

## QUADRINHOS E POESIA VISUAL BRASILEIRA: RELAÇÕES ENTRE LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Francisco Ewerton Almeida dos Santos<sup>1</sup>

Período de recebimento dos textos: 15/01/2015 a 01/05/2015.

Data de aceite: 29/05/2015.

**Resumo:** A presente comunicação propõe a aproximação entre duas manifestações artísticas: os quadrinhos (ou histórias em quadrinhos, HQ's, banda desenhada, etc.) cujo percurso histórico remonta, em seus primórdios, às narrativas visuais grafadas nas cavernas na pré-história e desenvolveu-se até, já no século XIX, resultar nas tiras jornalísticas e nas revistas em quadrinhos tal qual as conhecemos hoje em dia; e a Poesia Visual, que, no Brasil, refere-se, sobretudo, aos movimentos de vanguarda instaurados pelo grupo Noigandres, dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, os quais deram início ao movimento Concretista, que culminou em outros dois movimentos posteriores, o Neo-concretismo e o Poema Processo. Portanto, buscaremos, nesse estudo, os pontos de intersecção entre essas duas linguagens.

**Palavras-chave:** quadrinhos, poesia visual, poesia concreta, poema-processo, relações inteseimióticas.

**Abstract:** This Communication proposes a rapprochement between two artistic manifestations: the comic books whose, historical background goes back in its early days, the visual narratives spelled in caves in prehistory and developed until, in the nineteenth century, result in journalistic strips and in comic books just like we know them today; and the Visual Poetry, which, in Brazil, refers mainly to the avant-garde movements initiated by Noigandres, brothers Haroldo and Augusto de Campos and Pignatari, which started the Concretist movement, which culminated in two movements later, the Neo-concretism and the Poem process. Therefore, we will seek, in this study, the points of intersection between these two languages.

**Keywords:** comics, visual poetry, concrete poetry, poem-process, inteseimiotics relations.

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade Federal do Pará. Mestre em estudos Literários.

## 1 Breve história da relação entre Literatura e Quadrinhos

Segundo Gustavo Souza (2007), o primeiro encontro entre Literatura e quadrinhos data de 1928, com a adaptação das aventuras de Tarzan, personagem do escritor Edgar Rice Burroughs, por Hal Foster. Já na década de 30, houve também adaptações de *Ivanhoé*, de Walter Scott, e de *A Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson.

Contudo, essa relação Literatura/ Quadrinhos é cercada de preconceitos e mal entendidos. Cabe observarmos que, por ser uma manifestação artística surgida da Revolução Industrial e no centro da indústria cultural, os quadrinhos não gozavam de respeitabilidade.

Sendo assim, obviamente os quadrinhos seriam enquadrados sob o estigma de “baixo”, “inferior”, “subliteratura”, sendo literatura, por outro lado, uma linguagem artística canônica. Podemos perceber isso num editorial publicado em maio de 1940, em edição do jornal norte-americano *Chicago Daily News*, o articulista Sterling North assim opinava sobre os *comics*:

Mal desenhados, mal escritos e mal impressos – uma violência contra jovens olhos e jovens sistemas nervosos – o efeito desses pesadelos em papel barato é o de um violento estimulante. Seus rudes pretos e vermelhos estragam o senso de cor natural da criança; sua injeção hipodérmica de sexo e assassinato torna a criança impaciente para com histórias melhores, porém mais tranquilas. A menos que queiramos uma nova geração ainda mais violenta que a atual, pais e professores de toda a América devem unir-se a fim de parar a “revista de histórias- em-quadrinhos”<sup>2</sup>.

[...] o antídoto para revista de histórias-em-quadrinhos pode ser encontrado em qualquer biblioteca ou livraria de qualidade. O pai que não adquirir tal antídoto para seu filho é culpado de negligência criminoso (cf. GOULART *apud* SOUZA, 2007, p. 16).

---

<sup>2</sup> “comic magazine”, no original.

Traçando um paralelo com o cinema, percebemos duas questões importantes: se por um lado o cinema, assim como os quadrinhos, é também uma indústria que se curva aos ditames mercadológicos e tendo em vista que ambos nasceram em contextos próximos, percebemos que ambos (Quadrinhos e Cinema), num primeiro momento, precisaram se apoiar numa arte mais antiga e considerada “elevada”, como a literatura, para poder atingir maior elaboração em suas linguagens e galgar um patamar de arte séria. Podemos perceber isso no argumento de André Bazin, ao defender as adaptações cinematográficas de obras em *Por um cinema impuro – defesa da adaptação*.

## 2 Adaptação

Respondendo aos principais ataques às adaptações cinematográficas, Bazin expõe em favor destes dois fortes argumentos, que pode ser assim resumidos:

a) A adaptação é benéfica para a literatura, na medida em que promove a leitura das obras originais e possibilita alguma forma de contato entre estas e certa parcela do público que, de outra maneira, estaria completamente afastada daquelas obras.

b) A adaptação é benéfica para o cinema, pois não apenas contribui para a elevação do nível da fábula cinematográfica, normalmente vulgar e previsível, quanto, na medida em que os cineastas buscam equivalentes cinematográficos para recursos literários sofisticados, contribui para um aperfeiçoamento da forma cinematográfica.

Por outro lado, quando Bazin escreveu isso, a sétima arte já contava com nomes como Eisenstein, Vertov, Buñuel, Murnau, Carlitos, ou seja, já contava com obras primas cinematográficas. Já os Quadrinhos permaneceram estacionados em temas adolescentes, com publicações que não buscavam ir além de mero entretenimento e sem explorar as possibilidades estéticas dessa

mídia. Sendo assim, prevalece até hoje o preconceito contra as HQ's com relação ao que elas “deveriam ser”, ou seja, histórias descomplicadas, escapistas, humorísticas ou aventurescas, com os clichês maniqueístas de “mocinhos” e “bandidos”.

Contudo, temos consciência de que, sendo um meio, está aberta a possibilidade de veicular diferentes conteúdos. Podemos então nos libertar dos estereótipos dos personagens da Disney ou dos Heróis halterofilistas de colante colorido da Marvel Comics ou da DC e enxergar os Quadrinhos enquanto meio, isto é, enquanto possibilidade de expressão.

Sendo assim, observamos que, num contexto marcado pela tentativa por parte da indústria de rebater produzindo quadrinhos “edificantes”, surge, em 1941, a revista *Classic Comics*, editada pela Giberton Publications. Foi a primeira iniciativa sistemática e consistente no sentido de se quadrinizar os clássicos da Literatura universal, como Cervantes, Wells e Melville.

Adolfo Aizen, proprietário da editora EBAL, em 1948 adquiriu os direitos de publicação de *Classics Illustrated* em território brasileiro. As revistas brasileiras acompanharam as norte-americanas até agosto de 1950, quando o número 24 da Edição Maravilhosa trouxe, ao invés das republicações de sempre, a quadrinização do romance *O Guarani*, de José de Alencar, seguida de muitas outras de Euclides da Cunha, Jorge Amado, Bernardo Guimarães, entre outros.

Contudo, essas adaptações não tinham uma proposta estética ousada, eram convencionais e tinham fins didáticos, servindo apenas como um atalho ou introdução à obra original.

#### **4 Diálogo entre literatura e quadrinhos: uma via de mão dupla**

É só na década de 70 que começaremos a ver um diálogo entre literatura e quadrinhos não mais pautado apenas na adaptação didática, e sim

em relações temáticas e intertextuais feito entre autores e obras, sem relação de subordinação. Surgem, assim, obras em Quadrinhos que apresentam uma “aura literária” se entendermos esse termo como um juízo de valor, que significa maior elaboração na linguagem de tais obras, isto é, enredos e personagens mais complexos e polêmicos, maior ousadia e liberdade de experimentação estética além de referências eruditas à arte, à filosofia, e, claro, à literatura.

Assim, vemos a incursão de Will Eisner na criação de *Grafic Novels*, isto é, “romances gráficos”, em obras como *Um contrato com Deus*. Outro HQ importante é *Maus*, publicada em 1986 por Arthur Spielgeman, que aborda de forma metafórica o Holocausto durante a 2ª Guerra mundial, a qual lhe valeu um *Pulitzer* de literatura. Ainda na década de 80, o escritor Alan Moore e o desenhista David Lloyd publicam *V de Vingança*, a qual dialoga com a literatura distópica do século XX, como *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley), *1984* (George Orwell) e *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury), além de ser repleta de citações literárias, como Shakespeare, Yeats e Blake.

Lista de exemplos é grande, o cerne da questão é que, com o advento dessas obras, os HQ’s adquiriram maior liberdade e autonomia, ainda que ligado à indústria cultural. Sendo assim, até mesmo no mundo das adaptações, procurou-se não mais a fidelidade didática a obra adaptada, e sim tomá-la como ponto de partida, como possibilidade de melhor explorar as possibilidades estéticas quando traduzimos signos de uma linguagem para outros signos de outra linguagem. Sendo assim, ainda temos as adaptações didáticas (como atualmente a coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*), ainda temos os quadrinhos de qualidade duvidável, mas também temos grandes obras produzidas, especificamente, em Quadrinhos, podendo ou não ser uma adaptação da literatura, podendo ou não dialogar com ela, e se dialoga, o faz

“de igual para igual”, assim como um autor literário dialoga com outro, assim como o um filme dialoga com o outro, ou o cinema com a literatura, ou seja, sem hierarquizações.

Essa afirmação é importante porque, a questão principal do nosso trabalho, qual seja, a relação entre poesia visual e quadrinhos, pressupõe esse diálogo aberto, tendo em vista que, se até agora vimos essa relação pelo ponto de vista convencional — os quadrinhos como arte menor que se apoia na literatura para poder alcançar um status mais elevado —, vamos vê-lo agora por outra ótica, ou seja, quando a literatura se apropria da mass média (seja o quadrinho, o cinema, a propaganda, o design gráfico entre outros.) como maneira de explorar a potencialidade visual da escrita, dentro de um projeto que não é só estético, mas também político, posto que se trate de um processo que dessacraliza a arte tida como canônica.

Veremos agora as matrizes sociais dessas mudanças.

## **5 O diálogo entre Literatura e Mass Média**

O processo intersemiótico de experimentação artística intensificou-se a partir da década de 50, tendo, contudo, passado por um processo de evolução que se iniciou a partir da revolução industrial e da invenção da gráfica.

Foi quando as novas técnicas de reprodução permitiram que, cada vez mais, os códigos fossem saturados e multiplicados com a junção em um só signo, do icônico e do simbólico, explorando não só um aspecto do signo (seu significado convencional, no caso de um signo verbal, por exemplo), mas saturando-o, explorando o máximo de aspectos possíveis.

Tendo isso em vista, cabe ressaltar, que, no Brasil, esse processo está estreitamente ligado aos dois momentos da consciência do atraso econômico, evidenciados por Antonio Candido (1972): o primeiro é de euforia, quando a

esperança de que o Brasil é um país em desenvolvimento (“o país do futuro”) fomenta uma mentalidade progressista, de um nacionalismo ufanista.

O segundo momento é o da consciência catastrófica do atraso ligada à ideia de subdesenvolvimento, posterior à segunda guerra, manifestada de forma mais evidente a partir da década de 50.

Na presente fase, de consciência do subdesenvolvimento, a questão se apresenta, portanto, mais matizada. Haveria paradoxo nisso? Com efeito, quanto mais se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais o homem livre que pensa se imbui da inspiração revolucionária, — isto é, o desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. No entanto, encara com mais objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura (CANDIDO, 1972, p.355).

Tendo em vista que a Poesia Concreta surge nesse contexto de “consciência catastrófica do atraso” afirma Helba Carvahó:

A arte concreta surge como proposta de radicalização do método construtivo no interior das linguagens geométricas. O concretismo brasileiro elimina o puro intuicionismo, a transcendência e, operando com uma racionalidade estética, propõe o artista informador. Há uma ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento (CARVALHO, 2002, p. 18).

O grupo “Noigrandes”, formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari, precursores do Concretismo no Brasil, passa a misturar no poema com a linguagem do cinema, dos quadrinhos, do design gráfico, da propaganda, utilizando-se do máximo de mídias e suportes técnicos possíveis, propondo um “novo estético”, propondo o poético como equivalência geral das linguagens.

A partir da década de sessenta, cada vez mais o erudito e o *pop* se fundem, assim como os meios de expressão. Na música, os tropicalistas

Marcelo Duprat, Os Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, fundem a música de vanguarda, como o dodecafonismo, ao *rock* psicodélico e a música popular brasileira, juntando os sintetizadores, as guitarras e o berimbau.

Na poesia, os poetas como Álvaro de Sá e Moacyr Cirne fundem as artes gráficas, principalmente os quadrinhos, à poesia, é o chamado Poema-Processo. Surge a Poesia Marginal, poesia de mimeógrafo, distribuída nas ruas em forma de fanzine por poetas como Nicolas Behr e Glauco Mattoso utilizando-se do maior número de linguagens possíveis, até mesmo a editorial e a jornalística, para fazer arte. No campo dos quadrinhos, já em contexto latino-americano, o artista chileno multidisciplinar Alejandro Jodorowsky publica, a partir de 1967, no periódico *El Heraldo de México*, as *Fábulas Pánicas*, mistura da linguagem das fábulas e mitos com cartuns, apresentando imagens fortemente influenciadas pela arte surrealista.

Esse processo dessacralizador na arte Pós-moderna latino americana, principalmente, no Brasil, ocorrido com maior intensidade e radicalismo a partir da segunda metade da década de 60, é muito bem explicado por Ismail Xavier:

Neste momento passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam na estratégia de agressão e colagens pop que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem, tinham outro sentido. A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia. (...) O Tropicalismo, de modo especial, instaura uma nova forma de relação com tais influxos externos e produz o choque com suas colagens que trabalham a contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, do alto e do baixo, do país moderno — em pleno avanço econômico e urbanização — e do país arcaico (XAVIER, 2001, p. 29).

Sendo assim, observamos o caminho inverso do feito até agora no histórico da relação entre Literatura e Quadrinhos, pois este último, visto como uma manifestação da *mass media* e, portanto, como uma arte menor de certa forma, “dependia” da literatura, para poder alcançar um patamar de arte séria e elevada. Nessa outra perspectiva histórica, já é a arte canonizada quem se apropria dos quadrinhos para melhor desenvolver seu próprio potencial estético. O teórico Nestor Canclini versa acerca deste assunto em seu livro *Culturas Híbrido* (2008, p. 339):

As histórias em quadrinhos se tornaram a tal ponto um componente central da cultura contemporânea, com uma bibliografia tão extensa, que seria trivial insistir no que todos sabemos de sua aliança inovadora, desde o final do século XIX, entre cultura icônica e literária. Participam da arte e do jornalismo, são a literatura mais lida, o ramo da indústria editorial que produz maiores lucros. [...] Poderíamos lembrar que as histórias em quadrinhos, ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas. Já se analisou como a fascinação de suas técnicas hibridizadoras levou Borroughs, Cortázar e outros escritores cultos a empregar seus achados.

## **6 As relações semióticas entre a Poesia Visual Brasileira e os Quadrinhos**

Para melhor observarmos as relações entre essas duas expressões ricas e complexas, faremos uma divisão didática em três elementos, quais sejam: a) Leitura Simultânea; b) A teoria do não-objeto no Neoconcretismo, a leitura produtiva no Poema-Processo e o lugar do não-dito nos Quadrinhos; c) Montagem: Parataxe e Ideograma.

Ressaltamos, contudo, que essa separação é arbitrária, tendo em vista que esses elementos não só estão interligados, como, muitas vezes, se confundem, como poderemos observar a seguir.

### Leitura simultânea

Um dos pontos de partida da Poesia Visual é o que Philadelpho Meneses chama de poesia espacializada. Isto é, “a substituição da ordem sintática discursiva por uma condensação paratática pronunciadora de uma nova realidade rítmica, espaço-temporal, onde o ritmo tradicional linear é destruído” (MENEZES, 1991). Dessa forma, os concretistas declaram o encerramento do ciclo histórico do verso e propõe noções como “não linear”, “descontínuo”, “simultâneo”, “espaço”. Na poesia espacializada, o verso é estilhaçado pelo espaço da página, como em “O Lance de Dados” de Mallarmé, no qual vemos o poema se disseminando pela página, possibilitando que camadas de discurso sobreponham-se, sem, contudo, romper com a sintaxe tradicional.

A ideia de poesia espacializada se aproxima dos quadrinhos de forma limitada, visto ainda estar apoiada na ordem sintática do signo verbal, contudo, o estilhaçamento do verso pela página e a valorização do espaço em branco que permite que o leitor se insira e “monte” discursos autônomos dentro de um mesmo poema, como no caso do já citado “Um lance de dados” apresenta uma estreita relação com a disposição fragmentada e descontínua provocada pelos inevitáveis “cortes gráficos” nos quadrinhos, o que dá maior liberdade imaginativa ao leitor. Apesar de essa ser uma característica intrínseca aos quadrinhos, a maioria dos quadrinistas não a explora em seu limite, montando, por exemplo, um quebra cabeça que brinque com os signos no espaço da página, de maneira que a leitura possa ser feita de várias formas adquirindo diferentes significados, semelhante à técnica do *cut-up* de Burroughs e ao *Jogo de Amarelinhas* de Cortázar, isto é, levando o leitor a “cortar” e “colar” os quadros fragmentados na página. No geral, os quadrinistas parecem ignorar essa possibilidade, prendendo-se ao “pacto tácito” de que fala Will Eisner, que

pressupõe uma leitura sintática, ainda que imagética, entendendo-a, no ocidente, como da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Contudo, acreditamos que a tendência posterior na Poesia Visual, que seria a da poesia Concreta propriamente dita, que consiste no rompimento definitivo da relação sintática é substituída pela paratática, ou seja, quando as palavras passam a se apoiar numa ordem geométrica e os signos verbais são justapostos, colocados frente a frente. Temos então uma leitura simultânea, propondo uma apreensão gestáltica do objeto que é o poema, uma leitura imediata do todo em lugar da percepção linear da frase. Esse conceito pode ser aproximado ao que Moacyr Cirne chama de “bloco significacional” nos quadrinhos, que remete também a possibilidade de uma leitura simultânea da página de uma HQ. Isto é, observando que os planos compreendidos dentro dos quadros estáticos também são justapostos na página, numa relação paratática, há a possibilidade de quebra da leitura linear proposta no pacto tácito e de uma apreensão simultânea e gestáltica desses quadros agrupados como um bloco, como diz o teórico:

Os quadrinhos, mais que o cinema, mais de que o vídeo, mais do que a televisão, investe na possibilidade de uma leitura radical. E o que vem a ser leitura radical? Aquela leitura que se dá, ao mesmo tempo, de forma múltipla e simultânea, que constrói a sua temporalidade específica no interior da narrativa que, se de um lado é narrativa proposta pelo autor, do outro é narrativa mentalmente trabalhada pelo leitor (CIRNE, 2000, p. 25).

Mais adiante, afirma:

A leitura de um filme organiza-se *materialmente* em função das imagens projetadas na tela, numa sucessão contínua do tempo narrativo, implicando, claro, a ilusão de ótica nascida da tecnicidade de sua concretude operacional; já a leitura de uma HQ pode se organizar *psicologicamente* em função de um dado agrupamento de imagens ou mesmo de um agrupamento de cores. Os quadrinhos, por uma exigência semiótica, impõe uma leitura dinâmica e simultânea. (CYRNE, 2000, p. 25)

Podemos visualizar na leitura que Gustavo Sousa faz de uma página da HQ *Drácula*, de Guido Crepax (figura 1), sintetizando-a numa enumeração de seus blocos ou momentos de leitura (figura 2). Nessa página a leitura linear, em que cada quadro significa um momento de leitura, é quebrada e temos quadros que se relacionam de maneira simultânea, como se o tempo parasse e uma “câmera” se movesse pelo espaço. Tendo em vista que essa página mostra a entrada do vampiro no quarto da personagem Lucy, vemos, no primeiro quadro, uma forma indiscernível, e, portanto, ambígua, que tanto pode ser o lençol da personagem, que aparece no quadro seguinte, quanto a névoa em que o monstro se metamorfoseou. Posteriormente, no momento 3, que compreende três quadros, temos um quadro maior que é o eixo central da página, que mostra um móvel e os olhos da personagem se abrindo. Em seguida temos os momentos 4, 5, 6 e 7, que compreendem dois quadros cada, esses quadros parecem espelhar-se e vemos gradualmente, e justapostos, o despertar da personagem e a materialização do vampiro por meio dos olhos.

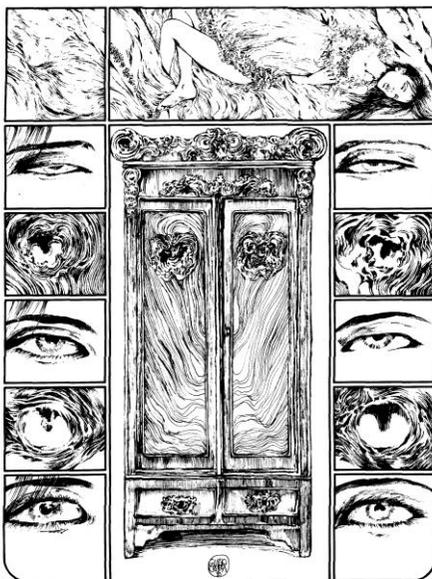


Figura 1

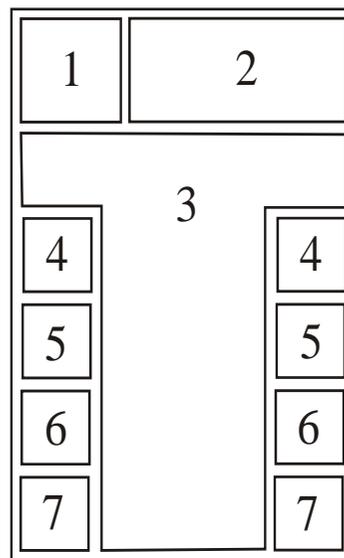


Figura 2

Da mesma forma, utilizando-se de uma técnica muito próxima dos quadrinhos, o poeta José de Arimathéa possibilita, no Poema-processo abaixo (figura 4), pelo menos duas direções de leitura. A convencional (da esquerda pra direita/ de cima pra baixo) na qual vemos o apagamento gradual de uma mancha (semelhante a uma digital) concomitante com o surgimento do “a”, primeira letra do alfabeto, que poderia ser entendido aqui como a substituição da cultura icônica pela simbólica. Contudo, a espacialização dos signos na página nos dá a liberdade de fazer a leitura inversa, o caminho de volta, que é a tendência de nosso tempo e a própria proposta do Poema –processo, isto é, a substituição do signo verbal pelo visual no poema.

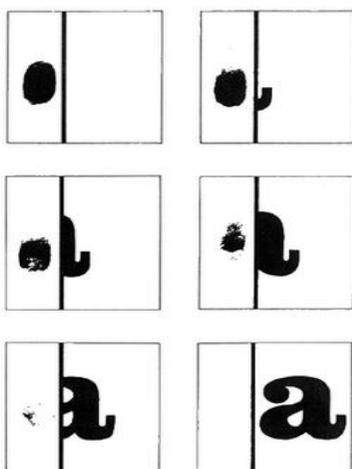


Figura 4

### **A teoria do não-objeto (Neoconcretismo), leitura produtiva (Poema-processo), e o lugar do não dito nos Quadrinhos**

Outra tendência da poesia visual é a funcionalidade do poema, isto é, o poema passa a ser um objeto manuseável pelo leitor, quebrando, assim, o controle do poeta sobre sua obra e entendendo o leitor como um co-produtor

sem o qual o poema não pode ser concretizado. O Neoconcretismo e o Poema-Processo desenvolveram de diferentes formas essa possibilidade.

Um dos principais pressupostos o Neoconcretismo é a teoria do não-objeto, sobre a qual nos fala Clemente Padín:

Otra de las tendencias es la promovida por Ferreira-Gullar, el Neoconcretismo que surge, como reacción al excesivo ‘objetivismo de los poetas racionalistas del grupo Noigrandes que intentan imitar a la máquina’, según sus palabras y, más adelante, ‘En lugar de acentuar las relaciones mecánicas entre las palabras, busqué acentuar el vacío entre ellas, el silencio’. En su texto manifiesto Teoría del No-Objeto (1960) define lo ‘no-dicho’ como la única fuente de la poesía que se trasmite a través del no-objeto (PADÍN, 2001)

A ideia do não dito como espaço onde se insere o leitor, e do poema como não objeto que se atualiza com o manuseio de cada leitor propõe uma subjetivaçãonaleitura do poema, como nos diz Philadelpho de Meneses:

A teoria do não-objeto propõe uma curiosa sobrecarga subjetivizante na leitura do poema que transporta a estrutura geométrica para o campo do conceitualismo. Este caráter conceitual se dá pela exacerbação da importância do papel do leitor, enquanto indivíduo, como fator determinante na criação de significados, não mais latentes nos signos, mas na vivência particular do leitor (MENEZES, 1991, p. 61).

Já o Poema-processo se apoia na premissa de “funcionalidade” do poema, segundo a qual são criados poemas/matrizes que devem ser manipulados pelo leitor, o qual criará “versões próprias”. Como nos diz Wlademir Dias-Pino:

Non há poesia/processo. O que há é poema/processo, porque o que é produto é o poema. Quem encerra o processo é o poema. O movimento ou a participação criativa é o que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista, e o que interessa individualmente é o processo do poema (DIAS-PINO, 1973).

Em ambos os casos vemos o apelo a uma leitura coletiva, em que o leitor, a particularidade de cada leitura é valorizada e o controle do autor é quebrado pela inserção do leitor nesse não dito, no qual ele atualiza a leitura, manipula o poema, dinamiza o processo. Algo semelhante ocorre nos quadrinhos, visto que, não só a espacialização dos quadros na página permite uma maior liberdade de leitura, como vimos no tópico anterior, mas o não dito, os espaços vazios entre os quadros, também marcam a entrada do leitor no texto, de sua imaginação. Acerca disso, fiquemos com a assertiva de Moacyr Cirne:

O corte — que é, por essência crítica, um corte gráfico — será uma das marcas registradas da especificidade quadrinhística, naquilo que, semioticamente, constitui sua narrativa. Isto é, nos quadrinhos, o espaço narracional se demarca pelo lugar do corte. Um *não-dito* que pode ser preenchido pela imaginação do leitor a cada momento, a cada impulso, a cada *vazio*— o vazio que antecede a cada nova imagem (CIRNE, 2000, p. 137)

Nos exemplo abaixo temos, primeiramente, dois Poemas-Processo. O primeiro (figura 5) uma “projeto” de Álvaro de Sá e o segundo (figura 6) uma versão de Moacyr Cirne.

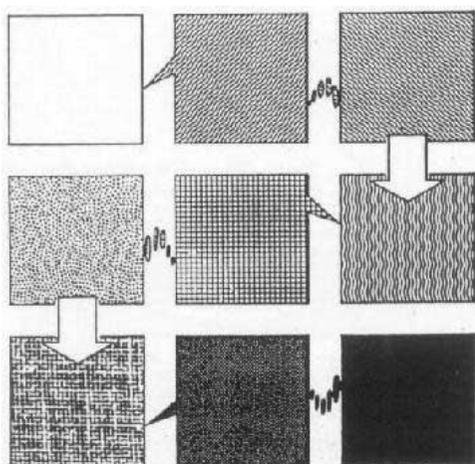


Figura 5

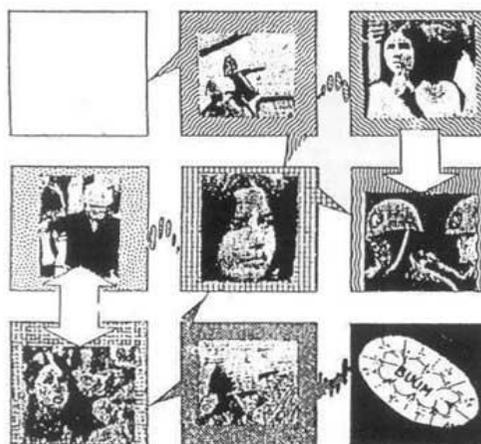


Figura 6

Primeiramente o que nos chama a atenção é a proximidade com os quadrinhos, na verdade, a hibridização. Não à toa, Álvaro de Sá chamou seus poemas de *Poemics*, isto é, a mistura de poemas com *comics*. Observamos então que cada quadro é também um balão do quadro anterior. Sendo assim, o balão, que é o espaço da expressão (e, nos quadrinhos, da palavra) é o próprio quadrinho, como num jogo metalinguístico em que o quadrinho fala o quadrinho. Vemos novamente a proposta puramente visual e geométrica do Poema-processo. Já na versão de Moacyr Cirne, o espaço do não dito é preenchido por imagens as quais são colocadas em confronto, de maneira que a significação surge da relação dialética entre essas imagens no espaço do poema. Sobre esse processo, falaremos mais no próximo tópico, onde retomaremos este exemplo.

Já no exemplo abaixo (Figura 7), que se trata novamente de uma página de Crepax, mas dessa vez da obra *Valentina*. Nesse exemplo, cabe ressaltar que, partindo da questão da espacialização da leitura, onde vemos novamente, em vários momentos, o tempo estático e uma “câmera” que se move pelo espaço da página, em *zoons* e planos detalhe que não dão prosseguimento a narrativa, e sim suspendem a ação. Isso é evidente na coluna de cinco quadros na parte superior da página. Na segunda coluna de três quadros a narrativa avança lentamente, em segundos, até chegarmos ao eixo da página o close na boca rodeado por quatro quadros, como um só momento que gira em torno de um componente: o desejo pela boca, que culmina no beijo, na voracidade por saciar tal desejo.

O interessante de se notar na composição dessa página é exatamente que nada é esclarecido, o pacto de leitura é quebrado e o leitor fica livre pra percorrer a página, inferindo movimentos de planos estáticos. Por exemplo, falar em *zoom* nos quadrinhos é quase uma incongruência, visto que, não há

uma câmera que se move. O que ocorre é um *zoom* sugerido pela justaposição de imagens e *imaginado* pelo leitor, que, nesse sentido, se torna co-autor, visto ser necessário que este entre nos espaço vazio entre os quadros e o preencha com o movimento, o transforme numa sucessão de eventos, e, por fim, atribua um sentido.



25

Figura 7

Esse processo de justaposição de imagens estáticas e sua relação de tensão no espaço da página conferindo sentido ao todo será mais bem estudado no subtópico a seguir.

### **Montagem: parataxe e ideograma**

Como já foi dito, o que diferencia a poesia concreta da poesia espacializada é a instauração da parataxe, isto é:

Uma nova sintaxe baseada nas relações de semelhança entre as palavras: uma parataxe. A relação paratática entre palavras se apóia numa ordem geométrica que organiza a disposição das palavras na página, substituindo a ordem sintática pela posição do signo verbal frente ao outro. (MENEZES, 1991, p. 30)

Philadelpho de Menezes nos aponta também que essa nova forma de disposição e relação dos signos na página, demandando uma modificação na percepção, está conjugada ao procedimento composicional que a liga a um significado conceitual, que é o método de escrita ideogrâmico. Sendo assim, ele nos aponta três formas de compreender o ideograma e as relações de sentido que ocorrem dentro dele: soma, intersecção e conflito. Na primeira os significados dos caracteres agrupados no ideograma se somariam na constituição do significado, no segundo caso, defendido por Pound e aceito pelos concretistas:

Duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas. A colocação lado a lado de dois ou mais caracteres produziria um sentido que seria a intersecção dos significados individuais (MENEZES, 1991, p. 33)

Já a terceira possibilidade é a proposta pelo cineasta soviético Sergei Eisenstein, segundo o qual:

A permanente ideia de conflito, mais do que a composição, reforça a interpretação do método ideogrâmico como um processo dialético de produção de um terceiro sentido a partir do choque entre termos iniciais: ‘dois pedaços de filme de qualquer espécie, colocados juntos, inevitavelmente se combinam num novo conceito, numa nova qualidade, produto dessa justaposição (MENEZES, 1991, p. 34)

Philadelpho de Menezes chama atenção para o fato de que essas três diferentes concepções de ideograma não se excluem, isto é, não há apenas uma correta, todas são existentes podem ser encontradas em diferentes manifestações.

Nesse sentido, convidamos o leitor a atentar para a interpretação dada por Julio Plaza acerca do método ideogrâmico do conflito, expresso na chamada “montagem expressiva” proposta por Eisenstein. O excerto é longo, mas bem elucidativo:

A ‘montagem expressiva’ [...] estabelecida sobre a justaposição de planos, tem por finalidade produzir um choque entre duas imagens. Este tipo de montagem tende a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente, para tornar mais viva nele a influência da idéia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos. [...] Pelo princípio da montagem, obriga-se o espectador a preencher os elos de união entre os diferentes planos, como experiência criadora em contraposição à confirmação mimética do simples enunciado lógico (PLAZA, 1987, p. 141 – 142).

Chamamos a atenção, primeiramente, para a semelhança existente entre esse método de montagem e o agenciamento narrativo dos quadrinhos, que é, como já vimos, orientados pelo corte, pela ruptura que também obriga o leitor, parafraseando Plaza, a preencher os elos de união entre os diferentes planos, salvaguardando as especificidades dos meios de expressão, visto que, enquanto nos quadrinhos, a sequência dos planos se dá no espaço da página, permitindo uma leitura simultânea, a do cinema se dá numa sucessão contínua, permitindo apenas uma leitura diacrônica. Sendo assim, no plano da montagem, vemos nos quadrinhos aquilo que Umberto Eco chamou de *continuum*, que é exatamente a justaposição (que tende à parataxe) dos planos na página

Fazendo uma retrospectiva, fizemos a relação entre a parataxe e o ideograma, que consiste na justaposição dos signos da qual irá surgir o sentido,

seja pela soma, pela intersecção ou pelo conflito. Chamamos a atenção para a teoria da montagem de Eisenstein, tendo em vista a proximidade de seu conceito com o procedimento técnico que marca os quadrinhos, para, por fim, compreendermos que uma estória em quadrinho também é a montagem de elementos estáticos postos em confronto, como os planos do filme de Eisenstein, contudo, diferente do cinema, este confronto se dá no espaço da página, assim como os pictogramas chineses que se agrupam formando o ideograma, assim como as palavras e/ou imagens agrupam-se geometricamente na poesia concreta.

Esse procedimento nos quadrinhos é reforçado por Scott McCloud, em sua QH teórica *Desvendando os quadrinhos* (1995), cuja página que trata deste tema foi transposta abaixo

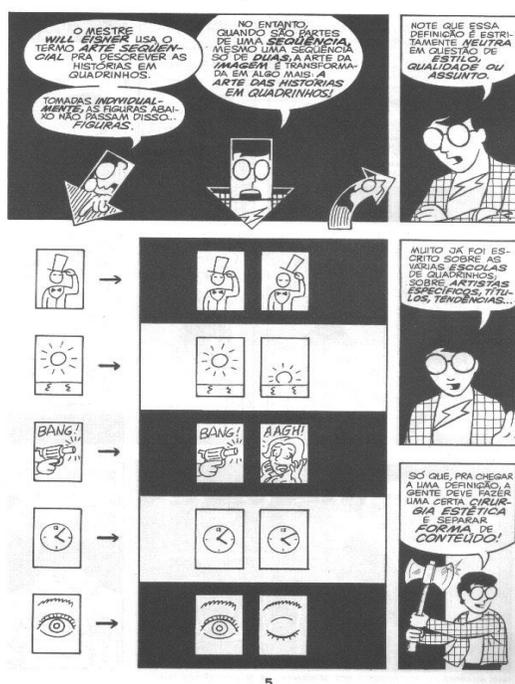


Figura 7

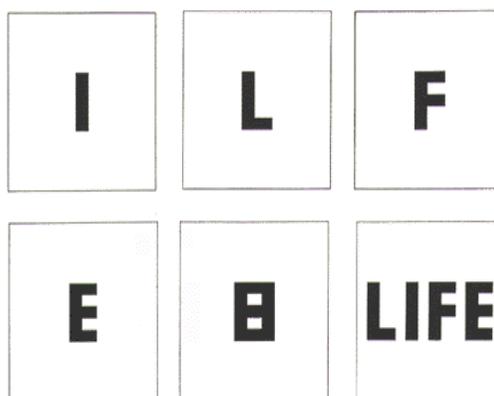


Figura 8

Procedimento similar notamos no Poema-montagem “Life” de Décio Pignatari (Figura 8), onde vemos signos (que, antes de serem letras ou signos verbais, são tipos gráficos) agrupados em desordem, e, após o aparecimento do pictograma , (correspondente ao sol na escrita chinesa) esses elementos se ordenam e aparece a vida (LIFE), isto é, da justaposição de elementos num processo de montagem (semelhante aos quadrinhos) insinua-se o(s) sentido(s).

Contudo, das vanguardas da Poesia Visual Brasileira, a que mais (deliberadamente) se aproximou e apropriou dos quadrinhos foi o Poema-Processo, principalmente com Álvaro de Sá e seus *Poemics*. Contudo, a própria teoria desta vanguarda aponta para esta aproximação. Como podemos ver no excerto de Wladimir Dias-Pino:

Processo: desencadeamento crítico de estruturas sempre novas. Processo é a relação dinâmica necessária que existe entre diversas estruturas ou em componentes de uma dada estrutura, constituindo-se na concretização do contínuo-espaco-tempo: movimento = operar soluções [...] Assim o relacionamento fundamental existente através do processo é o que diversos elementos afetam-se, isto é, um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior que lhe sucede. É nesse ponto que se diferencia do interrelacionamento estrutural onde todos os elementos interagem-se estaticamente (DIAS-PINO, 1973)

Esse interrelacionamento estrutural de que fala Dias-Pino pode ser visto no poema de Moacy Cirne apresentado no subtópico anterior (figura 5), em que imagens opositoras são confrontadas, de um lado políticos e militares, de outro jovens (fazendo relação ao contexto histórico em que foi produzido o poema — a ditadura militar) culminando numa explosão representada reforçada pela onomatopeia “BUM”, a eclosão de um conflito. Como podemos perceber temos novamente uma montagem em que o sentido nasce do conflito e interação entre imagens estáticas.

Cabe, portanto, fazermos uma aproximação final entre o termo “Arte sequencial” proposto por Will Eisner para denominar os quadrinhos, e o procedimento de composição do Poema-processo, o qual, segundo Philadelpho de Menezes “se caracteriza, portanto, por se ater à apreensão e criação de formas que se movimentam com em sequências fotográficas. Para todos os efeitos, essas são formas representadas em um ‘processo’ *sequencial* [...]” (MENEZES, 1991, p. 86)

Sendo assim, o Poema-processo muitas vezes se organiza como arte sequencial, mas uma arte de formas puras, significantes sem referente e que é, portanto, auto-referencial, isto é, faz referência a própria linguagem, ao próprio meio de expressão, numa tentativa de libertar o signo do referente, do objeto, tornando-se assim o próprio objeto: um objeto híbrido e, portanto, inclassificável.

### **O rompimento da fronteira entre linguagens**

Como pudemos perceber, as vanguardas da Poesia Visual Brasileira procuraram se localizar em sua época e tomar consciência das novas linguagens “criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas” (DIAS-PINO, 1973). O Poema-processo foi a mais radical dessas vanguardas, dizemos radical porque as consequências formais de suas propostas foram radicais, como afirma Clemente Padín:

Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se "escribe" solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto de "literatura" (definido, hasta ese momento, por el uso determinante del lenguaje verbal) y deriva en una concepción no tan limitante de la literatura, ahora basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admita la expresión de sus contenidos a través de todas sus propias dimensiones (la visualidad, la oralidad, etc.) e, incluso, incorporando signos de otros lenguajes. (PADÍN, 2001)

Diante dessas consequências, Philadelpho de Menezes nos propõe a questão: “porque não denominar ‘arte gráfica’ um trabalho que atende exclusivamente a leis de uma sintaxe visual esvaziada de significados, e cuja significação é a leitura de processos gráficos?” (MENEZES, 1991, p. 89)

Após algumas tentativas de resposta, o estudioso afirma:

As respostas negativas conduzem à idéia de que a solução deveria brotar de um encadeamento necessário e automático de signo-sintaxe-semântica em que nenhum seria arbitrário ou suprimido, para se alcançar a decodificação da leitura de maneira característica da poesia, diferenciadora das artes plásticas e gráficas. Para tanto a assimilação de códigos ao poema deveria dispensar os conceitos e preconceitos derivados da experiência de sua utilização nas áreas de outras linguagens artísticas (MENEZES, 1991, p. 90)

Acreditamos que essa possível resposta de Philadelpho de Menezes é na verdade um desafio, apontando para a não concretização dessa proposta pelas vanguardas da poesia visual (a utilização do verbo “dever” no futuro do pretérito pode corroborar com essa assertiva). Sendo assim, nos resta a dúvida: e qual seria essa decodificação de signos visuais para uma leitura característica da poesia, diferenciadora de sua utilização em outras linguagens artísticas? Se isso não foi alcançado pelas vanguardas da poesia visual, como o Poema-processo, então se pode dizer que elas, em sua expressão mais radical, se confundem com as artes gráficas (como os quadrinhos) e com a pintura. Sendo assim, não podemos estudá-los no âmbito da literatura, como literatura? Se sim, então ampliamos, como diz Padín, o conceito de literatura, esta deixa de ser determinada pela linguagem verbal, sendo também um objeto híbrido e intersemiótico.

---

**Referências**

CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/ UNESCO – 1972. p.343 – 362.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. Textos críticos e manifestos (1950 – 1960). São Paulo, Brasiliense, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARVALHO, Helba. **Da Poesia Concreta ao Poema-Processo: um passeio pelo fio da navalha**. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, Sedução e Paixão**. Petrópolis, Vozes, 2000.

CREPAX, Guido. **Valentina de botas**. São Paulo: LP&M Editora, 1988.

DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: linguagem e comunicação**. Petrópolis, Vozes, 1971.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. 1ª ed. bras. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

MENEZES, Philadelpho de. **Poética e visualidade**. São Paulo: Editora da UNICAMP. 1991

PADÍM, Clemente. “Alvaro de Sá: de la estructura al processo”: <http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art031.html>

PIGNATTARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SOUZA, Gustavo Lopez. **Da literatura aos quadrinhos: três leituras de adaptações**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). **Instituto de Letras e Comunicação Social**, Universidade Federal do Pará (UFPA).

XAVIER, Ismail. **O Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra. 2001.