedente. O calendário cíclico e os padrões estabelecidos pelos eventos antecessores concebem uma certa mensuração subjetiva do que virá e auxiliará no trato com o devir. E é por meio destas mesmas previsões imprecisas que se arquiteta uma dinâmica de leitura no percorrer das páginas descontínuas de aqui.

Desta forma, a potência das narrativas de *Aqui* claramente o coloca como um exemplo da produção revolucionária para as histórias em quadrinhos, pois, parece alcançar um patamar de obra artística que provoca, por meio de seus recursos, perturbações no leitor que o fazem refletir as próprias percepções acerca da realidade. E consegue esse feito sendo quadrinhos, apesar de ser fruto de intermedialidades de artes visuais e literatura, consegue produzir efeitos que não ocorrem em qualquer outra mídia precedente e/ou semelhante.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra *Aqui* (2014), de Richard McGuire, parece evidenciar com clareza a potência intermediária do romance gráfico, revelando como os cruzamentos entre literatura e artes visuais podem construir novas formas de representar o tempo e o espaço. A narrativa de McGuire demonstra que certas estruturas herdadas da literatura, como a ordenação sequencial e cronológica, e da pintura, como a composição espacial e a justaposição de cena, recursos apresentados por Moser (2006) ao invocar Lessing, podem ser desconstruídas e ressignificadas no formato das histórias em quadrinhos. Nas páginas de *Aqui*, a simultaneidade de tempos distintos em um mesmo enquadramento cria uma experiência de leitura que remete tanto à percepção da memória quanto à contemplação pictórica. Cada requadro se torna um fragmento de tempo sobreposto, um eco visual e narrativo que convoca o leitor a reinterpretar o passado e o presente dentro de um mesmo espaço simbólico.

McGuire propõe uma narrativa não linear e múltipla, na qual o tempo se dobra sobre si mesmo e a hierarquia da leitura é constantemente subvertida. Ao desconstruir a sequencialidade cronológica e permitir que cenas de diferentes épocas coexistam em uma mesma página, o autor cria uma experiência de leitura que é também uma experiência de percepção. O leitor passa a contemplar o entrelaçamento das temporalidades e se torna um observador, à semelhança das próprias personagens, que habitam aquele espaço em transição contínua. Em *Aqui*, cada gesto, cada fragmento e cada diálogo se tornam vestígios de uma presença efêmera que, apesar de individual, se dissolve na vastidão da história. A sala que testemunha o passar dos séculos é, ao mesmo tempo, um território da memória e uma metáfora da existência humana, onde tudo se repete, tudo se transforma e nada permanece.

Dessa forma, o romance gráfico de McGuire sintetiza, na materialidade de suas páginas, as possibilidades mais complexas da intermedialidade. Ao fundir literatura, pintura, cinema e até música, pela cadência dos quadros e pelo ritmo sugerido das ações, *Aqui* se consolida como uma obra que transcende fronteiras midiáticas e oferece uma narrativa sensorial do tempo e do espaço. O resultado é uma experiência estética que convida o leitor a ocupar o mesmo território da arte, em que o passado e o presente, o visível e o imaginado, o efêmero e o eterno coexistem em um mesmo instante de leitura.

A partir dessa análise, torna-se possível retomar diretamente a questão central apresentada nessa pesquisa: se o romance gráfico pode ser compreendido como uma materialidade intermediária capaz de romper as fronteiras entre literatura e artes visuais para oferecer uma narrativa que articula tempo e espaço. A leitura detalhada de *Aqui* demonstra que essa articulação não apenas é possível, mas constitui o princípio organizador da obra. A justaposição de temporalidades, a espacialização do tempo e a mobilização simultânea de códigos verbais, visuais e compositivos revelam que McGuire cria uma narrativa que depende da convergência midiática para existir plenamente. Assim, o romance gráfico

confirma-se como um dispositivo expressivo que ultrapassa as limitações formais de suas mídias originárias e produz uma percepção ampliada da temporalidade e da espacialidade.

Da mesma forma, os objetivos delineados ao longo do trabalho encontram respaldo na análise realizada: ao investigar os recursos estéticos e conceituais mobilizados pelo autor, torna-se evidente que a obra opera como um campo de experimentação híbrida, no qual os limites entre linguagens, suportes e hierarquias de leitura são sistematicamente tensionados. A revisão teórica sobre intermedialidade entre literatura e artes visuais ofereceu o arcabouço necessário para compreender como essas transgressões se inserem em um debate mais amplo sobre convergência midiática, enquanto a leitura do romance gráfico evidenciou, de modo concreto, como essas operações se materializam na prática artística.

Com isso, *Aqui* reafirma o potencial crítico do estudo da intermedialidade ao demonstrar que certas narrativas contemporâneas só podem ser plenamente compreendidas quando observadas pela lente da convergência entre mídias. A obra de McGuire não apenas exemplifica esse fenômeno: ela o radicaliza, ao transformar cada página em um espaço-tempo em constante transformação. Conclui-se, portanto, que o romance gráfico é capaz de ampliar o campo da narrativa ao propor novas formas de organizar memória, percepção e história, confirmando seu papel como território propício para investigar as possibilidades expressivas das linguagens híbridas na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BRAGA, PATATI, Flávio. Carlos. *Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. 1ª edição. Rio de Janeiro. Editora Ediouro. 2006.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte sequencial*. Trad. Luiz Carlos Borges. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1985.

FIGUEIREDO; NOGUEIRA DINIZ; RIBEIRO DE OLIVEIRA, Camila A. Thais Flores, Solange (org.). *Intermedialidade e estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editoria UFSM, 2020.

DELEUZE, GUATTARI, Gilles. Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 4*. Tradução de Suelly Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

HIGGINS, Dick. *Intermídia*. In *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Org. de Thais Flores Nogueira Diniz, André soares Vieira. Belo Horizonte: Editora Roma. FAE/UFGM. 2012.

McCLOUD, Scoot. *Desvendando os Quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Editora M. books, 1993.

McGUIRE, Richard. *Aqui*. Trad. Érico Assis. São Paulo: Editora Quadrinhos na Cia. 2017.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>

NOGUEIRA DINIZ, Thais Flores (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 1. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

NOGUEIRA DINIZ; VIEIRA, Thais Flores, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RAJEVISKI, Irina. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo da intermedialidade*. In *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea volume 2*. Org. de Thais Flores Nogueira Diniz, André soares Vieira. Belo Horizonte: Editora Rona. FALE/UFMG. 2012.

RAJEVISKI, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

RAJEVISKI, Irina. *Intermedialidade, intertextualidade e remediação, uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. In *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea volume 1*. Org. de Thais Flores Nogueira Diniz, Belo Horizonte: Editora Rona. FALE/UFMG. 2012.