

O POÉTICO EM QUADRINHOS, O POÉTICO DOS QUADRINHOS

THE POETICS OF COMICS, THE POETICS IN COMICS

10.19177/MEMORARE.V6E22019140-154

Leonardo Poglia Vidal ⁶⁵

Murilo Ariel de Araujo Quevedo ⁶⁶

Resumo: Histórias em quadrinhos se aproximam da literatura e compartilham certas características com ela, apesar de não deverem ser lidas unicamente sob o viés literário. De maneira semelhante, o poético não é exclusividade da poesia, de modo que é possível apontá-lo em outras manifestações artísticas. Pensando nisso, buscaremos introduzir diálogos possíveis entre histórias em quadrinhos e poesia, no que tange o poético na arte sequencial. Para tanto, propomos uma breve revisão de literatura que nos possibilite pensar não apenas ferramentas de análise entre ambos os objetos, mas também propicie a criação e a adaptação de poesia para quadrinhos. Assim, apresentaremos três teóricos: McHale (2010), Duarte (2012) e Surdiacourt (2018) que trabalham tanto com poesia quanto com histórias em quadrinhos. A presente discussão visa auxiliar pesquisadores de ambas as áreas que desejem refletir seja sobre o poético nos quadrinhos, seja sobre os quadrinhos na poesia.

Palavras-chave: Poesia. Histórias em quadrinhos. Poético.

Abstract: Comics and literature are related and share some characteristics. In this sense, comics may be read using a literary approach – and many others beyond it. In a similar way, poetics is not a unique feature of poetry since it is present in various artistic manifestations. Therefore, we aim to introduce possible dialogues between comics and poetry, specifically poetics in sequential arts. In order to do that, we propose a brief literature review that not only allows us to consider tools for analyzing both objects, but also that promotes the creation and adaptation of poetry to comic books. Thereby, we present three theorists that work with both poetry and comics: McHale (2010), Duarte (2012), and Surdiacourt (2018). This study aims to help researchers interested in these areas who wish to reflect upon either poetics in comics or comics in poetry.

Palavras-chave: Poetry. Comics. Poetics.

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte de referenciais teóricos que discorrem sobre a questão do poético fora do contexto da poesia. Busca-se compreender como o poético poderia se relacionar com a arte sequencial – ou quadrinhos – e se é possível a produção de um poema no formato de história em quadrinhos. Por isso, serão expostos pontos de diálogo entre os elementos poéticos da poesia e os possíveis elementos correspondentes em histórias em quadrinhos. Em outras palavras, pretende-se pensar em características comuns dos quadrinhos que possam ser relacionadas com as características imagéticas da poesia, como as rimas ou a sonoridade.

⁶⁵ Doutor em Literatura de língua estrangeira – Inglês (UFRGS), Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. E-mail: leo.p.vidal@gmail.com.

⁶⁶ Licenciado em Letras – Português e Inglês (UFRGS). E-mail: murilo.quevedo93@gmail.com.

Ao fazer esse levantamento, o material aqui exposto pode vir a ser usado como base para outros pesquisadores tanto da área da poesia, como da área dos quadrinhos que desejem criar e/ou adaptar poesia para outro formato de mídia. Cabe acrescentar que a adaptação de um poema em quadrinhos é completamente diferente da criação de um poema em quadrinhos. Enquanto um parte de um texto poético já pronto e o refaz como quadrinho, o outro seria originalmente pensado para ser ambos, poesia e quadrinho.

Para refletir sobre o poético, no que tange histórias em quadrinhos, é preciso estipular o que seria poesia ou poético em primeiro lugar. Para tanto, usa-se do conceito de poético apresentado por Jean-Luc Nancy (2013) em seu ensaio *Fazer, a poesia*⁶⁷, que afirma que “‘Poesia’ não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido cada vez mais ausente e adiado. O sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer” (NANCY, 2013). A poesia, assim, pode ser relacionada ao poema, enquanto gênero, mas também a um “conjunto de qualidades que não estão reservadas ao tipo de composição denominado ‘poesia’” (Id.). Dessa forma, há poesia em tudo que não é poesia, bem como pode não haver poesia no que se chama poesia. O poético, e a partir daqui será usado como distinção do termo poesia enquanto gênero, pode ser encontrado tanto dentro do poema como fora dele, em outras manifestações artísticas que não a poesia.

Nancy acrescenta que “se compreendemos, se acessamos, de uma maneira ou de outra, um limiar de sentido, isso se dá poeticamente” (NANCY, 2013). Paralelamente a isso, Scott McCloud (1991) afirma que quadrinhos são como “imagens pictóricas justapostas em sequência deliberada que comunicam algo e/ou causam um efeito estético em quem as consome” (MCCLLOUD, 1991). Por mais abrangente que seja tal definição, é importante estabelecer que o diferencial dos quadrinhos está na sua característica iconográfica e que, portanto, se tais imagens em sequência comunicam algo e se esse algo é compreendido ou acessado, podemos dizer que esse processo se dá de forma poética.

Cabe pensar que o poético articule um sentido que não seja unicamente verbal, conforme Nancy, mas “que ultrapasse a linguagem” (NANCY, 2013), não produzindo significações, mas articulando sentido (Id.). E, mesmo articulando sentido, não é preciso que a poesia “diga algo” para ser poética, conforme Nancy, “ele não é uma dívida, ele não é solicitado e pode-se viver sem ele” (Id.). O autor acrescenta que o poético diz mais do que poderia dizer, ou não dizer, mas mais ainda, está em um universo de possibilidades entre o dizer e o não dizer, evocando-se Agamben na sua potência-de e potência-de-não (AGAMBEN, 2018). O poético está no dizer e no não mais dizê-lo e, também, em uma eclosão de outros sentidos e vozes, no “cantar, [...], timbrar, entoar, bater ou

⁶⁷ Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaína Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardoso (UFPR).

tocar” (NANCY, 2013). Está no sonoro e no imagético, podendo ser percebido na música, na pintura e, conseqüentemente, nos quadrinhos.

Para compreender como se dá a relação entre poesia e quadrinhos ou, mais ainda, poético e quadrinhos, foi necessário encontrar fundamentação teórica que possibilitasse a identificação da poética nos quadrinhos. Os artigos comentados a seguir investigam de que maneira as características poéticas poderiam ser aplicadas a um meio iconográfico – em que, no universo dos quadrinhos, reside o poético. O material pode ser utilizado para se ler quadrinhos como poesia e também para fazer uma poesia em quadrinhos.

2 OS OLHARES DE MCHALE, DUARTE E SURDIACOURT

Brian McHale analisa a forma como as narrativas interagem com outros tipos de organização em textos mistos. Para ele, essa investigação é fundamental, uma vez que a teoria narrativa tende a tratar elementos organizacionais não narrativos como suplementos, auxiliares à função narrativa, mesmo em casos como poemas narrativos ou romances gráficos, textos em que “a narratividade compete com outras formas de organização, e pode até ser subordinada a estas” (McHALE, 2010, p. 27).⁶⁸

O ponto principal de seu argumento é que essas formas de interação não deveriam ser consideradas como incidentais, mas como partes integrantes do estudo das narrativas, que deveriam ser levadas em consideração em qualquer análise apropriada. O fato de haver poucos autores preocupados com as qualidades poéticas das narrativas fez com que o assunto permanecesse carente de uma teoria apropriada, e é esse o problema a que o estudo de McHale se volta. Daí a “narratividade” do título. A “segmentatividade”, por sua vez, traz a idéia da *organização* do texto poético – forma encontrada por McHale para separar a narrativa da poesia.

Tendo colocado seu problema, que é basicamente o de olhar para a porção poética de uma narrativa, McHale tem que estabelecer o que separa a narrativa da poesia, o que se opõe à *narratividade* (sic) de um texto. Para tanto, McHale utiliza conceitos de dois autores: Rachel Blau DuPlessis e John Shoptaw. A ideia de segmentatividade é emprestada de DuPlessis e diz respeito à técnica de articular sentidos e significados através da criação e combinação de cisões, elementos que segmentem o texto ou narrativa. É o caso do *enjambement*, a cisão das frases em versos na poesia tradicional. A segmentividade estabelece, então, um padrão que sugere determinada leitura, que pode ocorrer em diversos níveis, ou em, na nomenclatura de DuPlessis, *acordes* (DUPLESSIS, 1996). Outro teórico com posição semelhante em relação às características poéticas de um texto é

⁶⁸ Todas as traduções do artigo de McHale apresentadas neste trabalho são nossas.

John Shoptaw. Shoptaw denomina *medida* a segmentação, que considera a menor unidade de resistência ao significado que pode ser encontrada em um poema, e sugere que a segmentação cria lacunas, que são inferências de significados, um convite para que o leitor busque uma razão para aquela quebra. Os *acordes* de DuPlessis são chamados por Shoptaw de *medida* e *contramedida*, diferentes níveis de significação (SHOPTAW, 1995).

McHale vê essa característica como fundamental para se pensar o que separa a narrativa da poesia: enquanto a narrativa também apresenta a segmentividade em certa medida (p. ex., na mudança de voz narrativa ou na focalização), ela não é dominada por essa característica, mas sim pela continuidade, pela história.

Em toda parte nas narrativas, em todos os níveis, o contínuo e “deslizante” pode ser quebrado no segmentado, ou medido, e lacunas de vários tipos abundam em todos os níveis. Em narrativas poéticas a segmentação própria da narrativa interage com a segmentação pertencente à poesia para produzir um contraponto complexo entre segmentos de diferentes escalas e tipos (MCHALE, 2010, p. 30).

Ora, se a segmentividade (a disposição de elementos de maneira significativa) é a característica da poesia, não há razão para presumir que essa característica seja exclusiva de textos. McHale vê uma óbvia analogia entre a segmentação em narrativas poéticas e a segmentação em formas narrativas visuais: sempre que uma lacuna é inserida na narrativa, podemos interpretá-la como um convite a uma leitura diferenciada. É o caso do ritmo dos cortes em uma narrativa fílmica, por exemplo, e também das narrativas gráficas.

De acordo com Scott McCloud (também citado por McHale), o espaço entre os painéis dos quadrinhos é chamado de “*gutter*”. Em inglês, a mesma palavra é usada com o significado de “sarjeta”. É precisamente essa a função do espaço entre os quadrinhos: a sarjeta é “o espaço entre os painéis que mobiliza a criação de sentidos em uma história em quadrinhos” (MCHALE, 2010, p. 31). Sem a divisão das cenas em quadros, é impossível chegar à ideia de *fechamento*, nome que McCloud dá ao processo mental de transformar dois painéis justapostos em uma sequência. Em última instância, a narrativa é emprestada aos quadrinhos através de uma leitura do que uma quebra - um espaço entre duas imagens - representaria, processo muito similar ao conceito de segmentividade anteriormente apresentado.

McHale, a seguir, apresenta uma adaptação para quadrinhos de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, realizada em 1990 por Martin Rowson. O poema é reconhecidamente não narrativo devido à influência de Ezra Pound, que o “desnarrativizou”, em parceria com Eliot, para publicação. McHale entende que as famosas notas explicativas para o poema – que chegam a detalhar os textos em que Eliot estava pensando ao descrever uma cena que calha estranha, ou acrescentam uma referência obscura que poderia ajudar a compreender outro trecho – são justamente um reflexo do processo pelo qual Eliot tenta recuperar a narratividade expurgada pela edição, ou ao menos dar pistas dessa

que, levadas em consideração, pudessem formar uma leitura coerente. Uma das notas deixadas por Eliot sugere que a figura de Tirésias seria um expectador, não um personagem; e, ainda assim, a figura mais importante do poema. De acordo com McHale, “a busca de um narrador/focalizador, assim, [convida aos] primeiros passos na reconstituição da continuidade narrativa que foi perdida” (MCHALE, 2010, p. 35).

O comentário sobre a interpretação narrativa implícita ao poema de Eliot serve para mostrar a escolha radicalmente diferente realizada por Rowson, que transforma o poema em uma história de mistério detetivesco, de acordo com a tradição cinematográfica do gênero *hardboiled*. Assim, não há apenas duas linguagens em jogo, mas três – cada uma com suas particularidades, usando um tipo diferente de segmentação: a segmentação do texto poético, a dos cortes e mudanças de ângulo do cinema e a segmentação da disposição dos quadros e cenas do quadrinho, todas significativas para a leitura da obra. O fato de se tratar de uma história de mistério é também significativo, pois esse gênero contém um tipo especial de segmentação, em que a causa, o fato que origina a investigação, é propositalmente guardada para o final da narrativa. O que McHale se propõe a fazer é considerar apenas a relação entre a segmentação poética e a “poética da sarjeta” na obra. Na prática, isso significa observar as quebras de quadros e a transição de cenas nos quadrinhos, comparando com a poesia original de Eliot, ao fim do que McHale confessa que “o exemplo da adaptação de *The Waste Land* por Rowson é tão complexo que é difícil tirar conclusões” (MCHALE, 2010, p. 44). Apesar disso, o autor consegue chegar a duas, a respeito da obra analisada: a primeira é que o princípio da segmentatividade organiza ambos os textos, sendo aplicável à poesia e à arte sequencial; a segunda é que a diferença existente entre os tipos de texto leva Rowson a segmentar seu texto em lugares diferentes dos escolhidos por Eliot. O que Rowson faz é narrativizar o poema de Eliot ao torná-lo uma história, mas narrativizar também é segmentar: os quadrinhos são formados por segmentos, materializados na existência da sarjeta, o espaço entre painéis. Uma *The Waste Land* não é, ainda segundo McHale, homóloga à outra. Mas são análogas, ambas cheias de lacunas dispostas de maneira diferente:

A adaptação de Rowson narrativiza *The Waste Land*, restaurando sua narratividade perdida, embora a história que restaure seja uma diferente da que se poderia ter inferido das notas de Eliot. Rowson também re-segmenta o poema de Eliot (...), usando a sarjeta dos quadrinhos de maneira análoga à que Eliot usou os espaços no meio verbal (MCHALE, 2010, p. 46).

McHale finaliza seu artigo concluindo que os quadrinhos são mais semelhantes à poesia do que se poderia supor e que os quadrinhos, como a poesia, apresentam naturalmente medida e contramedida: “ambos sugerem o significado justamente onde o significado se esquiva – nas lacunas, nas sarjetas” (MCHALE, 2010, p. 46).

Rafael Soares Duarte também focaliza a relação entre quadrinhos e poesia. De maneira similar à de McHale, centra sua investigação na cisão entre momentos de significação e nas lacunas, nos vazios. Duarte busca estabelecer duas diferentes relações entre vazios e significados, que considera complementares: a relação entre o vazio textual como conector e o que denomina “espaço de projeção interpretativa” (DUARTE, 2012, p. 202) e a relação entre vazio e significação. Ao tratar dessas relações, investiga a aproximação da consonância de processos e estratégias narrativas existentes em ambos os meios e a possibilidade do significado do vazio em ambos os meios, indicando um mesmo uso de momentos de não significação.

Duarte embasa sua visão dos quadrinhos em duas ideias que constituem o seu ponto de partida na investigação. A primeira é a visão de McCloud dos quadrinhos como imagens “justapostas em seqüência deliberada” (MCLOUD, 2006, p. 209), salientando a ideia de *justaposição espacial estática* subjacente ao conceito. A segunda é o processo de conexão entre duas idéias separadas por um vazio textual, que busca no texto *A Interação do Texto com o Leitor*, de Wolfgang Iser. O ponto de conexão entre as duas teorias é evidente, bastando considerar as quebras das linhas e dos espaços entre as palavras como análogas às quebras entre os painéis dos quadrinhos – ou seja, a sarjeta. Para Iser, o vazio é um espaço para “a ocupação pela projeção do leitor de um ponto determinado do sistema textual. Em vez de uma necessidade de preenchimento, ele mostra uma necessidade de combinação” (ISER, 1979, p. 106). Obviamente, nem só de vazios pode se manter um texto: o próprio leitor cuida de preencher essas lacunas e articular o texto em porções maiores de significação; nesse caso, as lacunas desaparecem no processo da leitura. McCloud pensa de forma semelhante ao elaborar seu já mencionado conceito de *fechamento*, segundo o qual o leitor dos quadrinhos completa as lacunas com sua experiência de mundo, transformando quadros justapostos em uma seqüência narrativa.

Duarte considera no processo não apenas a articulação entre os quadros, mas também o entendimento das imagens, no qual as linhas e blocos de cor só podem ser compreendidos como imagem se tomados em conjunto. Mesmo no “salto” intersemiótico entre as letras e as imagens, tudo deriva dos atos de projeção do leitor:

Na história em quadrinhos, a imaginação criará imagens de segundo grau a partir desses vazios, e essas imagens configurarão, através dos vazios das sarjetas, a idéia de movimentação, de deslocamento, de atos, de gestos, de transição de espaço, de transição de tempo, de voltas no tempo, de mudança de perspectiva, de simultaneidade, de foco narrativo, de metáforas, visuais, ou de mais de uma dessas em uma só vez, a partir do sentido sugerido em cada painel e entre os painéis (DUARTE, 2012, p. 207).

Após salientar as propriedades agregativas do vazio nos textos, o autor utiliza conceitos de Jean-Luc Nancy (NANCY, 2005) para determinar o vazio em si, o vazio que não é um convite ao

preenchimento, mas sim um separador. Tal fator é determinante em especial para a leitura das imagens quando apartar um personagem de um cenário for necessário para formar uma imagem mental da cena; ou até mesmo para entender uma página de quadrinhos como várias cenas em separado em vez de uma única imagem disposta em quadros, sem valor narrativo: “a distinção da imagem opera em uma relação que ultrapassa a aparente dicotomia entre isolamento e contato. O distinto na imagem é separação e contato ao mesmo tempo, ou ainda, estabelece contato por estar separado” (DUARTE, 2012, p. 209).

Claro, o vazio como separação e contato também tem lugar no aspecto verbal e mesmo na intersecção entre palavras e imagens, conforme preconizada por Eisner em seu *Quadrinhos e Arte Sequencial*. No silêncio que separa as palavras, como no vazio que separa as imagens, ambos os meios se unem um ao outro na linguagem dos quadrinhos. Mais que isso, a palavra também é um afastamento do significado real das coisas pelo uso da linguagem, da mesma maneira que uma flor na realidade tem muito pouco a ver com a palavra “flor” – a arbitrariedade entre significado e significante cria uma ideia de distanciamento do real, construída por Duarte com argumentos de Deleuze e frases de Mallarmé: “Tem-se, então, a imagem como o distinto, cujo sentido se dá por uma conexão que só se estabelece por ser afastamento, e a palavra como algo que afasta o que significa e cujo silêncio é a forma de sua essência” (DUARTE, 2012, p. 212).

Para Duarte, a lacuna entre palavras e imagens também precisa ser levada em consideração na leitura dos quadrinhos, uma vez que o sentido criado estaria localizado no cruzamento dos códigos, em que os significados da imagem e o sentido do texto se encontram sem que um implique necessariamente o outro. É através dessas duas concepções de vazio que Duarte encontra os pontos de semelhança entre os quadrinhos e a poesia: “Algumas aproximações como o *enjambement* e a aliteração poderão ser relacionados com a poesia em geral, enquanto outras, como o caligrama, as metáforas imagético-textuais e a interpretação de motivos serão relativas à poesia visual moderna” (DUARTE, 2012, p. 214).

Se a disposição dos elementos – e, por conseguinte, dos vazios que lhes emprestam significado – é importante na significação poética, não o é menos nos quadrinhos, meio em que em cada painel o texto deve ser recortado de acordo com as possibilidades de tamanho e estética e também levando em consideração seu sentido e completude em relação à imagem. A ideia da compartimentalização do texto em balões e quadros é, para Duarte, análoga ao *enjambement* poético:

Nas histórias em quadrinhos, a fragmentação de um texto em painéis pode se aproximar da ideia do verso como apontado por Agamben porque ela opõe um sentido de quebra sobre a sintaxe, por vezes métrico, por vezes relativo ao estabelecimento de seu significado intersemiótico, por vezes como quebra pura, suspensão do que é tido (DUARTE, 2012, p. 215).

Ele ilustra a proposição com dois exemplos. O primeiro, encontrado na revista *Prontuário 666*, de Samuel Casal, traz uma única frase: “Pai, perdoa-lhes, pois eles não sabem o que fazem... deixando-me sair!”. A frase de Zé do Caixão se estende por três páginas, para efeito dramático. O segundo exemplo está no capítulo III de *Watchmen*, quando o agente do serviço secreto começa uma frase: “Tome cuidado...” em um painel e a termina no outro “...e não entre em becos sem saída”. A ilustração de um beco é usada para suavizar a transição de cena, de acordo com preceito estabelecido por Alan Moore em *Writing for Comics* (MOORE, 2003, p. 16).

Através da definição de poesia visual criada por Philadelpho Menezes, Duarte estabelece os paralelos entre essa poesia e os quadrinhos, a saber: “Toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da História e em qualquer lugar” (DUARTE, 2012, p. 216). O elemento que conecta ambas as linguagens diria respeito à página, suporte material do poema, página entendida à maneira de Mallarmé como uma unidade que antes era própria do verso ou da linha. Disposta no papel, é a relação entre significação e vazios que faz com que seja possível aproximar os quadrinhos da poesia moderna:

pensando a partir da negatividade de significação, o branco, teremos a sarjeta entre cada quadro configurando-se como um branco entre seus momentos de significação. Este branco pode estabelecer um contato com uma formulação bastante específica do aspecto visual da poesia. É através desta relação seqüencial entre brancos e significação que poderá se aproximar a narrativa de quadrinhos dos caligramas e das interpenetrações de motivos narrativos (DUARTE, 2012, p. 217).

Assim, a utilização do espaço da página como elemento integrante da significação é um importante ponto de contato entre a poesia visual e os quadrinhos. Como exemplo do uso proposital da disposição espacial dos elementos criando um significado, Duarte aponta o capítulo V de *Watchmen*, intitulado “Temível Simetria”, uma referência ao verso de William Blake no poema-iluminura “The Tyger”. Nesse capítulo de Moore, os quadros são opostos especulares: a primeira página é a imagem espelhada da última, no tocante à composição dos quadros; a segunda é a da penúltima, a terceira da antepenúltima e assim por diante, culminando com as duas páginas centrais, compostas como uma única página, onde a simetria ainda então é preservada. Para Duarte, a espacialização da narrativa a torna uma narrativa/caligrama.

Outro possível ponto de contato é a interpenetração de motivos em ambos os meios. Sendo um meio versátil, é possível reproduzir nos quadrinhos o que Mallarmé fez em seu “Lance de Dados”, criando mais de uma possibilidade narrativa e deixando a leitura... para o leitor. Seria o caso de uma narrativa em quadrinhos em que a narrativa verbal contradiz as imagens, ou não se relaciona diretamente a elas. Isso leva Duarte a ponderar que, nos quadrinhos, coexistem

características comumente reconhecidas como excludentes entre a prosa e a poesia, levando-o a crer encontrar nos quadrinhos “uma característica de hibridização entre prosa e poesia” (DUARTE, 2012, p. 220).

O principal ponto de hibridização apontado está na criação da sintaxe como um movimento duplo, parcialmente construído pelas linguagens componentes dos quadrinhos e interdependente para um sentido. O significado se constrói à medida que a leitura progride, sem um tema específico, sem uma história, convidando a uma emoção, compreensão ou significado que não é dado diretamente, mas cuja presença se pode deduzir pela disposição inusitada de motivos.

Duarte encerra o artigo concluindo que “a compreensão da relação das histórias em quadrinhos com a poesia é calcada nas relações de constante justaposição espacial estática de vazio e significação na unidade da página, ou seja, na relação de que entre cada momento de significação haverá um nada e após este, outro momento de significação” (DUARTE, 2012, p. 222). Se no verso é verso/branco/verso, nos quadrinhos será painel/sarjeta/painel, e é a articulação dos momentos de vazio e significação que determinará seus níveis e formas de compreensão.

Finalmente, temos as impressões de Surdiacourt e suas idéias a respeito de poesia gráfica, que trazem uma contribuição importante para os estudos sobre quadrinhos. Em seu artigo “Graphic Poetry: An (Im)Possible Form?”, Steven Surdiacourt dá um passo adiante na argumentação de que a linguagem dos quadrinhos é rica em recursos que, em textos escritos, são particularidades normalmente associadas à poesia. Ele busca, através de uma breve análise (que se apoia em argumentos de Brian McHale, já discutidos anteriormente), o equivalente à lírica tradicional no que considera poemas gráficos. Antes de tudo, é necessário delimitar o que o autor considera como poesia gráfica – objeto cuja relação com os quadrinhos insiste em salientar desde o começo do texto: para ele, poesia gráfica não deve ser confundida com as formas da poesia visual ou concreta, pois apresenta elementos presentes nos quadrinhos (painéis, balões de fala, etc.) e também da linguagem lírica, como imagens poéticas, jogos de palavras, criando uma conjunção de recursos em que as imagens não são meramente ilustrações das palavras. E, pode-se presumir vice-versa: um meio em que as palavras não repitam o que está apresentado em imagens. Para o autor, “a poesia gráfica está para o romance gráfico como a poesia está para a prosa” (SURDIACOURT, 2012).⁶⁹

O artigo tem um tom pessoal, começando pelo fato de ter sido motivado por uma exposição de poesia gráfica com a qual o autor se confessa decepcionado, crendo ter visto peças que seriam mais exemplos de poemas ilustrados do que de poesia gráfica. Surdiacourt concorda com os argumentos de McHale de que a forma poética se dá nos quadrinhos através da disposição significativa dos elementos e dos vazios (segmentatividade), chegando a citar o *enjambement* e a

⁶⁹ Todas as traduções do artigo de Surdiacourt apresentadas neste trabalho são nossas.

exemplificá-lo traçando paralelos entre a frase (medida) e a quebra ocasionada pelo verso (contramedida) na poesia convencional e a página (medida) e a quebra de página (contramedida) nos quadrinhos – curiosamente, ele não menciona a sarjeta. Para o autor, os quadrinhos, com os recursos de que dispõem, são capazes de recriar a sensação de segmentação rítmica do texto poético. Como exemplo, descreve um trecho da autobiografia de David B. em romance gráfico, *L'Ascension du Haut-Mal* (BEAUCHARD, 2003) em que, numa adaptação do soneto “El Desdichado”, de Gérard de Nerval, cada verso do poema (isto é, cada verso da primeira estrofe do poema) é reproduzido literalmente, no topo de um painel. Nesses momentos, de acordo com Surdiacourt, a segmentação do poema e do quadrinho seria coincidente, um resultado mais análogo que o obtido por McHale na análise da adaptação para os quadrinho de *The Waste Land*. Outro exemplo citado por Sourdiacourt é o de um poema da exposição, que consistia de uma imagem de página inteira, com uma ou duas sobreposições de painéis, em que o texto era distribuído em balões de fala, todos conectados, o que dava uma sensação de ritmo e guiava os olhos do leitor pela página.

Apesar dos possíveis usos, a segmentação das narrativas gráficas é, para o autor, uma base um tanto instável para a comparação com a poesia. Se, por um lado, é verdade que um elemento de segmentação espacial conecta os quadrinhos e a poesia, permitindo a ambos os meios estabelecerem conexões entre segmentos que podem ir além do que é meramente sequencial, a disposição dos elementos também não pode ser ignorada, sendo essencial para a rima e a métrica na poesia, e na rima visual e entrançamento na poesia gráfica. Surdiacourt termina seu artigo se esquivando de estabelecer um paralelo definitivo e admitindo que o que é poesia gráfica, de acordo com critérios que ele mesmo buscou estabelecer, ainda é um mistério.

Decepcionante como seja a conclusão do artigo, o autor toca em um ponto nevrálgico ao lembrar a diferença entre quadrinhos e ilustração. Nos parece que essa diferença crucial pode ter sido ignorada nos trabalhos anteriores, especialmente no artigo mais conhecido de Brian McHale. Justiça seja feita, McHale não sugeriu que seu objeto de estudo era um poema gráfico, apenas investigou a relação entre poesia e quadrinhos em relação a sua construção, mas cumpre salientar o ponto: uma adaptação para quadrinhos de uma poesia não é automaticamente um poema em quadrinhos, e, no caso da adaptação de *The Waste Land* estudada por McHale, e até por suas conclusões, pode-se entender que se trata de uma narrativa construída com base na poesia, mesmo que tenha qualidades poéticas e sua segmentividade própria.

Da mesma forma, Duarte investiga o uso simétrico dos painéis no capítulo V de *Watchmen*, sugerindo que seu uso, aliado ao título do capítulo, remete ao poema de Blake, não apenas constituindo uma intertextualidade como também sinalizando ao leitor a possibilidade de uma leitura poética e diferenciada dessa particularidade, se não do capítulo. Isso não significa que

Watchmen seja um poema em quadrinhos, nem que o capítulo V seja um poema em quadrinhos – trata-se de uma narrativa com qualidades poéticas.

O que seria essencial salientar é que, embora haja um consenso entre os autores de que o uso significativo do espaço e dos vazios como construção de sentido seja um dos elementos mais evidentes da lírica gráfica, o simples fato de que as falas ou caixas de texto estão dispostas espacialmente de forma significativa pode significar que se trata de um poema – mas não necessariamente de um poema gráfico, e certamente não um poema em quadrinhos: um poema com imagens que o ilustram é um poema ilustrado, o que não representa nenhum demérito; um poema inserido como fala de personagens em uma narrativa é uma narrativa, uma história que envolve o recitar de um poema. “Um Lance de Dados”, de Mallarmé, é um exemplo do uso de recursos gráficos para a criação de poemas, mas o livro dificilmente poderia ser considerado como um livro em quadrinhos, pois não apresenta a interação entre imagens e palavras pela qual o gênero se tornou conhecido. Ao mesmo tempo, outro exemplo do uso de recursos gráficos para a construção do poema, o caligrama, também cai desastrado no conceito de quadrinhos, não se encaixa com facilidade. Talvez isso se dê pelo fato de a imagem e as palavras estarem irremediavelmente separadas, pois a forma do caligrama consiste precisamente em um jogo lúdico com esses conceitos. Como sugere Foucault, em seu *Isto Não é um Cachimbo*, sobre o quadro *A Traição das Imagens* de Magritte, perceber a imagem que constitui o caligrama é perder de vista as palavras, e vice-versa:

O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas posições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear, figurar e dizer, reproduzir e articular, imitar e significar, olhar e ler (FOUCAULT, 2004, p. 7).

Entretanto, cumpre dizer que perceber as palavras como linhas ou massas é perder de vista sua potencialidade sonora e linguística, uma armadilha semelhante às imagens que podem ser percebidas em mais de uma maneira, mas não de duas maneiras ao mesmo tempo:

Ilustração 1 - A traição da interpretação das imagens

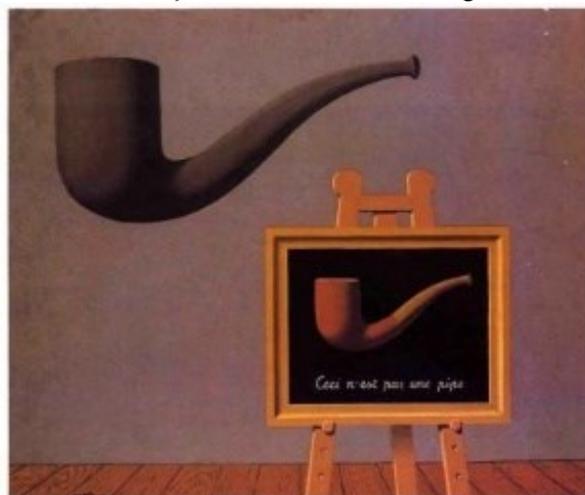


Fonte: Cagnin (1975, p. 43)

No exemplo acima (Ilustração 1), o que é o queixo de uma jovem mulher pode também ser percebido como o nariz de uma velha. A orelha da jovem se torna um olho, e a gargantilha a boca. O que vale notar é a particularidade que faz com que a percepção de uma imagem apague a outra: ou é queixo ou é nariz, ou é orelha ou é olho, ambas as coisas não coexistem.

É interessante colocar também a questão: e quanto ao quadro? *A Traição das Imagens* (o exemplo descrito por Foucault é o tomado aqui em consideração) certamente apresenta imagens e palavras, e seu significado não pode ser dado sem um dos dois elementos – já que uma das principais características do quadro, conforme postula Foucault, é o fato de haver a cisão proposital entre a imagem e o verbal. Talvez a única característica que falte ao quadro de Magritte (Ilustração 2) é a ideia de sequencial. E isso é entender o quadro como uma peça única, não parte de uma série (e o quadro é parte de uma série).

Ilustração 2 - La trahison des images



Fonte: René Magritte (1929).

Todas essas questões tornam mais clara a questão que Surdiacourt levanta no final de seu artigo e sobre a qual se esquivava de especular: encontrar características poéticas em trechos específicos de certos quadrinhos não significa identificar uma poesia em quadrinhos, e o problema continua sendo o que McHale colocou no início de seu artigo: uma narrativa é uma narrativa, uma poesia é uma poesia. Uma poesia pode ser uma narrativa, como uma narrativa pode ser poética, mas, para que um poema seja considerado como tal, é necessário que sua característica poética seja dominante, que não sirva apenas para os fins da narrativa. Esse limite, no tocante à produção gráfica, entretanto, é tão obscuro e difuso quanto na literatura tradicional.

3 CONCLUSÕES, E MAIS PERGUNTAS

Na leitura introdutória de Jean-Luc Nancy, foi possível avaliar que o poético não reside unicamente na poesia, ou seja, está em outras manifestações artísticas também. Scott McCloud aponta que a definição de quadrinhos não carrega sua importância naquilo que diz, mas naquilo que não diz. O poético já pode ser visto na própria definição de quadrinhos. Além disso, não há nenhuma leitura que afirme que a poesia não é possível em histórias em quadrinhos. A própria mídia quadrinho pode abarcar esse gênero, da mesma que engloba outros tantos.

Após ter sido trazida a definição de poético por Nancy, foi feita a análise de artigos relacionados a poesia e quadrinhos. Os artigos analisados acima concordam em afirmar que há características poéticas na linguagem dos quadrinhos. McHale aponta que o poético está na transição entre um quadro e outro, nos espaços entre os quadros, chamados de sarjeta. Surdiacourt vai mais longe e levanta o questionamento de como seria um poema em quadrinhos, uma vez que McHale não foge do conceito da adaptação de quadrinhos para poesia. Ao levantar esse

questionamento, Surdiacourt estabelece que a existência de um poema em quadrinhos é possível, mesmo que tanto ele quanto os demais autores falhem em apontar a maneira como tal seria feito. Um ponto em comum entre os autores é que, para pensar em um poema em quadrinhos, não se pode descuidar da poética. Assim como Nancy estabeleceu, há poesias sem o poético e, da mesma forma, pode-se concluir que há outras “não poesias” que também não sejam poéticas. Uma narrativa pode ser poética, ou não. E deve-se ter o cuidado para não criar uma narrativa em quadrinhos.

Duarte vai apontar que o poético se encontra nessa transição de um quadro para outro, da mesma forma que no poema se dá de um verso para outro. Dessa forma, cada quadro seria como um verso e o espaço entre ele, a sarjeta, seria também passível de subjetivação do leitor, onde também se encontra o poético. O vazio é tão importante quanto os outros elementos do quadrinho, no que tange o poético.

Mesmo que os autores tenham apontado características comuns, entre quadrinhos e poesia, levanta-se uma série de questionamentos e variantes a serem levadas em consideração, como a poesia concreta e suas relações com quadrinhos ou a simples diferenciação entre a criação e a adaptação de um poema em quadrinhos. Para referências futuras, os três artigos aqui analisados permitem se pensar nessa criação, mas sem dar uma fórmula pronta. Por mais crítica que seja a posição dos autores, sobretudo Surdiacourt, nenhum deles se propõe a dar exemplos de como seria esse poema em quadrinhos. Fica a cargo do poeta ou do artista pensar nessas possibilidades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018. Tradução de Andrea Santurbano, Patrícia Peterle.

BEAUCHARD, David. **L’ascension du haut-mal**. 6 vol. Paris: L’Association, 2003.

DUARTE, Rafael Soares. História em quadrinhos e poesia. In: DALCASTAGNÉ, Regina (Org.). **Histórias e quadrinhos**: diante da experiência dos outros. São Paulo: Horizonte, 2012. pp. 202-223.

DUPLESSIS, Rachel Blau. Codicil on the definition of poetry. In: **Diacritics**, V. 26, n. 3, p. 4-51, 1996.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. 3. ed. São Paulo: Devir, 2013. Tradução de Leandro Luigi Del Manto.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de Luís Carlos Borges.

ELIOT, Thomas Stearns. **The waste land**: and other poems. London: Penguin, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Editora Sabotagem, 2004.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA, Luiz (org.) **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio: Paz e Terra, 1979. p. 83-132. Tradução de Davi Arrigucci Jr.

MAGRITTE, René. **La Trahison des images**. Óleo sobre tela. 1929.

McCLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo, Editora MBooks, 2006. Tradução de Roger Maioli.

McHALE, Brian. Narrativity and segmentality: or, poetry in the gutter. In: GRISHACOVA, Marina; RYAN, Marie-Laurie (ed.). **Intermediality and storytelling**. New York; De Gruyter, 2010. p. 27-48.

MOORE, Alan et al. **Watchmen**. New York: DC Comics, 1986.

MOORE, Alan. **Writing for comics**. Urbana: Avatar Press, 2003.

NANCY, Jean-Luc. **Fazer, a poesia**. Alea, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, dez. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 10 dez. 2018.

NANCY, Jean-Luc. **The Ground of image**. New York: Fordham University Press, 2005.

NERVAL, Gérard de. El desdichado. In: **Oeuvres Complètes**, Vol. II. Paris: French and European Publications, 2013.

ROWSON, Martin. **The waste land: by Martin Rowson**. Graphic novel. Kolkata: Seagull Books, 2012.

SHOPTAW, John. The music of construction: measure and polyphony in Ashbery and Bernstein. In: SCHULTZ, Susan (Ed.). **The tribe of John: Ashbery and contemporary poetry**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995. Pp. 211-57.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SURDIACOURT, Steven. Graphic poetry: an (im)possible form? In: **Image [&] narrative # 5**. Disponível em: <http://comicsforum.org/2012/06/21/image-narrative-5-graphic-poetry-an-impossible-form-by-steven-surdiacourt/>. Acesso em 09 dez 2018.

VIDAL, Leonardo & PACHECO, Wilton. **Renaissance**. Quadrinho inédito, usado com permissão dos autores. 2018.

Submetido em: 12/10/2019. Aprovado em: 10/12/2019