

## ALGO, NADA, ALGO: POESIA E HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Rafael Soares Duarte\*

RESUMO: O presente projeto propõe uma análise da relação das histórias em quadrinhos com a poesia a partir de convergências entre aspectos formais e temáticos dos dois meios. Neste sentido serão analisados: a relação do vazio textual como conector textual e espaço de projeção de interpretação; o entendimento sobre as partes formadoras das histórias em quadrinhos a partir de teorias pós-estruturalistas; pontos de hibridização entre prosa e poesia possibilitados pela HQ; formulação de estratégias narrativas das histórias em quadrinhos que sejam relativas a processos formais da poesia e da poesia visual moderna; enjambement, caligramas; página como unidade;. Estas relações embasarão a tese de que a relação das histórias em quadrinhos com a poesia se funda na relação algo-nada-algo, ou seja, em uma justaposição específica de significação e vazio nas duas mídias.

Palavras-chave: história em quadrinhos, poesia, poesia visual, teoria literária pós-estruturalista.

De maneira sintética, a questão a ser estudada é a relação das histórias em quadrinhos com a poesia. Para esboçar as questões sobre esta relação será colocada primeiramente uma breve explanação sobre o entendimento acerca das histórias em quadrinhos, para então alçar as hipóteses em que seus aspectos temáticos e formais possam convergir com os da poesia, com especial atenção para a poesia visual. Esta relação será feita de duas maneiras distintas e complementares, ambas se calcando na relação entre momentos de significação e vazios. A primeira relação se funda na compreensão do vazio textual como conector constitutivo e espaço de projeção interpretativa entre os momentos de significação. A segunda relação trata do vazio “em si”, onde será investigada a relação entre vazio e significação a partir das partes que formam as histórias em quadrinhos: imagens, textos e a relação entre texto e imagem a

---

\* Doutorando do programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, Florianópolis, bolsista CAPES-REUNI em nível de doutorado. e-mail: duarte\_literatura@yahoo.com.br

partir de teorias literárias pós-estruturalistas, para posteriormente elaborá-la em relação à justaposição de significado e vazio na organização de uma narrativa.

Através destas duas verificações, dois possíveis pontos de contato aparecem entre poesia e histórias em quadrinhos: a possibilidade de processos formais da poesia serem consoantes a alguns processos e estratégias narrativas das histórias em quadrinhos (*enjambement*, caligramas, interpenetração de motivos); e a possibilidade de proximidade do significado do vazio em ambas as mídias, como parte integrante e preponderante da composição, como tema, motivo e essência, nos diversos níveis que essa proposição possa abarcar (formal, filosófica, temática, etc.). Ambas as formas de contato entre as mídias têm como objetivo compreender qual a relação das histórias em quadrinhos com a poesia e buscar estabelecer se esta compreensão pode se centrar na relação aqui denominada “algo-nada-algo”, ou seja, na justaposição espacial estática, em todas as instâncias pertinentes, de momentos de significação e vazio existente nos dois meios.

Primeiramente analisando a ideia do vazio como criador de conexão, é possível partir da definição de histórias em quadrinhos de Scott McCloud: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador”(McCLOUD, 2005, p. 09).<sup>1</sup> através da qual se pode desviar a prioridade de entendimento sobre a especificidade da história em quadrinhos das partes que a constituem (como é normalmente considerada) para a maneira como estas se organizam. Neste sentido a história em quadrinhos é um meio através do qual é possível construir textualidades, narrativas ou não, que fazem uso da justaposição de painéis (quadrinhos), com desenhos, textos ou ambos na construção de sequências que constroem seus significados a partir de sua disposição espacial.

Conjuntamente à justaposição dos painéis intersemióticos, McCloud compreende o funcionamento das histórias em quadrinhos a partir do processo que denomina *conclusão*: a relação constitutiva criada entre duas ideias distintas *separadas por um vazio textual*. Esse vazio é denominado “sarjeta” nas histórias em quadrinhos e indica que a organização de desenho e texto em cada painel cria um *todo significativo encerrado*. Há uma separação, um vazio, marcado ou não por um branco da página, que mantém a configuração de cada painel sem conexão com as outras. O que McCloud não especificou por escrito, apesar de levar em consideração em todas as suas observações, é que o tipo específico de justaposição utilizado

---

<sup>1</sup> “Outras” abarca, segundo o autor as palavras, linhas abstratas e indicações de movimento.

pela HQ é a *justaposição espacial estática*, e desta surge a possibilidade de a narrativa da HQ transitar pelos domínios da poesia.

Para relacionar esta compreensão básica das histórias em quadrinhos com a poesia, é necessário pensar primeiramente sobre o processo de conexão constitutiva entre duas ideias distintas a partir de um vazio textual, tema estudado por Wolfgang Iser no ensaio *A interação do texto com o leitor* (ISER, In: LIMA, 1979, p. 83-132). A partir das conclusões de Iser sobre a importância e o papel do vazio na construção de um texto artístico, e sua relação com as ideias de McCloud, a história em quadrinhos poderá ser analisada como potencial criadora de projeções interpretativas, e criadora de conectabilidade textual, através dos diferentes tipos de vazios textuais possibilitados por sua narrativa.

A ideia de vazios textuais dada por Iser em seu texto compreende vazios informacionais, negações e vazios físicos. Para ele estes vazios são espaços que, não podendo ser preenchidos pelo próprio sistema do texto em que estão inscritos, são preenchidos por um outro sistema, o da cognição do leitor. Isto se dá em uma atividade de constituição através da qual os vazios “funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação do leitor que segue as condições postas pelo texto”(Idem, p. 91). Desta forma o vazio textual assume a posição de uma conexão potencial, não como uma lacuna na determinação daquilo que é o objeto estético intencional, mas como o 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” (Idem, p. 106). Como o objeto imaginário se forma a partir da inter-relação entre os “esquemas” do texto, segundo Iser, os vazios se caracterizam como o instrumento decisivo desta operação por indicar os segmentos do texto a serem conectados, representando

as “articulações do texto” pois funcionam como as “charneiras mentais” das perspectivas de representação e assim se mostram como condições para a ligação entre segmentos do texto. À medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor. Assim quando tal relação se realiza, os vazios desaparecem (idem,ibidem),

Em um texto ficcional, estes “esquemas” a que Iser se refere seriam partes de uma narrativa que podem ser apontadas como um segmento com sentido narrativo reconhecível, que interagem, evocam ou se relacionam com outros segmentos, entre os quais um vazio seria localizável. Esta relação aponta um sentido apenas sugerido pelas perspectivas colocadas por cada segmento do texto. Isto leva Iser a dizer que como “produto perspectivístico, o texto exige que suas perspectivas de representação sejam constantemente inter-relacionadas”

(idem,108), pois somente esta inter-relação permitirá a leitura do objeto estético, verdadeiramente formado apenas na mente do leitor através de suas projeções feitas sobre estas perspectivas no ato da leitura.

Os vazios projetivos até aqui apresentados são, no caso da compreensão linguística e imagética isolada, vazios informacionais, ou seja, dados suprimidos ou negados que acionam a interpretação projetiva do leitor. No caso da interação entre desenho e texto, tratam-se de vazios *intersemióticos* que permitem que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na elaboração do sentido dado ao objeto estético, do painel isolado à narrativa como um todo, de forma interdependente e que podem, também, se configurar como vazios informacionais.

No entanto os quadrinhos ainda contam com sua forma mais particular de vazio, os vazios relativos à sequência de painéis que formam as narrativas. A divisória entre cada painel, a supracitada *sarjeta* é, sob todos os aspectos, um vazio. Um espaço vazio entre cada unidade intersemiótica mínima (o quadrinho), não de sentido informacional, mas físico. O vazio da sarjeta não é relativo a nenhuma informação reconhecível da textualidade das HQ, simplesmente dividindo cada momento intersemiótico. Segundo o que postulou Iser, as sarjetas não possuem determinação ou precisão semântica de forma independente, nem são compreendidos como entidades positivas independentes do processo de comunicação.

Em um exemplo de seu livro metalinguístico, McCloud dispõe dois painéis lado a lado: o primeiro apresenta um homem em plano americano com um machado erguido e expressão de raiva, atrás de um segundo homem em primeiro plano, com o rosto assustado e as mãos erguidas (nos respectivos balões de fala estão: “agora, você morre!” e “não, não!”) e o segundo painel mostra a silhueta de prédios sob um céu noturno (escuro e com uma lua) e uma configuração fonética, escrita sem indicação de um balão de fala (“eeyaa!!”) sobressaindo-se na configuração geral da cena (MCCLLOUD, op.cit, p. 66.). Como é perceptível através desta descrição fria, não há qualquer ligação motivada entre os painéis, seja em nível iconográfico ou linguístico, no entanto a ideia da sequência de acontecimentos perseguição/ataque/assassinato, realizados pelo primeiro homem e sofrido pelo segundo, se forma da mesma maneira. Abaixo destes dois painéis, a imagem cartunizada de Scott McCloud irá indicar a importância do espaço entre os dois painéis, a chamada *sarjeta*, neste processo.

É aqui, no limbo da sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia (...) os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo

recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada (idem, p.66-67).

O próprio Iser admite a possibilidade de um vazio físico como textualmente projetivo ao colocar entre seus exemplos de vazios textuais o espaço entre os capítulos de um folhetim como um vazio adicional ao vazio próprio ao texto (em ISER, op.cit, 118), ou seja, um vazio físico como adicional ao informacional. A grande diferença é que nas histórias em quadrinhos, o vazio físico não é adicional ao informacional sendo, ao contrário, parte essencial e constante de constituição e organização sintática e semântica, estando presente “entre” cada momento mínimo que forma a narrativa, como colocado anteriormente.

Desde a mais simples ideia de movimento linear (um olho piscando, ou um passo), passando por qualquer tipo de transição temporal até a relação de painéis aparentemente, ou mesmo realmente deslocados semanticamente dentro de uma mesma narrativa, a segmentação dos momentos narrativos da história em quadrinhos fará com que seu leitor tenha que construir qualquer dos elementos que venham a tomar parte na formação da totalidade de uma narrativa. Por isso, a partir leitura dos vazios informacionais, intersemióticos e físicos existentes nas histórias em quadrinhos, as proposições de Iser dos vazios como “articulações do texto” têm seu alcance ampliado, desdobrando sua possibilidade de conectar as perspectivas de representação de um texto através das diferentes formas de projeções e conexões semânticas possibilitadas por este meio, que podem ser aproximadas de algumas estratégias formais da poesia, como será colocado adiante.

Segundo Iser, a razão desta construção de imagens encontra respaldo na relação descrita por Jean-Paul Sartre sobre a formação das imagens no imaginário humano. É possível verificar que certas observações de Sartre reforçam algumas colocações feitas até aqui. Exemplar é o modo como a compreensão dos objetos irrealis descrita por Sartre se assemelha ao funcionamento das histórias em quadrinhos. Da mesma forma compartimentada que os painéis em uma HQ, o objeto imaginário é descrito por Sartre como independente, isolado,

não age sobre nada, nada age sobre ele. Se quero representar para mim uma cena um pouco longa enquanto imagem terei de produzir intermitentemente objetos isolados em sua totalidade e estabelecer entre esse objetos, por lances de intenções vazias e decretos, ligações 'intramundanas' (SARTRE, 1996, p. 179).

Estas ligações serão efetuadas através da projeção de interpretação, um ato posicional como o chama Sartre, onde o leitor crê que “as cenas truncadas unem-se num todo coerente” unindo “as cenas presentes às cenas passadas por intenções vazias acompanhadas de atos posicionais” (SARTRE, 1996, p. 173). Assim, como na quebra da *good continuation*

,denominação que “indica a ligação consistente de dados da percepção, assim como a ligação das formas de percepção entre si” (SARTRE, 1996, p. 109) estas imagens serão unidas pela criação de imagens mentais, sobre as quais Sartre faz uma diferenciação importante, para Iser. Segundo Sartre, é necessário distinguir entre duas camadas em uma atitude imaginante completa: “a camada primária ou constituinte, e a camada secundária, comumente denominada reação à imagem” (SARTRE, 1996, p. 180).

A partir desta contínua criação de imagens mentais exigida pela leitura de uma história em quadrinhos, é possível corroborar o que Iser coloca sobre os vazios “desaparecerem” quando a relação dos atos de projeção do leitor se realiza, ao menos em uma história em quadrinhos. Na história em quadrinhos, a imaginação criará imagens de segundo grau a partir destes vazios, e essas imagens configurarão, através dos vazios das sarjetas, a ideia 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 por cada painel e entre os painéis. É essa constante criação de imagens que causa no leitor de histórias em quadrinhos a ideia de continuidade narrativa, e a impressão de ver ações que em verdade não se encontram gráfica ou verbalmente expressadas em uma obra.

Ainda que não hierarquize as diferentes formas de vazios textuais possíveis, Iser atém-se muito menos à descrição da potencialidade constitutiva do vazio físico em um texto artístico, não contemplando em seu texto a importância que este assume em referência à poesia. E estranhamente, no texto aqui utilizado, Iser não se refere à poesia, onde os vazios físicos são de importância fundamental. Entretanto, é possível verificar que esta relação entre o vazio físico na poesia e a projeção constitutiva assinalada pelo texto de Iser não destoa de suas conclusões. Pelo contrário, a importância dada aos espaços vazios pela poesia, principalmente pela poesia moderna por suas experimentações ligadas à visualidade, aponta para a elaboração de diversas outras possibilidades de projeções interpretativas como se verá mais adiante.

Além da ideia do vazio como conector entre os momentos de significação, é também possível pensar o vazio “em si” em uma história em quadrinhos. Como o estabelecimento de significado nas histórias em quadrinhos se dá através de uma relação estabelecida *entre* significados intersemióticos em um painel, e da relação de cada momento isolado destes com os painéis que fazem parte da sequência em que este estiver inserida, é possível pensar o vazio separadamente em relação às imagens e às palavras que formam as histórias em quadrinhos,

bem como em relação à “sarjeta” entre painéis. Inicialmente o vazio em si será analisado em relação à imagem.

A concepção de imagem utilizada é pensada a partir de Jean-Luc Nancy em “The ground of the image”, para quem “a imagem é sempre sagrada [e] (...) o sagrado, por sua vez significa a separação, o que é posto de lado, removido, cortado (...) é o que é apenas através de sua separação” (NANCY, 2005, p. 01). Nancy irá chamar este sagrado de *o distinto*, aquilo que “é separado por marcas (a palavra remete a *stigma*, uma marca de queimadura, um furo ou punção, uma incisão, uma tatuagem) aquilo que está afastado e separado por uma linha ou traço, sendo marcado também como um afastamento” (NANCY, 2005, p. 02). O distinto é o que está à distância,

é o oposto do que está próximo. O que não está próximo pode ser posto à parte de duas maneiras: é separado de contato e de identidade. O distinto é distinto de acordo com estas duas formas: ela não estabelece contato e é dissimilar. Assim é a imagem: ela deve ser destacada, colocada fora e diante dos olhos (...) e deve ser diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa: ela se distingue dela, essencialmente (NANCY, 2005, p. 02).

Nas histórias em quadrinhos a imagem é traço (*trait*) que informa e afasta uma forma, e é também traço no sentido físico, um desenho, uma escritura. Além disso, uma página de história em quadrinhos é composta por painéis de desenhos isolados, o que permite pensar a ideia do distinto nas imagens das histórias em quadrinhos, (como aquilo que está separado por marcas) de maneira dupla: a imagem como distinto na distância vazia que separa a formulação da significação do seu referente (separado de identidade); e também em um segundo isolamento, criado por cada painel em uma página de história em quadrinhos, pois a sarjeta que delimita o desenho do painel age como uma marca que cerca e isola esta imagem em relação não só a seu referente, mas também às outras imagens que dividem com ela a mesma página (separado de contato). Há uma distinção, uma separação entre cada momento, cada imagem da página. Página que por sua vez é também uma imagem total.

Mas, para além de sua separação, a imagem estabelece seu sentido entre seu afastamento e o cruzamento deste afastamento. Nancy aproxima desta ideia a relação entre isolamento e transgressão explicitada pelo sacrifício, o modo de estabelecimento de contato com o que inicialmente era afastado, sagrado.

A distinção do distinto é, portanto, sua separação: a sua tensão é a de uma separação e um manter separado que, ao mesmo tempo, é um cruzamento dessa separação. No vocabulário religioso do sagrado, esta travessia é o que constituía sacrifício ou transgressão: como eu já disse, o sacrifício é transgressão legitimada. Consiste em *tornar sagrado* (consagrar), ou seja, fazer o que em princípio não pode ser feito (o que só pode vir de outro lugar, a partir do fundo do afastamento).

Mas a distinção da imagem – ainda que lembre muito o sacrifício – não é propriamente sacrificial. Ela não legitima e não transgride: ela atravessa a distância do afastamento, mesmo enquanto o mantém através de sua marca como uma imagem. Ou melhor: através da marca que ela é, simultaneamente, estabelece um afastamento e uma passagem que, no entanto, não passa. A essência de tal cruzamento encontra-se em seu não estabelecimento de uma continuidade: ela não suprime a distinção (NANCY, 2005, p. 03)

Desta maneira 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. Neste sentido é proposta uma investigação sobre a relação de significação da imagem nas histórias em quadrinhos ser criada *entre as significações* das imagens que a forma. Não por estabelecerem uma continuidade, já que a continuidade só “tem lugar dentro do indistinto, espaço homogêneo de coisas e operações que as mantém ligadas” (NANCY, 2005, p. 03), mas por estarem separadas.

A ideia de imagem como proposta por Nancy é bastante abrangente, passando por imagens icônicas e verbais, em movimento ou paradas. Neste caso, esta investigação pode ser pensada através do estabelecimento de sentido na imagem e *entre* as imagens dos painéis de uma página uma história em quadrinhos. Isto se dá porque as imagens dos painéis de uma história em quadrinhos criam significados em si (o significado daquela imagem) e em relação aos outros, (significado icônico ou narrativo, criado entre os painéis e que re-significa cada uma das imagens da relação). E assim como na ideia de distinção proposta por Nancy, *este significado só se estabelece por causa da descontinuidade* que forma a história em quadrinhos. O significado será formulado no cruzamento estabelecido através da marca de descontinuidade dos painéis, da “abertura que indissociavelmente forma sua presença e sua separação” (NANCY, 2005, p. 03), as sarjetas entre os quadros.

Como as histórias em quadrinhos são formadas tanto por texto verbal quanto pelo imagético, a outra compreensão analisada sobre o vazio será ligada à palavra. Esta importará majoritariamente no sentido de sua relação com a poesia devido à relação entre vazio e significação. Em “A parte do fogo” Blanchot parte da ideia de linguagem colocada por Mallarmé em suas *Divagações*, no texto “Crise de verso”:

Para que maravilha de transpor um fato da natureza em sua quase desaparecimento vibratória segundo o jogo da fala, entretanto? Se não é para que daí emane, sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura. (MALLARMÉ, 2010, p. 166)

Deste questionamento é apresentada a ideia de “duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, essencial lá” (MALLARMÉ, 2010, p. 166). Partindo deste ponto, Blanchot irá propor a ideia da linguagem como aquilo que cria o afastamento do objeto que designa, a linguagem



como destruição do que nomeia, que “faz desaparecer, torna o objeto ausente, anula-o” (BLANCHOT, 1997, p. 36). Ao colocar a famosa frase de Mallarmé “eu digo: uma flor” (MALLARMÉ, 2010, p. 167), Blanchot diz que o que se tem como resultado é uma “ausência de flor” (BLANCHOT, 1997, p. 37). Adverte que esta não se torna uma presença ideal por ter se tornado ausência real, pois não deixa de ser uma realidade de certa forma. No entanto é

uma realidade mais evasiva, que se apresenta e evapora, que é ouvida e desaparece, feita de reminiscências, de alusões, de modo que, se por um lado é abolida, por outro reaparece em sua forma mais sensível, como uma sucessão de nuances fugidias e instáveis, justamente no lugar do sentido abstrato cujo vazio ela pretende preencher. (BLANCHOT, 1997, p. 37)

Tem-se aí uma relação entre as palavras e as histórias em quadrinhos que será aprofundada posteriormente, a ideia de aparecimento e desaparecimento de um significado como parte da compreensão de um sentido. Mas Blanchot aponta para a diferença entre a linguagem bruta e essencial, ou referencial e poética pela diferença de *criação de ausência* em ambas. Adverte que a simples nomeação acaba por ceder à presença do objeto, o que indicará uma necessidade maior, por parte da poesia, linguagem essencial, de afastamento de seu referencial.

O lugar-comum, do qual Mallarmé fugiu desesperadamente tem precisamente essa falha de não oferecer um dique bastante forte contra os fatos. Ele não nos põe suficientemente à parte, não cria uma ausência real. Se o próprio da linguagem é tornar nula a presença que ela significa, transparência, clareza, lugares comuns lhe são contrários porque contrariam sua marcha para uma significação livre de qualquer referência concreta (BLANCHOT, 1997, p. 38).

Desta relação Blanchot irá apontar para o aspecto físico da linguagem como uma das formas de aumentar o afastamento entre a palavra e a presença do que nomeia. A face física da palavra (sons, ritmos, número) passa a contar por diminuir a importância do seu referencial. “É que as palavras precisam ser visíveis, necessitam de uma realidade própria que possa se interpor entre o que é e o que elas expressam” (BLANCHOT, 1997, p. 38). Esta linguagem, que existe afastada do seu referencial, que se opõe ao clichê, cuja presença “basta para garantir a ausência de todo o resto” (BLANCHOT, 1997, p. 38) é aquela que irá manter seu valor de significação e se aproximar mais fortemente do pensamento. “O pensamento, isto é, a possibilidade de estar presente nas coisas delas se afastando a uma distância infinita, é função unicamente da realidade das palavras” (BLANCHOT, 1997, p. 38).

Mas ao iniciar a qualificação do vazio que relaciona a ausência com o que ela significa, Blanchot se volta primeiramente para as imagens. Neste caso, as imagens mentais, criadas pelas palavras. Blanchot mostra que, em direção à ausência, o afastamento do

referencial real não é algo estanque, já que se desfaz. Mostra-se como um processo que se dá entre a significação, o afastamento e possibilidade de reaproximação daquilo que significa. Primeiramente a alegoria aparece como uma libertação ilusória, pois “assim que compreendemos a perífrase, o objeto novamente ressuscita e se impõe. O defeito da metáfora simples está menos em sua simplicidade do que em sua estabilidade” (BLANCHOT, 1997, p. 39).

Assim, para afastar-se da estabilidade da metáfora facilmente desvendável, Blanchot irá apontar para duas características do mundo de imagens de Mallarmé: A ideia de que suas as imagens são mais negações do que afirmações de imagens; e a ideia de sucessão, de sequência destas imagens negativas. Se, com a imagem colocada de modo difuso, enviesado, a negação apaga momentaneamente a referência, é o fato de estar em uma sequência o que mantém a sua força como palavra ao dirigir o olhar e o espírito

para a presença de um outra coisa, não menos estorvante, não menos pesada; esta por sua vez deve desaparecer, sobre a pressão de uma imagem mais instável que a rejeitará e assim sucessivamente, de figura em figura, imagens inquietas, mais atos que formas, mais transições de sentidos que expressões (BLANCHOT, 1997, p. 39).

A sequência de imagens, uma das características caras aos quadrinhos é também o que aprofunda o sentido das imagens textuais na palavra da linguagem essencial, mais especificamente a poesia, o verso. Esta relação, que também aproxima a poesia da música, coloca o sentido nas palavras entre o significado e sua configuração como verso, o que remete novamente a Mallarmé, para quem “o verso de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória” (MALLARMÉ, 2010, p. 167). Neste sentido temos a ideia de que na linguagem essencial, vocábulo e significação não são coincidentes e é através deste espaço que Blanchot aproximará o vazio da poesia, como sentido, como meta e como tema.

Quando se descobre na linguagem um poder excepcional de ausência e de contestação, vem a tentação de considerar a própria ausência de linguagem como envolvida em sua essência (...) Certamente o silêncio está presente como a única exigência válida. Mas, longe de aparecer como o oposto das palavras, ele é, ao contrário, suposto por elas e como que seu *parti pris*, sua intenção secreta: mais ainda, a condição da palavra (...). O silêncio só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau dessa ausência que é toda a virtude de falar. (BLANCHOT, 1997, p. 40-41).

Tem-se, então a imagem como o distinto, cujo sentido se dá através de 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. Mas, já que a significação nas histórias em quadrinhos

é configurada a partir da relação entre o sentido de ambos os meios, é preciso pensar na possível intersecção entre imagem e palavra. Neste sentido as considerações de Nancy podem ajudar a pensar o lugar desta significação. Assim como imagem e palavra separadamente, a relação entre ambas também irá cruzar as ideias de significação e vazio. Neste sentido, Nancy irá inicialmente diferenciá-las: “A diferença entre texto e imagem é flagrante. O texto apresenta significações, a imagem apresenta formas” (NANCY, 2005, p. 63). Mas esta diferença não encerra as relações de entendimento em cada um ou na relação entre ambos.

(...) ambas mostram o que devem mostrar - manifestar, revelar, colocar em vista, esclarecer, indicar, sinalizar, produzir. Elas mostram, e ao mostrar, elas mostram que existem ao menos duas formas de mostrar, heterogêneas e ainda assim presas uma a outra, (...), atraindo e repelindo um ao outro. (...) Cada um é *monstrative* e *monstruous* ao outro. Um monstrum é o sinal de uma maravilha. Imagem e texto são cada um uma maravilha para o outro. (NANCY, 2005, p. 64)

A relação entre texto e imagem não é, então, relacionada apenas ao modo de entendimento de cada uma. Há o que cada um apresenta e há um contato, uma diferença que não se isola, nem se aglutina. Texto e imagem mantêm suas diferenças mas também formulam uma passagem, um fundo de reconhecimento no outro. Mais do que isso, são presos um ao outro. O uso da palavra *monstrum*, no sentido original de maravilha, remete ao que Deleuze coloca em *Diferença e Repetição* acerca da relação de fundamento e representação.

Quando "a" determinação se exerce, ela não se contenta em dar uma forma, de informar matérias sob a condição de categorias. Alguma coisa do fundo sobe à superfície, e sobe sem tomar forma, insinuando-se, antes de tudo, entre as formas, existência autônoma sem rosto, base informal. Na medida em que ele se encontra agora na superfície, este fundo chama-se profundo, sem-fundo. Inversamente, as formas se decompõem quando elas se refletem nele. Todo modelado se desfaz, todos os rostos morrem, subsistindo apenas a linha abstrata como determinação absolutamente adequada ao indeterminado, como relâmpago igual à noite, ácido igual à base, distinção adequada à obscuridade inteira: o monstro. (Uma determinação que não se opõe ao indeterminado e que não o limita.) (DELEUZE, 2009, p. 380-381).

O monstro irá aparecer como esta relação em que o reconhecimento estabelece um contato e uma troca que não deixará de ser determinação e não irá limitar a indeterminação do outro. De qualquer modo, um contato será estabelecido entre as formas de mostrar de ambos, e este contato por sua vez irá fazer parte da sua distinção, de seu fundamento.

Isso é porque eles são tão estranhos um ao outro e porque, ao mesmo tempo, cada um discerne a si próprio no outro: cada um distingue uma matiz, um vago esboço de si mesmo no fundo [fond] do outro, (...). Cada um atrai o outro para si próprio ou é atraído por ele. *Há sempre uma tensão*. Há um desenho [*du tirage*], uma tração: em uma palavra, um traço [*un trait*]. Há uma linha invisível não traçada, que desenha e traça em ambos os lados, que passa entre os dois sem passar em lugar nenhum. Ele desenha e traça nada além desta linha inapalpável invisível. (NANCY, 2005, p. 64)

No sentido da passagem que ocorre entre o que é mostrado pela imagem e pelo texto, há o traço. Essa tensão fugidia irá então fazer reaparecer a ideia do distinto da imagem também em relação às diferentes formas de manifestação de significação. Para melhor estabelecer esta relação, Nancy procura exemplos em que texto e imagem concorram junto para o estabelecimento do sentido. Chega assim a ideia de imagem e texto no cinema e no teatro. Enquanto o teatro incorpora o texto, dá corpo ao texto a partir da presença do ator, o cinema textualiza o corpo, torna-o significante ao cortá-lo em pedaços. Mas esta relação também o leva até o cinema mudo onde a fala era dada por meio de um texto escrito em painéis inseridos entre as imagens. Nesta relação o texto sobre os painéis era texto e era imagem também. “Não era somente o texto como o significado das palavras. Foi, no fluxo de imagens sucessivas, uma espécie de imagem, que ofereceu uma passagem para o elemento de sentido: para dentro da consciência” (NANCY, 2005, p. 65).

Poderia se dizer que é esta a relação entre texto e imagem nas histórias em quadrinhos no sentido de que palavra e imagem dividem o mesmo modo de apresentação, mas deve-se observar uma diferenciação cabal. No cinema mudo a relação entre imagens e texto se dá em uma *justaposição temporal* entre imagem e o texto, enquanto a sequência de uma história em quadrinhos coloca imagem e texto dentro de um *mesmo* momento significativo (o painel), e *justapõe espacialmente* e de forma estanque, cada painel, mantendo o texto como texto.

A leitura de um painel de história em quadrinho é determinada tanto pelas palavras quanto pela ilustração em que está inserida. Há uma troca, uma significação dada no entremeio e estabelecida apenas na sequência. “Só o intervalo entre os dois, no ritmo do espetáculo, propriamente faz a verdade da coisa: a verdade do sentido” (NANCY, 2005, p. 70). Do mesmo modo que a leitura de um caligrama, Nancy apontará para a *compreensão intersemiótica* própria das histórias em quadrinhos ao dizer que o sentido criado entre texto e imagem, “estaria localizado exatamente no cruzamento desta dupla referência, no local onde o significado da imagem encontra o sentido do texto sem que um nunca ser o sentido do outro” (NANCY, 2005, p. 73) é uma oscilação, uma fenda entre o mostrar da imagem e o demonstrar do texto.

Assim, ainda que colocadas como reflexões iniciais, as considerações sobre os signos que formam as histórias em quadrinhos podem esboçar alguns dos possíveis pontos de encontro desta com a poesia, como visto mais adiante. Quanto às relações entre os processos formais e as estratégias narrativas, 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 interpenetração de motivos serão relativas à poesia visual moderna.

A primeira aproximação é voltada à diferenciação normalmente posta entre prosa e poesia. As histórias em quadrinhos são normalmente reconhecidas como domínio da prosa e, realmente, raramente haverá preocupação com a métrica de uma frase (o mesmo não pode ser dito sobre sua materialidade). Mas pode-se dizer que há duas formas de preocupação relativas ao tamanho do texto em cada painel. Uma delas é a quantidade de texto em cada painel, que deve ser colocada em equilíbrio com o momento imagético em que é inserido, com a quantidade de informações apresentadas e com sua viabilidade no próprio tamanho do painel em que está inserido. A outra preocupação é sobre a completude do texto, fala ou informação em relação ao sentido do desenho do painel em que está colocado, e em relação à sua sequência. Como cada painel representa um período de tempo, é possível dividir um texto qualquer na quantidade de painéis necessários para que se alcance o efeito desejado, seja de simples estabelecimento de fluxo narrativo, seja de criação de tensão ou relativização do sentido de um texto em relação a uma imagem.

A possibilidade de compartimentação do texto em fragmentos é uma propriedade das histórias em quadrinhos que possibilita pensar um possível ponto de hibridização entre as ideias de prosa e verso. Em *Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben diz que “nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*” (AGAMBEN, 1999, p. 30), o complemento do sentido de um verso no verso posterior. E continua:

Nem a quantidade, nem o ritmo nem o número de sílabas – todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa – fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente: mas é, sem mais, poesia aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintático (...), e prosa aquele discurso no qual isso não é possível. (AGAMBEN, 1999, p. 30)

Na poesia o limite do corte pode ser feito em qualquer parte do discurso, envolvendo ele frases completas ou incompletas, palavras, ou mesmo fragmentos de palavras, deixando sua complementação no verso imediato, ou em algum posterior. A utilização deste corte pode ter apenas sentido métrico, pode ser parte constituinte do sentido dos versos, ou ambos. Como exemplo de ambos os casos, um excerto do poema *A flor e a náusea* de Carlos Drummond de Andrade: “Quarenta anos e nenhum problema / resolvido, sequer colocado” (ANDRADE, 2005, P. 27), onde a quebra da expectativa semântica da informação “nenhum problema / resolvido” é causada pela vazios criado por sua quebra métrica. Através desta quebra, mantêm-

se as nove sílabas poéticas em cada um dos versos e se estabelece uma contraposição entre a ideia de não ter problemas à ideia de não ter nenhum problema resolvido.

Neste sentido, 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 dito.

Em dois rápidos exemplos de *enjambement* na HQ podemos verificar maneiras diferentes de quebra do discurso Primeiramente, temos as últimas páginas do *Prontuário 666* de Samuel Casal, onde se mesclam dois discursos através da compartimentação: A citação da Bíblia pelo pastor do presídio “pai perdoai-lhes” a continuação da citação por Zé do Caixão “porque eles não sabem o que fazem” na penúltima página e o complemento dado por Zé do Caixão “Deixando-me sair” no primeiro quadro da última página (Casal, 2008, s/n). O segundo exemplo vem de *Watchmen*, no capítulo 03 quando o agente do serviço secreto avisa no terceiro painel da página 11 “seja cauteloso...” e o complemento da frase “...e não entre em becos sem saída” (MOORE, 1999, p. 11) fica no quarto painel, cujo desenho mostra Laurie Juspezyk e Daniel Dreibern entrando em um beco. Neste sentido, nas HQ, a fragmentação de um texto em painéis pode se aproximar da ideia do verso como apontado por Agamben porque ela se dá através de uma espécie particular de *enjambement*, já que opõe um sentido de quebra sobre a sintaxe, por vezes métrico, por vezes relativo ao estabelecimento de seu significado criado pela sequência em que está inserido, por vezes relativo ao estabelecimento de seu significado intersemiótico, como os dois exemplos acima respectivamente mostram.

Para além das semelhanças com a poesia em geral, esta relação também se estabelece de maneira específica com a poesia visual. A conceituação de poesia visual utilizada aqui é apresentada no livro *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*, de Philadelpho Menezes, que entende o termo como “toda a espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar” (MENEZES, 1998, p. 14), o que poderia ser facilmente utilizada como definição de histórias em quadrinhos, mas também aponta para cruzamentos mais profundos entre estas duas formas de expressão artística.

Importam aqui as possibilidades de identificações formais entre poesia visual moderna e história em quadrinhos e inevitavelmente estas irão passar pela questão da materialidade onde se insere o poema: os vazios da página (os brancos) e a página em si. Mallarmé já aponta a importância da materialidade do poema em relação à página em que se insere no prefácio a *Um lance de dados*: “Página: esta agora servindo de unidade como alhures o verso ou linha

perfeita. A ficção assomará e se dissipará, célere conforme à mobilidade do escrito, em torno das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada” (MALLARMÉ In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2010, 151).

Nas histórias em quadrinhos, esta ideia encontra eco em Art Spiegelman: “Nos quadrinhos, a página é a unidade básica do pensamento” (SPIEGELMAN, 2009, s/n). Neles a página também pode ser descrita como uma forma de unidade, ou antes, uma das possibilidades de unidade. A característica de textualidade intersemiótica da história em quadrinhos indica que a página como uma unidade é, por sua vez, continente de diferentes unidades menores (página, painel, signo). A página engloba suas partes formadoras, mas, ao mesmo tempo em que se estabelece como unidade, mantém a separação das unidades menores através dos diversos tipos de vazios textuais que apresenta. A ideia de página como unidade conjuga as ideias de fragmentação e unidade ou, parafraseando Nancy, as colocará como unidade mantendo suas distinções. É na página como unidade que a relacionabilidade constitutiva proporcionada pelo vazio estabelece seu sentido de criação de efeitos estéticos através da organização de sequências. Novamente Mallarmé: “O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras” (MALLARMÉ, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS 2010, 151).

Mas é na relação estabelecida entre os momentos de significação e os vazios que as cercam que se pode fazer algumas das aproximações mais específicas entre as HQ e a poesia visual moderna. Pensado 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 sequencial entre brancos e significação que poderá se aproximar a narrativa de quadrinhos dos Caligramas e das interpenetrações de motivos narrativos. Como aponta Álvaro Faleiros, “com Mallarmé surgiu (...) uma nova situação que colocou em evidência o significante gráfico não só como elemento fundamental das poéticas modernas; mas como relevante em qualquer tipo de poema escrito” (FALEIROS, In: APOLINNAIRE, 2008, p. 19). Com efeito, mesmo nas formas clássicas a materialidade é importante e significativa como na impessoalidade buscada por Mallarmé através das formas fixas.

A utilização do espaço como parte integrante da significação da poesia moderna transparece, por exemplo, na aparência de inclinação que os blocos de palavras configuram em *Um Lance de Dados*, que aumenta à medida que o naufrágio se desenrola. Como o próprio assinala sobre a página, de “seu desenho resulta (...) uma partitura” (MALLARMÉ, In:

CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS 2010, 151). As intervenções do papel irão se tornar, também na história em quadrinhos, uma parte constituinte do texto gráfico-verbal. Neste sentido a relação da poesia moderna com a constituição da HQ poderá ser aproximada e relacionada aos poemas visuais (ou poemas plásticos) de Guillaume Apollinaire, mais conhecidos como caligramas: “um poema em que a espacialização forma uma figura à qual o texto que a escreve remete” (FALEIROS, In: APOLINNAIRE, 2008, p. 24).

No prefácio de *Caligramas*, Álvaro Faleiros aponta para o conceito que engloba a dupla significação do poema plástico, a ideia de *visilegibilidade*.

O discurso se constrói na página, torna-se visível e legível. Chega-se assim ao conceito de visilegibilidade (*vilisibilité*) de Jacques Anis (1983); para ele, aprender a ler-ver um texto é a condição de acesso ao ritmo da língua do poema, definida não apenas pela presença das palavras, mas pelos brancos que as circundam (FALEIROS, In: APOLINNAIRE, 2008, p. 19).

Assim como os poemas modernos, as histórias em quadrinhos se utilizam na sua composição de sua fragmentação como forma de elaboração de seus significados. “A elaboração do sentido a partir de níveis fragmentários corresponde perfeitamente à proposta de Mallarmé e de parte importante da poesia moderna. Desse modo (...) as leituras desdobram-se à medida que as marcas scripto-visuais vão sendo percebidas como discursos dentro do discurso” (FALEIROS, In: APOLINNAIRE, 2008, p. 19). Neste sentido, como exemplo mais bem acabado de uma narrativa/caligrama há o capítulo 05 de *Watchmen* (“Temível simetria”) em que a obsessão do personagem pela dualidade bem/mal se ilustra na figura das tábuas de Rorschach (figuras abstratas simetricamente opostas). Alan Moore faz com que cada página oposta neste capítulo (primeira e última, segunda e penúltima, etc.) tenha uma configuração oposta de painéis. Assim, a cada par de páginas oposta, uma mancha de Rorschach será formada, dando à narrativa o aspecto figurativo de sua tematização. Desta feita, o motivo da narrativa é configurado pela espacialização dos momentos da narrativa, transformando-a em uma narrativa/caligrama.

A outra aproximação das histórias em quadrinhos com a poesia visual ocorre através da possibilidade de interpenetração de motivos em ambos os meios. Em uma história em quadrinhos formada por diferentes linhas narrativas, estas podem ser interpoladas umas às outras de três maneiras distintas: através da construção de sequências que justapõem entremeadamente painéis de diferentes linhas da narrativa; colocando uma segunda linha da narrativa como detalhe no segundo plano de um painel; ou pela montagem intersemiótica através de textos e imagens de diferentes focos narrativos em um mesmo painel. A



formulação de sequências através deste terceiro tipo de composição, onde a parte gráfica e a parte verbal correspondem a mais de uma linha da narrativa dentro de um mesmo painel cria, na leitura, a necessidade de cruzamentos semânticos *entre* as linhas narrativas. De acordo com Iser, “como as perspectivas não formam, na tessitura textual, uma seqüência estrita, então as relações hão de ser estabelecidas entre segmentos de perspectivas diferentes, assim como entre segmentos de uma mesma perspectiva” (ISER, In: LIMA, 1979, p. 107). Estas relações entre diferentes perspectivas irão criar tensões entre os significados de cada linha narrativa. Na poesia moderna, algo similar poderá se dar com os agrupamentos de palavras, na estrofe ou na página, a exemplo da relação entre os motivos do poema *Um lance de dados* de Stéphane Mallarmé. Em *Um lance de dados*, ocorre a sucessão de diferentes motivos, “ou, para usarmos da própria expressão de Mallarmé, motivo preponderante, secundário e adjacente, que são indicados graficamente pelo tamanho maior ou menor das letras e ainda diferenciados pelo uso de tipos distintos” (CAMPOS, 2010, p. 179). Mas como apontado por Greer Cohn, no texto de Augusto de Campos,

acontece que estes motivos se interpenetram. Como assinala Greer Cohn, As frases em caracteres menores são agrupadas em torno da grande, formando os brancos, os ramos, etc... sobre seu tronco e todas as suas ramificações se continuam paralelamente ou se entrecruzam, dando um equivalente literário ao contraponto musical (CAMPOS, 2010, p. 180).

A ideia de um contraponto musical é bastante apropriada também para a interpolação de linhas narrativas em uma história em quadrinho. No contraponto musical, cada melodia mantém sua integridade e inteligibilidade e ao mesmo tempo cria outro efeito através da tensão entre os sons. Da mesma maneira, através da relação homeostática que os elementos díspares estabelecem entre si dentro de cada painel, é possível entrelaçar as linhas de narrativa que formam uma histórias em quadrinhos. Cria-se assim o efeito de contraponto em que as sequências com interações entre diferentes linhas narrativas criam um terceiro efeito, narrativo estilístico ou metalinguístico.

Assim, é possível verificar que dentre as características das histórias em quadrinhos *coexistem outros pontos normalmente reconhecidos como excludentes na relação entre prosa e poesia*, de maneira harmônica e funcional. As possibilidades de formulação de estratégias formais da poesia na construção da narrativa das histórias em quadrinhos indicam não a transposição de propriedades de um meio narrativo em outro, mas apontam uma característica *de hibridização* entre prosa e poesia na HQ.

Mas outra aproximação ainda será possível. Se as proposições formais podem transitar tão facilmente entre poesia e história em quadrinhos, a tematização do vazio como proposta por Mallarmé e estudada por Blanchot também é uma possibilidade. A impressão de que em Mallarmé um “certo arranjo de palavras poderia não ser nada diferente do silêncio” (BLANCHOT, 1997, p. 41) é o resultado da radicalização imagética pesquisada pelo autor. Se o silêncio é o mais alto grau da ausência que é o poder de dar sentido, e esta irá aparecer *entre* o terreno que as imagens criam com as proposições formais, onde a linguagem “expressando o vazio, deve finalmente ainda expressar o vazio da linguagem” (BLANCHOT, 1997, p. 41), é possível pensar esta possibilidade de criar a significação do vazio na história em quadrinhos.

Para pensar esta relação pode-se dizer que, grosso modo, o que se tem *tanto na poesia quanto na história em quadrinhos são momentos carregados de significação circundados por brancos*, e esta aproximação pode ser desdobrada. O principal ponto de hibridização das histórias em quadrinhos nesta relação se dá na possibilidade de organização de uma *forma/processo* em uma narrativa em prosa através de sua constante quebra em momentos de significação circundados por um vazio. No caso das histórias em quadrinhos, momentos de significação intersemióticos formados, por sua vez, por significantes unisemióticos. Assim como na poesia, os momentos de significação das histórias em quadrinhos são distribuídos espacial e estaticamente na página. Seu sentido surge da relação imotivada criada na leitura, entre os momentos de significação e os vazios da página entre esses momentos. Tem-se então outro ponto de contato na ideia de um movimento duplo de criação da sintaxe, uma parcial dada pelos momentos de significação (estrofe, verso ou palavra na poesia, painel nas histórias em quadrinhos), e outra dada pelos vazios, a segunda forma se estendendo a partir dos significados isolados.

A expressão do vazio com tema aparece como intimamente ligada à forma da poesia, pois irá reiterar, neste sentido, a proposta de Blanchot sobre o vazio da linguagem essencial ao estabelecer uma relação de aparecimento e desaparecimento, não apenas formal pois

no momento exato em que a linguagem nos cerca de uma ausência universal e nos livra da obsessão da presença do mundo, eis que o silêncio, para se expressar, apela para algo material, torna-se presente de uma maneira que arruína a orgulhosa construção erguida sobre o vazio, e ela, a própria ausência, não tem outro recurso para se introduzir no mundo dos valores significativos e abstratos, senão o de se realizar como uma coisa (BLANCHOT, 1997, p. 43).

Esta relação, explicitamente contraditória segundo Blanchot se dará no sentido inverso também. “Se os brancos, a pontuação, a disposição tipográfica, a arquitetura da página são chamados a desempenhar tão importante papel, é porque o escrito necessita, também ele de

uma presença material” (BLANCHOT, 1997, p. 44). Assim as palavras precisam das marcas que a circundam como um vazio, e o vazio, para ser expresso, necessitará da expressão. Neste jogo a poesia “marca o privilégio maior da linguagem, que não é expressar um sentido e sim de criá-lo” (BLANCHOT, 1997, p. 47), e de maneira significativa, este jogo manterá a oscilação entre sentido e vazio onde a poesia irá “tudo proferir e reduzir tudo ao silêncio, até o silêncio. Mas o silêncio, graças ao qual falamos, devolve-nos à linguagem, a uma nova linguagem que jamais é a última” (BLANCHOT, 1997, p. 47).

O breve exemplo de como esta relação pode ocorrer nas histórias em quadrinhos, é retirado do trabalho do quadrinista Laerte Coutinho, que desde alguns anos vem buscando uma radicalidade no seu trabalho. Laerte é um dos precursores do abandono da piada na tira em quadrinhos brasileira. O exemplo aqui descrito é uma tira que aparece no seu blog *Manual do Minotauro*, composta de quatro painéis de mesmo tamanho. O primeiro mostra uma figura antropomórfica masculina cartunizada (ou seja, desenhada sem grande preocupação em ter uma semelhança detalhada com alguém real) vista de frente. A fala: “Pai?” No segundo painel, o “homem” está encostando suas mãos no que parece uma parede branca, na qual sua sombra se reflete. A fala: “Isto é você, pai?”. No terceiro painel há uma espécie de abertura do ponto de vista do painel anterior, onde a “parede” revela-se formada de retângulos brancos muito maiores do que o homem, que olha para cima ouvindo a resposta. Na parte de cima da tira, o recordatório/resposta do “pai”: “Isto são meus dentes”. No quarto painel, o ponto de vista é dado pela fresta dos dentes, que parecem se entreabrir. Vê-se o homem olhando através desta fresta entre os dentes. Fala do filho: “Devo tentar entrar?” No recordatório, abaixo do painel: “Deve tentar sair”. Não há um personagem, não há uma história ou uma moral. Os poucos signos que formam a tira, dentes, pai, entrar, sair, formam um sentido de busca e irrealidade que começa a ser esboçado, não é resolvido e acaba. Um recorte narrativo onde não há continuação, nem alívio. Da mesma maneira como o verso “‘virgem ausente dispersa nessa solidão’ (...), tudo isso é linguagem, mas linguagem que, expressando o vazio, deve finalmente ainda expressar o vazio da linguagem” (BLANCHOT, 1997, p. 41). Assim, a expressão do vazio poderá ser pensada nas histórias em quadrinhos a partir da construção e desconstrução de suas imagens e texto ou, retomando Mallarmé, nas imagens que se assomam e desfazem. Os signos apontam para relações vazias e o vazio faz reaparecer estes signos, em uma constante construção e desconstrução que abre “não sabemos que caminho para o fundo obscuro das coisas” (BLANCHOT, 1997, p. 47).

Assim, ao pensar a relação entre poesia e histórias em quadrinhos algumas questões podem ser formuladas a partir dos pontos aqui levantados. As formas de relação entre vazio e

significação entre as duas mídias apontaram para diferentes pontos de proximidade, mas, de certa forma, a relação entre esses pontos de proximidade (formais, entre signos, temáticos) parecem se fundar na mesma relação básica. Esta relação é a de que de que sob diversos aspectos, tanto a poesia quanto a história em quadrinhos, irão centrar suas possibilidades nas relações que ambas estabelecem entre significação e vazio. Esta relação perpassa *todas* as ideias aqui esboçadas, seja em relação aos signos que formam estes dois meios textuais, à possível função do vazio como conector, às possibilidades formais de um meio em outro (não como transposição ou adaptação, mas como similaridades formais/narrativas) e mesmo à tematização do vazio no contínuo movimento entre aparição e desaparecimento do significado. Desta forma, a hipótese que aqui se esboça é 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. Na HQ será painel-sarjeta-painel, na poesia verso-branco-verso, ou estrofe-branco-estrofe, mas de qualquer forma o que permeará ambas em vários níveis e em diversas formas de compreensão será a relação algo-nada-algo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Brasília: Editora UNB, Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Humberto. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- CASAL, Samuel. *Prontuário 666*. São Paulo: Conrad, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2005.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- MOORE, Alan. *Watchmen*. São Paulo: Editora Abril, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. *The Ground of image*. New York: Fordham University Press, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- SPIEGELMAN, Art. *Breakdowns*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2009.
- <http://verbeat.org/blogs/manualdominotauro/> . Acesso em 20/03/2011.