

ANÁLISE DOS PROCESSOS CRIATIVOS NA HQ LUPINA

Matheus Moura Silva
saruom@gmail.com

Edgar Franco
oidicius@gmail.com

Faculdade de Artes Visuais - UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Este artigo aborda o processo criativo da história em quadrinhos *Lupina*, realizada em conjunto entre três autores: Gazy Andraus, Edgar Franco e Matheus Moura. Cada um a seu modo contribui para delinear a narrativa e sustentar o conceito – definido por Fayga Ostrower – da obra. Por meio dessa descrição, procura-se compreender melhor o modo de fazer e a significação de tal obra enquanto realização.

Palavras-chave: Processo criativo, histórias em quadrinhos, arte

Abstract

This article discusses the creative process of *Lupina*, a comic book, held jointly by three authors: Gazy Andraus, Edgar Franco and Matheus Moura. Each one in their own way contributes to the narrative outline and sustain a concept - defined by Fayga Ostrower – of the work. Through this, we seek to better understand how is creating a work like this and the meaning behind the process.

Keywords: Creative process, comics, art

A história em quadrinhos tratada aqui foi realizada como parte da poética da pesquisa desenvolvida durante o mestrado em Arte e Cultura Visual, sob orientação do prof. Dr. Edgar Franco e defendida em março de 2013. O processo da HQ *Lupina* foi uma experimentação realizada a seis mãos, ou seja, envolveu três artistas durante a criação: Gazy Andraus, Edgar Franco e Matheus Moura. O início da história, as cinco primeiras páginas, apresentam texto de Franco com desenhos de Andraus. Nas quatro páginas seguintes a equação se inverte: texto de Andraus e ilustrações de Franco. Na décima página, Franco escreve o texto e Moura faz a arte a lápis – Franco finaliza com nanquim. Na décima primeira e última página, Moura faz o texto e Franco cria o desenho.

Para os três, a maior novidade fica por conta da parceria em trio para a realização da HQ. A ideia surgiu de conversas entre Moura e Franco a respeito dos processos a serem explorados na investigação para a dissertação. Assim, foi levantada a sugestão de, primeiramente, Franco escrever para Andraus e vice-versa. Em seguida Moura iria escrever trechos para ambos desenharem. Porém, por conta de fatores de força maior (espaço, prazo, disponibilidade) foi

decidido entre Moura e Franco que o primeiro escreveria a parte final e o segundo desenharia. No fim, acabou que Moura participa com texto e imagem.

Fora o aspecto de ser em trio, todos os três autores já experienciaram criar em parceria com outros artistas. Franco e Andraus, na verdade, até produziram em conjunto e de modo similar. Tal realização surgiu em 1994 e materializou-se no fanzine *Irmãos Siameses*, lançado no mês de junho daquele ano na Gibiteca de Santos (SP). Nesse trabalho, em específico, além de publicarem histórias solas, fizeram experimentações em que um desenhava e o outro roteirizava, e vice-versa – similar ao realizado com Lupina.

Particularmente, para Moura a maior diferença, mais do que dividir a história por três autores, está no fato dele – roteirista – colocar-se a desenhar. A provocação partiu de Edgar Franco. De acordo com ele: “como você [Matheus Moura] foi convidado para participar dessa HQ, e tanto eu, quanto Gazy, criamos textos e desenhos, achei fundamental que sua participação envolvesse as duas dimensões criativas como aconteceu comigo e com Gazy: texto e imagem” (FRANCO, 2012, s/p). Contudo, isso só surgiu como possibilidade depois da ideia original ser descartada por conta dos imprevistos mencionados. Observa-se, então que, mais uma vez, dentro do escopo desta pesquisa, o acaso se faz presente e, de certa forma, acaba por determinar o produto final que, obrigatoriamente, se torna outro que não o idealizado inicialmente.

No fim, apesar da surpresa, foi instigante o incentivo à incursão gráfica. Como roteirista pensa-se visualmente, a traduzir a imagem para o texto. Como indica o roteirista Gian Danton “o roteiro é um veículo através do qual o escritor consegue orientar o desenhista, levando-o a ilustrar a história exatamente como ele imaginara” (2008, p.8). O exercício então surge como, para Moura, o contrário da linha de raciocínio e modo de criar costumeiros: partir do texto para metaforizá-lo imageticamente.

Quando se diz metaforizar o texto em imagem, refere-se ao fato de que os quadrinhos poético-filosóficos naturalmente possuem textos abertos para vários sentidos. Em outras palavras, quer-se dizer que para partir de um texto poético-filosófico, como o escrito por Edgar Franco (como o meu caso), ou mesmo o de Gazy Andraus, necessariamente exige-se do ilustrador certo potencial de interpretação¹. Ao contrário do modo formal de se transformar roteiro em quadros, como bem exemplifica o escritor Marcelo Marat ao dizer que: “acima de tudo um

1 Em minha experiência de trabalhar com desenhistas no fazer de HQs “tradicionais”, percebo que muitos se limitam a, pode-se dizer, traduzir as palavras do roteiro em imagens – numa espécie de transliteração. Raras exceções são aqueles desenhistas que interferem no texto do roteiro, a imprimir seus próprios sentidos na trama (ou trecho). Particularmente, prefiro trabalhar com autores que se dão tal liberdade do que com aqueles que se limitam a ilustrar o que está escrito da maneira exata como está – o trabalho final acaba por ficar pobre, em comparação com o que poderia vir a ser.

roteiro de histórias em quadrinhos deve ser claro, para dar ao desenhista a ideia exata do que deve ser desenhado” (MARAT, 2006, p.29). Ou melhor, o texto escrito por Franco nem mesmo pode ser considerado um roteiro – na tradição literal desse conceito –, por não ter em seu bojo o intuito de “dar a ideia exata” a ser ilustrada. Por isso da interpretação, porém é referido a ela não no sentido restrito concernente à “explicação do que há de ambíguo ou de obscuro num texto” (AULETE, 2008), como indica um dos conteúdos da palavra, mas, sim, como transformação da sensibilidade.

Como o próprio Andraus explica, quando diz que seu processo criativo parte da audição musical devido à capacidade da música em mudar a frequência cerebral dele de beta para alfa, a leitura do verso escrito por Edgar Franco, no caso, serviu como transmutador de estado mental. Apesar de que, como diz Andraus “não há como comprovar cientificamente. Pedir-se-ia uma medição com aporte tecnológico. Mas creio que dependendo da intenção e do momento (e da audição), meu estado de alfa entra em algum dos níveis possíveis” (2013, s/p). Para que se “visualizasse” uma imagem para “encaixar” no verso de Franco, “...com a pura e selvagem essência animal, com o amor cósmico e atemporal!”, precisou-se desligar-se do que estava ao redor, ler as páginas prontas até então e o verso. Depois de inúmeras leituras, tanto da história completa como do verso em separado, passou-se, então, a abstrair o sentido construído por Andraus e Franco até aquele momento na história. Por outro lado, sentia-se a necessidade de não se prender a clichês ou a uma tradução literal do texto em imagens.

A transformação da sensibilidade está, como indica Andraus, na mudança de frequência das ondas mentais que, passadas a tal estágio, se tornam mais receptivas a impulsos criativos. A imersão, dedicação e busca da resolução do problema, remetem à descrição das “condições de criatividade” apontadas por George F. Kneller (1978). De acordo com o educador, elas estão divididas em sete, por assim dizer, qualidades: Receptividade; Imersão; Dedicação e Desprendimento; Imaginação e Julgamento; Interrogação; Uso de Erros; e Submissão à Obra de Criação (KNELLER, 1978, p. 73). A partir desses aspectos, sentidos e vividos, alimentados pelas repetidas leituras da história e, principalmente, do verso escrito por Franco (o qual deveria ilustrar) provavelmente possibilitou a dita modificação nas frequências mentais, levando ao arroubo criativo em que se passou a “sentir as imagens”.

Esse sentimento, então, levou a relacionar o texto em dois momentos – a dividir as sentenças do verso. Na primeira parte o texto diz: “...com a pura e selvagem essência animal”; tendo como ponto de partida a dicotomia, ou seja,

os opostos, a selvageria percebeu-se como calma, ou placidez. Em consequência surge o paradoxo do caos harmônico. Como representação desse aspecto, foi pensado nas espirais por serem um movimento geométrico contínuo e hipnótico. Com isso em mente traçou-se as primeiras linhas girando a espiral como um Sol que irradia seus raios.

Na segunda parte: “com o amor cósmico e atemporal!”, ainda dentro da ideia da dicotomia, foi ligada a imagem de um lobo raivoso a simbolizar o “amor cósmico e atemporal”. A razão da escolha, além do tema da história ser lobos, é o fato do caos, ou agressão – ao entender o caos como distúrbio – ser algo presente em todas as relações, sejam elas intracelulares ou na cópula.

Antes de por-se a desenhar, no entanto, e após já ter decidido como seria a configuração geral da página, pensou-se até mesmo em trabalhar algumas imagens no computador na tentativa de criar uma visualidade que fosse interessante para o texto de Franco. Em vão. O resultado não foi satisfatório. Abandonado o projeto de executar uma montagem no computador, partiu-se para a elaboração em papel.

A fim de me “soltar” no desenho, resolveu-se fazer como Andraus e trabalhar sob audição musical. Na ocasião foram tocadas as músicas: *Dastor*; *Rad*; *Falken*; *Sieben*; e *November*. Todas do grupo de música *pagan-folk Faun*, dos discos *Renaissance* (2005) e *Totem* (2007). São músicas com arranjos musicais diversos, com uma miríade de instrumentos e que serviram para tornar o clima mais propenso à desenhar sem inibição.

Como não Moura não é desenhista, foi usado um recurso um tanto quanto trapaceiro para trabalhar a face do lobo que está quase ao centro da página. Tendo a referência do desenho que queria, este foi impresso e, a partir dele, usado papel carbono para transferir a figura para a folha. No momento de fazer essa transição, não se preocupou em seguir exatamente a forma original. Muito foi com base na intuição – até mesmo porque a impressão ficou escura e várias partes indistinguíveis. Após terminar o lobo, partiu-se para o fundo espiralado. A ideia original previa, nas partes preenchidas de preto, estrelas e outras configurações cósmicas que foram retiradas por Franco na finalização. Outro ponto de influência direta do artista no resultado é a inclusão do olho como centro da espiral. Algo como “o olho do furacão”. No entanto, o desenhista simplificou a forma original da espiral colocando-o somente em uma direção. Abaixo é possível ver a página desenhada por Moura em comparação com ele finalizada por Franco.

Para o texto que sequencia e finaliza a história demorou-se dois meses para fazê-lo por sentir certa dificuldade para desenvolvê-lo. Lapsos de tempo



Ilustração 1: Antes e depois da arte-finalização de Edgar Franco no meu desenho.

como esse, durante o processo, são normais. O psicanalista George F. Kneller coloca, até, esse como algo inerente ao momento criativo.

Para que a criação ocorra, a pessoa criativa há de antes ser frustrada e perturbada por um problema ou uma situação que ela não pode manobrar. (...) A pessoa criativa regride pois uma região menos consciente, menos diferenciada de sua mente, na qual possa gerar-se a solução de seu problema. (KNELLER, 1978, p.60)

Inicialmente essa dificuldade aconteceu pela grande abertura do texto construído até então e a necessidade de fechar a história – por conta do espaço disponível para publicação na *Camiño di Rato # 6*. Essa obrigatoriedade criou um bloqueio que se aliava à baixa conexão que sentia entre os textos. Até que se passou a perceber certa nuance que unia o sentido total do proposto escrito até então – semelhante como quando precisou fazer o desenho.

Como solução para o desencadeamento do texto, resolveu-se retomar o propósito da introspecção da página anterior, mas agora a nível molecular, enquanto representação do todo, ou seja, o DNA. O que resultou no seguinte trecho: “Inscrito em fitas proteicas arcaicas o caduceu subatômico transuniversal traduzido como DNA”. Cada parte da frase foi construída para simbolizar algo específico para o contexto da trama. Por exemplo: “Fitas proteicas” surge devido à representação científica do DNA; “arcaicas” por serem a base da formação biológica; “caduceu

subatômico” se refere ao formato da fita (semelhante ao caduceu) de proporção extremamente pequena; “transuniversal” por, provavelmente, ser encontrado em todo o universo. Dessa forma, pensa-se no fechamento da história como a busca do próprio Eu biológico que é a mistura de tudo que já foi e que um dia pode ser algo mais. E isso é a herança genética de cada um, gravada no DNA.



Ilustração 2: Página final de Lupina desenhada por Franco, 2013.

Para ilustrar, Franco utilizou o conceito da cabeça do lobo, da página anterior, desdobrando-o. Criou, então, duas imagens distintas que “mordem o rabo”, como o oroboros². Ao centro uma espécie de mago ergue a mão esquerda em direção a um disco, enquanto no seu robe há dois símbolos: o Sol e a Lua. A

2 Também grafado como Ouroboros. É um símbolo alquímico grego que representa o eterno retorno ou a evolução do ser voltado a si mesmo. Geralmente é representado como uma cobra que morde o próprio rabo ou um dragão na mesma posição.

significação dada por Franco, não por acaso, segue a linha da dualidade e amarra o sentido criado para a trama.

Sobre os símbolos do Sol e da Lua na página final, são uma referência ao “*solve et coagula*” da alquimia e à estrutura básica da matéria que também é composta de opostos complementares. O Sol é a fonte primal de energia e responsável pela manutenção da vida na Terra, a Lua - com sua impactante força magnética - exerce uma influência seminal sobre a Terra e sobre a vida, a ponto de certos ocultistas como G.Gurdjieff apontarem-na como a responsável direta pelos comportamentos dos animais, incluindo o homem. Esses símbolos ampliam, em seu desfecho, a força dos opostos complementares presentes na HQ *Lupina*. (FRANCO, 2013, s/p)



Ilustração 3: Página inicial de *Lupina*, por Gazy Andraus, 2013.

De volta ao início da construção da história, Andraus, por sua vez, explica as próprias motivações e interferências na provocação de Franco – feita por meio do verso escrito por este último:

Edgar me deu um trecho escrito por ele para iniciar a HQ: “Os lobos acordam para a lua; vivem para a selvageria; sonham com a unidade”. Então esbocei a primeira página com o primeiro verso do poema em construção (vide a página em que há dois lobos uivando para a lua - o semi-círculo que parece uma imensa lua ao fundo. A seguir com meus traços “nervosos” continuei com a segunda estrofe mais um pedaço da terceira inserindo uma onomatopéia (“rrrrrrr”). Na página seguinte finalizei escrevendo “com a uni-cidade” modificando a palavra “unidade” para “uni-cidade” pelo motivo intuitivo de desenhar logo a seguir no rodapé da mesma terceira página uma espécie diminuta de símbolo lunar inteiro replicando “pedaços” que ecoam espargindo ao redor dela como ondas mas que são um pouco angulosos e que lembram uma vista superior de uma cidade. Percebe-se que no meio dessa terceira página, o símbolo yin-yang se apresenta camuflado no círculo do meio que também poderia ser a lua com uma cratera principal. Assim, na quarta página resolvi continuar o pequeno símbolo lunar da página anterior se ampliando verticalmente em repetições maiores até aparecer a face do lobo na última. Porém, depois inseri uma outra página (a quinta mas que estaria em primeiro) “xerocopiando-a (fotocopiando-a) da página quatro, mas colocando-a na abertura da HQ como uma página que ante abre a primeira, porém sem a face do lobo no último quadrinho (na verdade “circulinho – que representa a lua), face esta retirada pelo photoshop (e que nesse software depois aglutinei camadas de cinzas e retículas. Dessa forma, a face do lobo completaria a seqüência de maneira circular (repetida), mas diferente. (ANDRAUS, 2013, s/p)

A escolha, como diz Andraus, de criar um “sequência de maneira circular”, indica que a parte realizada pelo autor é algo que se encerra em si mesmo. Dado que, a disposição de imagens, cria uma narrativa fechada. É importante notar ainda que a maneira de criar natural e própria do autor, com base na improvisação, se faz presente no relato acima e pode ser melhor identificado quando ele diz que

foi um arroubo criativo intenso, pois me lembro que o esbocei e o fiz quase todo na prancheta do pequeno escritório da residência de Edgar em Goiânia em 2012, ouvindo alguma música (não me lembro qual). Confesso que fiquei satisfeito com o processo criativo, que me demonstrou que eu estava ainda “treinado” nessa prática de criar “quanticamente”, já que o fiz bem rapidamente e com um resultado que também me agradou, de certa maneira. (ANDRAUS, 2013, s/p)

A construção do texto, por parte de Andraus, foi realizada antes dele se dedicar aos desenhos do verso de Franco. Na verdade, o verso dele foi escrito logo em seguida ao de Edgar Franco, até mesmo na mesma folha de papel.

Tal aspecto demonstra unidade, apesar de, na prática, por meio do desenho a história possuir ruídos em consequência dos traços discrepantes.

É de se perceber claramente que meu estilo difere do de Edgar no contraste do preto e branco (o dele maior) e o meu num traço mais “nervoso” e mais com meios tons. Houve uma experiência anterior que fiz com ele em 1994, quando concebemos o fanzine “Irmãos Siameses” em que trabalhamos juntos várias HQ, mas naquela época a troca de roteiros entre nós parecia mais próximo no estilo do desenho, pois creio que eu é que me distanciei mais do p/b. Isso não quer dizer perda de qualidade, mas diferença de estilo, apenas, e acho interessante deixar isso registrado. (ANDRAUS, 2013, s/p)

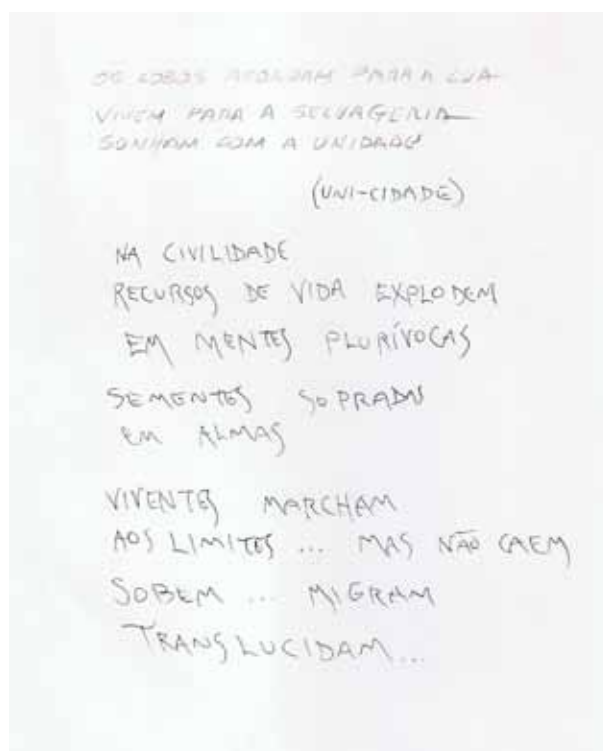


Ilustração 4: Texto de Edgar Franco e Gazy Andraus - gérmen de Lupina.

Na realização desta história, destaca-se a importância do conceito, no sentido dado por Fayga Ostrower (1977). Uma vez que Lupina, no final das contas, não passa de um conto que pretende sustentar um conceito pré-definido que surge como norte da “trama”. De acordo com Franco:

O texto criado para Gazy Andraus iniciar o desenvolvimento da parte imagética da HQ me surgiu de forma espontânea e ele tinha como princípio a ideia de unidade criada entre o animal e sua essência cósmica, o uivo para a lua e a selvageria simbolizam esse resgate da dimensão natural que nós seres humanos perdemos com os avanços tecnológicos. Gazy captou intuitivamente a intenção poética do texto, já que em uma de suas páginas o sinal do Yin Yang oriental, o equilíbrio cósmico, se fez presente. (2013, s/p)

Pode-se dizer, então, que Lupina se constrói tendo como base o “princípio de unidade criada entre o animal e a essência cósmica”, como aponta Franco – autor da primeira parte do texto. Na perspectiva de Ostrower, por exemplo, “quando lidamos com um conceito, lidamos com uma ordenação de pensamentos ou de noções” (1977, p. 69) e não com um pressuposto exato. Como é o caso da referida história. Edgar Franco ressalta isso ao expor que não havia

Nenhuma expectativa a não ser a presença da figura LUPINA, homens-lobos, lobos-homens, mas mesmo se Gazy não tivesse desenhando lobos, e ele desenhou, eu os resgataria na minha parte da HQ, na continuação com texto escrito por Gazy. O texto de Gazy continuando o meu, trouxe-me forte sugestão de fecundação, e isso apareceu na minha arte, na página em que aparece o texto “sementes sopradas em almas”, trato do surgimento de uma supernova através da união dos princípios univérsicos masculino (o lobo) e feminino (a mulher). (2013, s/p)

Assim, como explica a pensadora, “determinadas noções foram interligadas de uma maneira determinada; coordenadas nessa maneira específica formam um conceito” (1977, p. 69). De modo amplo, Lupina é criada tendo um conceito inicial estabelecido para, no fim, expressar também apenas um conceito. Mesmo porque, para Ostrower “qualquer conceito também representa uma configuração, ainda que seus componentes sejam abstratos. Qualquer conceito é, portanto, uma forma face à sua estrutura” (1977, p. 69). Em outras palavras, a maneira como Lupina se apresenta colabora para que seja sustentado seu conceito.

Para que fique mais claro, basta imaginar cada parte da HQ em separado: as primeiras cinco páginas de Franco e Andraus como uma história; as quatro de Andraus e Franco como outra e as duas páginas de Moura e Franco como uma terceira história. Cada fragmento desse, de certa forma, se autossustenta. Dentro da percepção de Ostrower, quando são feitas ordenações de sentido em grupo, elementos interligam-se por semelhança não necessitando encontrarem-se juntos ou seguidos. Dessa forma, as ligações passam a atuar por meio de intervalos espaciais e temporais (OSTROWER, 1977). Tais intervalos são bem perceptíveis em Lupina. Principalmente pelo modo de narrar de cada autor, o que faz com que as partes se comportem como “componente individuais, separáveis e abstraíveis, podendo existir independentes da situação em que são vistos” (OSTROWER, 1997 p. 80). Configurações como essa, de acordo com Scott McCloud (2005. p. 74) estão categorizadas como *non-sequitur*, e se caracterizam justamente pela não linearidade na sequência de imagens narrativas.

No fim, o que cria a unidade é a maneira como o conceito está organizado.

De fato, observa-se que, enquanto estrutura (não no conteúdo específico dos pensamentos, mas no modo de se organizarem e

encadear os pensamentos), o conceito é referido ao nosso sensorio e é também interpretado por nós em termos sensoriais: em termos de coordenação de partes, de proporções de desenvolvimento interior, de equilíbrio e de totalidades. Nesse sentido, o conceito é uma forma. Mas, se o conceito também é forma, a recíproca não é verdadeira. A forma nunca é conceito. A forma se caracteriza por sua natureza sensorial. Enquanto forma, e ordenação que ela constitui, ela não pode ser abstraída, reduzida, traduzida, transposta ou desvinculada de seu específico caráter material sem de imediato perder a essência do ser. (OSTROWER, 1977, p. 69)

O que leva a crer que, separadas as partes de Lupina, elas se tornam outras que não a história original, sem fazerem, nem mesmo, referência a esta. Muito disso, acredita-se, se deve à fragmentação. Como o processo foi trabalhado em dupla, a interferência do terceiro nesse processo inexistente. Sua marca, por assim dizer, só pode ser vista quando observado o todo. No entanto, mesmo o todo da história se mostra fragmentário, devido às diferenças gráficas entre os autores. Por outro lado, como indica Ostrower (1977), mesmo nos contrastes é possível haver unidade, uma vez que o “que for semelhante, fisicamente, intelectualmente. Emocionalmente semelhante. Tende a atrair-se. Atraindo-se, agrupa-se e funde-se em entidades maiores” (1977, p. 92). Como é o caso de Lupina.

Referências:

ANDRAUS, Gazy. Depoimento particular. [Ano, 2013]. Correspondências por email. Entrevista concedida a Matheus Moura Silva.

CALDAS AULETE. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. AULETE, Francisco J. Caldas, VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 23ª Edição. Rio de Janeiro: Editora JOSE OLYMPIO, 2009.

DANTON, Gian. Roteiro para histórias em quadrinhos. São Paulo: All Print Editora, 2008.

FRANCO, Edgar. Depoimento particular. [Ano, 2011-2012]. Correspondências por email. Entrevista concedida a Matheus Moura Silva.

KNELLER, George Frederick. *Arte e ciência da criatividade* / George F. Kneller; tradução de J. Reis – 5ª ed. - São Paulo: IBRASA, 1978.

MARAT, Marcelo. A palavra em ação: a arte de escrever roteiros para histórias em quadrinhos. 3ª Edição. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2006.

MACCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos. São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

Minicurrículos

Matheus Moura é mestre em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV-FAV/UFG, na linha Poéticas Visuais e Processos de Criação; jornalista, editor, roteirista e produtor cultural.

Edgar Franco é artista multimídia, doutor em artes pela ECA/USP, pós-doutor em Arte e Tecnociência pelo LART-Gama/UnB, e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG.