

QUANDO O SUSPENSE É SUSPENSO: TENSÃO NARRATIVA NOS QUADRINHOS ALTERNATIVOS CONTEMPORÂNEOS

When suspense is suspended: narrative tension in contemporary alternative comics

Cuando se suspende el suspenso: tensión narrativa en los cómics alternativos contemporáneos

Greice Schneider

Professora Doutora, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Sergipe, filiada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFS).

E-mail: greices@gmail.com

Resumo

O artigo discute os conceitos de narrativa e suspense (Baroni, 2007) próprios da experiência de leitura dos quadrinhos (Fresnault-Deruelle, 1976) a partir de um ponto de vista negativo: pretende-se contemplar a suspensão do suspense em histórias com fracos níveis de tensão, em trabalhos centrados no cotidiano de seus protagonistas - marcadamente presentes nos quadrinhos alternativos (Hatfield, 2005).

Palavras-chave: tensão narrativa, quadrinhos, cliffhanger, quadrinhos alternativos, suspense

Abstract

Drawing from concepts from post classical narrative theory (Baroni, 2007), the following paper seeks to explore the dynamics of suspense proper to the experience of reading comics (Fresnault-Deruelle, 1976), especially in contemporary everyday stories that involve a low narrative tension, like many alternative comics (Hatfield, 2005).

Keywords: narrative tension, comics, cliffhanger, suspense, alternative comics

Resumen

El artículo analiza los conceptos de la narrativa y el suspense (Baroni, 2007) propio los experiencia de lectura de historietas (Fresnault-Deruelle, 1976) desde un punto de vista negativo: se pretende contemplar la suspensión del suspense en historias con bajos niveles de tension, en historietas sobre la vida cotidiana de sus protagonistas - marcadamente presentes en los cómics alternativos (Hatfield, 2005).

Palabras clave: Itensión narrativa, cómics, melodrama, cómics alternativos, suspense

Introdução

Na teoria narrativa, suspense é definido como uma espécie de emoção que surge de uma incerteza parcial sobre a progressão de uma ação (Prince, 2003, p.1993). Não sabemos o que vem a seguir e isso nos deixa apreensivos por um desfecho. Mas como despertar o suspense em um meio como os quadrinhos? E qual é o lugar do suspense nos quadrinhos contemporâneos? É possível falar sobre uma suspensão de suspense? A emergência de quadrinhos autobiográficos nas últimas décadas - histórias sobre cotidiano sem grande quantidade de peripécias - apresenta um conjunto de desafios para lidar com conceitos caros à narratologia pós-clássica, tais como como tensão narrativa (Baroni, 2007). O presente artigo concentra-se na dinâmica do suspense própria à experiência de ler quadrinhos, mas o ponto de partida aqui é uma abordagem “negativa”.

Até então, considerável atenção acadêmica foi concedida a gêneros que lidam com fortes níveis de narratividade - a maioria das histórias de aventura, repletas de reviravoltas e peripécias - que, de fato, se adequam para ilustrar mecanismos narrativos. Mas o que dizer daquelas obras com baixo nível de narratividade, histórias em que pouco acontece? Em um primeiro momento, abordaremos a dinâmica do suspense, a partir do conceito de tensão narrativa teorizado por Meir Sternberg (1992). O autor identifica o coração da narratividade na tensão despertada por uma indeterminação temporária de histórias, encorajando o leitor a esperar por uma resolução. No caso dos quadrinhos, essa emoção narrativa deve ser discutida em termos da temporalidade específica envolvida na experiência da leitura, especialmente no que diz respeito à tensão entre os regimes linear e tabular (Fresnault-Deruelle, 1976) e suas diferentes durações.

Linearidade e tabularidade na tensão narrativa

Para tratar de tensão narrativa nos quadrinhos, é necessário, antes, levar em conta a oscilação entre duas dimensões de leitura - o que Fresnault-Deruelle chama de “linear” e “tabular” (1976). Linear refere-se a um modo temporal de leitura que segue um contínuo fluxo sucessivo de vinhetas, tiras, páginas, albums; enquanto tabular corresponderia a

um modo espacial - uma leitura sintética que denuncia a superfície e materialidade. Se considerarmos que essas duas leituras ocorrem simultaneamente, podemos dizer que ler uma página de quadrinhos já envolve uma forma de re-leitura (Calinescu, 1993). A partir de uma visão tabular, o leitor de quadrinhos teria acesso a informações visuais dos desdobramentos da história naquela página mesmo antes de começar a seguir a ordem sequencial propostas pelas tiras, já avaliando e reavaliando suas expectativas.

É justamente essa constante oscilação entre leitura linear e tabular, tão própria dos quadrinhos, que cria um potencial desafio ao processo de produção do suspense, uma vez que a incerteza sobre o desenlace (crucial para o surgimento da ansiedade ou do desejo) pode ser ameaçada pela tabularidade - essa visão simultânea da página. Em outras palavras, se vemos - mesmo de relance - o que acontece depois, como podemos ainda temer pelo destino do protagonista? Longe de ser uma desvantagem, esta tensão está no cerne do que torna a experiência de ler quadrinhos tão dinâmica, concedendo ao leitor um conjunto completo de desafios e decisões a serem tomadas sobre como navegar na página - que direção tomar, quanto tempo para dedicar aqui ou ali, que elementos devem ser priorizados e quais devem ser adiados ou salvos para mais tarde. O olhar, na narrativa gráfica, é muito orientado por esse jogo de prognósticos e diagnósticos, no qual a informação escondida não depende apenas da ordem da aparência, como bem observa Fresnault-Deruelle.

É na mecânica de suspense que irrompe, na minha opinião, a contradição que pode manter vivo esse gênero tão específico. Porque ler quadrinhos traz de volta intuitivamente a relação entre história (e sequência) como globalidade e sua decupagem (...). Preparando sua decepção, o leitor apressado certamente pode percorrer sua cota de vinhetas sem que nenhuma aspereza plástica possa lhe interromper. Resta ao leitor amador (sempre um pouco perverso) contrariar o ritmo imposto pelo autor e fazer de cada vinheta um lugar de passagem forçosamente reticente” (Fresnault-Deruelle, 1993, p. 205-206)¹

¹ Tradução minha. “C’est dans la mécanique du suspense qu’éclate à mon avis la contradiction qui a pu maintenir jusqu’ici bien vivant ce genre si spécifique. Parce que lire une BD revient à mesurer intuitivement le rapport existant entre le récit (ou la séquence) comme globalité et son découpage (...). Préparant sa déception,

É interessante notar como Fresnault-Deruelle privilegia a experiência da segunda leitura, que acentua a natureza contraditória do suspense. Mas como lidar com esse paradoxo do suspense? Como a tensão narrativa se mantém eficaz mesmo quando lemos o mesmo painel múltiplas vezes? Para Baroni, esse fenômeno corresponde a um tipo distinto de suspense (*rappel*), no qual o prazer surge da antecipação correta dos eventos (2007, p. 279). O que está em jogo aqui é a administração de informação disponível para o leitor. Apesar do suspense ser ameaçado pela revelação da página inteira, a tensão narrativa ainda pode ser preservada através do esconderijo estratégico de informações na página, ou através do controle a leitura progressiva nas páginas e volumes que sucedem. Os cartunistas mais talentosos estão conscientes dessa flutuação de atenção e a exploram em seu favor, direcionando o olhar através de um número de estratégias, como princípios de composição, escondendo determinados elementos em posições menos evidentes ou deliberadamente guiando o leitor em outras direções, ao fazer o texto contradizer a imagem.

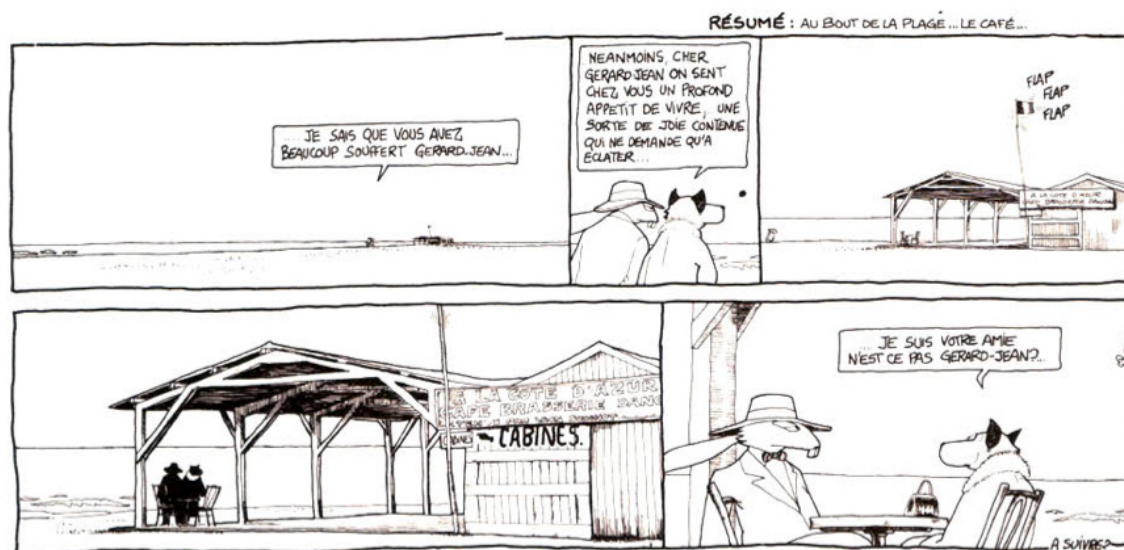
Também é fundamental considerar os diferentes tipos de suspense que variam de acordo com a distância em que os eventos aparecem no tempo. Baroni diferencia um suspense “curto”, que depende da representação visual da ação e gestos iminentes (como lutas de boxe) de um tipo “longo” de suspense, no qual os efeitos ocorrem em intervalos de tempo maiores e são mais autônomos de gestos e marcas visuais. Esse segundo tipo, em princípio, tem mais chances de resistir à ameaça apresentada pela tabularidade da página (2007, p. 338). Uma vez que os quadrinhos representam o tempo visualmente, a ameaça ao suspense é mais fraca quando é espalhada ao longo de páginas e edições sucessivas. Se suspense pode ser comprometido pela visão sinóptica da página, o virar da página oferece um mecanismo poderoso para construir tensão, já que funciona como o perfeito esconderijo para eventos futuros (2007, p.330).

Desafiando o cliffhanger

Um dos elementos onde essa relação entre suspense e quadrinhos se manifesta de maneira evidente é o *cliffhanger*, dispositivo muito usado na ficção seriada para produzir a impressão de suspense ao interromper a ação em um momento crucial no desenvolvimento da história, deslocando as expectativas do leitor. A estratégia é parte das convenções de gênero de histórias seriadas, onde suspense é geralmente deixado na última vinheta, como um tipo de preparação, uma forma de trazer “cenas do próximo capítulo”, “a seguir”, uma promessa para o desenlace de nós abertos. Nos quadrinhos, é geralmente encontrado nas últimas páginas de cada volume – uma coleção de perguntas e hipóteses possíveis, um *teaser* para os próximos números.

Mas há casos em que essa tensão narrativa é deliberadamente boicotada. Em *Café de la Plage* (1977), Régis Franc já brincava com essas convenções dos quadrinhos de heróis, incluindo pistas sugestivas no início de cada tira. No primeiro painel, o leitor é confrontado com um resumo, uma recapitulação dos eventos passados, um dispositivo para lembrar o leitor das reviravoltas no enredo e desenvolvimento necessário para familiarizar o leitor e entender os próximos episódios. Ironicamente, no caso de Franc, esse resumo não é nenhuma revisão de eventos do passado – não é o aspecto narrativo, mas o descritivo que é evocado – “ao fim da praia... o café” – um reconhecimento de que não há muito acontecendo nessas tirinhas. O mesmo acontece no final, quando Régis Franc debocha mais uma vez do *cliffhanger* ao adicionar “a seguir?”, mesmo que o leitor, já familiarizado com os quadrinhos de Franc, saiba que não há nenhuma questão pendendo e que nada nunca segue.

le lecteur pressé peut, certes, parcourir sa ration de cases sans qu'aucune asphérité plastique ne puisse le retenir ; reste que l'amateur (toujours un peu pervers) contrant le rythme imposé par l'auteur va faire de chaque vignette le lieu d'un passage forcément réticent.”



[Figura 01 Franc, Regis, 1977. Le Café de la Plage. 1ère partie, Le Matin.]

Outra estratégia negativa possível é explorar a construção e subsequente frustração de tensão a partir do *cliffhanger*, algo explorado por Daniel Clowes², em *David Boring*³, um uso paradoxal de tensão narrativa. O protagonista tem essa atitude blasé, inafetada, típica dos personagens de Clowes. O livro é dividido em três atos, cada um ocupando uma edição inteira de *Eightball* (1998, 1999, 2000). A primeira parte do livro termina com um *cliffhanger*: um homem misterioso em meio à névoa atira no protagonista. O último quadro mostra a bala, acompanhada do texto “to be continued”, um final muito astuto que interrompe a ação em seu pico e atrasa a morte potencial do protagonista, insinuando suspense e levantando uma série de questões: ele vai morrer? Qual a identidade do homem misterioso? Como esse evento se relaciona com a morte do outro personagem, apresentada no início? O final faz o leitor faminto por um desfecho e

o obriga a esperar oito meses para o próximo capítulo. Mas no segundo ato, as respostas são atrasadas ou simplesmente negadas, uma vez que o rumo da história muda completamente. Apesar de investir muito em suspense, Clowes condena seu uso manipulativo: “eu não gosto de manipular a audiência a não ser em um modo muito sádico onde eles não são recompensados (2010, p.119). Essa recusa de soluções é confirmada pelo final-feliz aberto, em uma falta de desfecho resignada: “Nós graciosamente aceitamos esse final feliz e o reconhecemos como tal: um bolso suspenso de quietude entre clímax e esquecimento (Clowes, 2000a).

O diário em quadrinhos: obra em progresso

O mecanismo do *cliffhanger* – a ideia de deixar o leitor em suspense aguardando o desfecho da trama – se adequa à tradição de publicações serializadas, com ênfase no desenvolvimento da história e repletas de cenas de ação, tão comum à tradição dos quadrinhos de heróis, por exemplo. No entanto, a crescente emergência do cotidiano nos quadrinhos – a partir de Harvey Pekar nos anos 70 e seu amadurecimento com o surgimento de quadrinhos alternativos e o formato

2 O autor confessa seu gosto por mistério, mas um mistério bem particular, que provoca o leitor mas raramente oferece algum desfecho satisfatório: “eu gosto de ideias de pistas e mistérios, mas odeio a solução em histórias de detetive. Sempre as acho muito tediosas” (Clowes, citado em Parille 2010, p. 1999).

3 O próprio título já indica um personagem bastante inexpressivo.

de novela gráfica nos anos 90 - poderia impõe outras formas de conceber a tensão narrativa. A serialização nos quadrinhos alternativos não está a serviço do suspense, uma vez que dificilmente dependiam de um fluxo casual de eventos⁴. Frequentemente essas histórias não terminam com *cliffhangers* nem começam recapitulando histórias anteriores.

A relação entre a serialidade e a construção do suspense torna-se ainda mais complicada em certos gêneros abertos como o diário, muito popular na cena alternativa pós-Pekar, usada por artistas como Lewis Trondheim (*Little Nothings*), James Kochalka (*American Elf*), Fabrice Neaud (*Journal*), John Porcellino (*King Cat*), Adam Cadwell (*Everyday*), e Julie Doucet (*365 days*). Ao contrário de livros de memórias escritos em retrospecto como *Fun Home* ou *Persepolis*, o formato é composto de obras em progresso justificando, portanto, a ausência um arco narrativo previamente determinado. A serialização, neste caso, não é uma forma de atrasar o desfecho e manipular expectativas, mas uma pré-condição do formato, uma marca temporal de autenticidade. Como Isaac Cates nos recorda, os quadrinhos diários também tendem a “distorcer” a própria categoria de diário, favorecendo o ordinário, ao invés de pontuar acontecimentos memoráveis e dignos de nota na vida de alguém (2011, p.210).

Na verdade, parece haver um esforço auto-consciente para evitar eventos relevantes, ignorar momentos críticos e decisivos e se concentrar nos eventos insignificantes da vida cotidiana. James Kochalka, autor do que pode ser o cómico do diário mais antigo, *American Elf*, admite essa rejeição quando diz: “A história da minha vida não é uma história” (2004). A falta de um arco narrativo pré-concebido torna possível abrir esses diários em qualquer página e ler entradas com relativa independência, como pequenos episódios. Esta tentativa de capturar o negligenciado também é clara no trabalho de John Porcellino. Em *Bird Story*, por exemplo, o autor

4 A serialização aqui acontece mais por razões práticas e econômicas do que propriamente narrativas. Muitos autores são levados a lançar suas obras em intervalos periódicos pela necessidade de tornar esses quadrinhos economicamente viáveis, mesmo que posteriormente o mesmo material seja publicado como um livro completo. Com o surgimento das editoras independentes para lidar com essas questões práticas, a baixa independência da continuidade levou ao (quase) desaparecimento dos floppies na cena alternativa, substituída pela forma do livro, sinal claro de que esse tipo particular de suspense – baseado no cliffhanger – não é o modo dominante neste gênero.

nos oferece um relatório detalhado de seu encontro com um pássaro e do longo tempo que passaram assistindo uns aos outros “imóvel” enquanto ele “permaneceu ali, completamente imóvel, como uma estátua” (2004). O mais próximo que chegamos a um evento é quando o pássaro move sua cabeça “cerca de uma polegada” (2004).

Quando suspense é suspenso

Como tratar, então, a questão do suspense em obras de Chris Ware, Adrian Tomine, Anders Nielsen e Jerry Moriarty? Seria possível falar de suspense em Jimmy Corrigan? Estamos realmente ansiosos para saber o que acontece nas edições subsequentes de *Palooka Ville*, de Seth? O que move o leitor adiante? A distinção não é suficiente para proclamar a ausência de tensão narrativa nessas obras (e, consequentemente, justificar a negligência acadêmica com ocorrências átonas). Aqui, novamente, o trabalho de Fresnault-Deruelle pode nos oferecer pistas valiosas sobre como abordar a questão do suspense em narrativas visuais. Ao abordar pinturas de Hopper, Balthus e Delvaux, o autor alega que a narratividade deve ser julgada não por uma história efetivamente contada, mas pelo seu potencial narrativo (1993, p.186). Nesse sentido, as imagens mais dotadas de potencial narrativo não são necessariamente as que representam ações. Ao contrário, esse tipo de imagem, de acordo com Fresnault-Deruelle, anularia narratividade e suspense (1993, p.183). Além disso, a narratividade depende de um intervalo de tempo a ser atualizado. É precisamente a pausa, o “entre os tempos” retirados de um fluxo, ou o que o autor chama de “limbos da história”, que emprestam a estas imagens algum poder de evocação, como um intervalo (1993, p. 189). Curiosamente, Fresnault-Deruelle considera essa “promessa de um espetáculo” uma forma de suspense prolongado (1993, p.183).

Fresnault-Deruelle está tratando, aqui, de pinturas, imagens fixas isoladas, e portanto, o conceito de linearidade está fora da equação. Mas ainda assim, sua análise de duração e suspense em Hopper esclarece como a tabularidade pode ser tomada como uma dimensão temporal, superando a simplificação da equivalência entre linearidade e tempo ou tabularidade e espaço. Essa temporalidade suspenso em Hopper é

encontrada em vários quadrinhos, como por exemplo, em *Jack Survives*, de Jerry Moriarty. A página abaixo pode até ser considerada um clichê de um certo modo de fazer quadrinhos depois dos anos 90, mas costumava ser a exceção há algumas décadas, mesmo para uma revista de vanguarda como a *RAW*, onde suas histórias foram publicadas pela primeira vez.

Nesses três painéis de *Jack Survives*, é possível identificar a noção de tempo morto. Pouco acontece nessa página: à primeira vista, vemos um homem de meia idade sentado fora, tomando café e fumando, algo remissivo das pinturas de Hopper, como *Sunday*. Ambos artistas compartilham um fascínio pelo ordinário e a cenas de paisagens urbanas. A maioria das páginas de *Jack Survives* aborda algum aspecto do cotidiano: cadarços de sapato, uma TV quebrada, sanduíches, lâmpadas, seguro de saúde. Apesar de seguirem a estrutura de *gags*, não há um trocadilho: as incongruências são ordinárias, banais. O que é mais impressionante é o modo como ambos os trabalhos abordam o modo como o tempo é suspenso, apesar das diferenças óbvias no processo de leitura envolvendo pintura e quadrinhos. No primeiro painel, um



[Figura 2 - Moriarty, Jerry (2009). *The Complete Jack Survives*, Buenaventura Press.]

quadrado grande ocupando dois terços da página, não há nada que sugira um movimento em direção à ação. A posição de Jack é estática e seu olhar mira o horizonte e suas mãos estão ocupadas com a xícara de café e o cigarro, reforçando a ideia de intervalo, de deriva.

Mesmo as poucas palavras de Jack indicam uma situação de estagnação. No primeiro dos dois balões da página, lemos “que bom que não há crime aqui” – uma declaração de satisfação com a calma e paz da vizinhança dirigidas a ninguém mais que os leitores, como em um suspiro contemplativo antes de mover o cigarro de volta à boca. O texto se funde graficamente com o mundo ficcional – mesmo o balão não é tratado como uma entidade separada, mas está escondido atrás da pilastra, como um objeto real do cenário. A mesma estratégia visual é repetida no segundo balão, onde o vazio apenas sublinha o silêncio da cena. Um olhar mais atento revela as camadas por trás do branco onde havia originalmente um texto escrito naquele espaço. Essa impressão temporal de tempo acumulado também pode ser encontrada na incidência de um tipo de luz de uma determinada hora do dia, quando a luz muda rapidamente é explorada pelo ângulo das sombras. As pinceladas grossas de preto e branco poderiam ser traduzidas temporalmente como camadas de tempo acumulado, invocando não só o agora, mas uma parcela de memória também. Comparado com gêneros mais tradicionais baseados em sequencialidade, não há muito a ser antecipado em trabalhos como *Jack Survives*. Não há prognósticos a serem encorajados.

A suspensão da narração não implica, portanto, na ausência de narratividade, como Baetens (2011) nos lembra, ao ampliar o conceito para dar conta dessas “infranarrativas” cuja sequencialidade não é tônica, como nas histórias tradicionais. Trata-se, portanto, de uma questão de grau em que a chave pode ser encontrada na dialética entre abertura e fechamento narrativos (p. 116). O autor refina o conceito visual de tabularidade para revisita-lo em termos temporais e narrativos (p. 113) reforçando a interação entre regimes tabular de leitura e diferentes graus de tensão narrativa, variando em um contínuo de momentos de alta tensão pra momentos de baixa tensão.

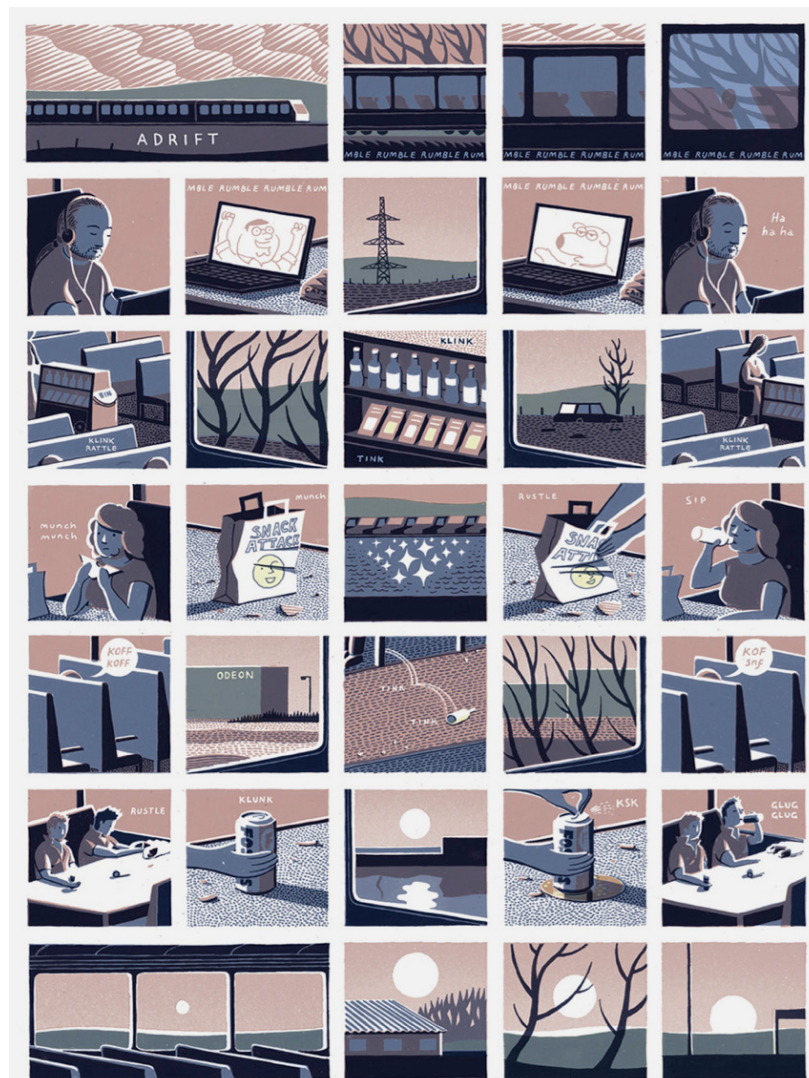
Tome, por exemplo, *Adrift [À Deriva]* (McNaught 2011),

sobre uma viagem de trem cujo título já sugere um senso de vaguidade e falta de direção, e o relaxamento de uma progressão, já que nada de mais acontece com esses personagens. Apesar da ausência de encadeamento sequencial, a página dupla está longe de qualquer estaticidade ou inércia – há apenas uma tênue relação de causa e consequência entre os

personagens que se resume ao compartilhamento do mesmo percurso e da vista da janela, mas o leitor é convidado à experimentar a duração, o tempo suspenso, a espera, em uma leitura similar a uma situação de viagem de trem. Não há intriga a ser resolvida com impaciência, e há uma extensão da demora, em um jogo de atenção e distração, uma oscilação entre a vista contemplativa da paisagem nas janelas e o senso de matar o tempo através da gratificação instantânea disponível nos dispositivos eletrônicos e *fast food*.

Para reforçar essa atmosfera, McNaught compõe, no nível tabular, de uma hierarquia cromática minimalista através o uso de um número reduzido de cores suaves, análogas e emudecidas – azul e violeta – em uma combinação que reproduz um balanço tonal correspondente ao crepúsculo e à lenta passagem do tempo. As camadas de cores ganham relevância também pela ausência notável de linhas de contorno e bordas das vinhetas. Além disso, se de um lado, a ausência de balões de fala intensifica a introspecção, por outro, há sons ambientes repetitivos usados como uma ferramenta para imprimir um ritmo e criar cadência.

O ritmo também é traduzido em níveis formais pelo modo como o layout da página é organizado, em um grid regular de 5X7, com vinhetas quadradas. Cada tira é dedicada a um personagem (ou grupo de personagens) e à sua atividade durante a viagem. Cada uma das cinco vinhetas obedece um princípio regular. A primeira e a quinta (os extremos) e a segunda e a quarta formam pares, sugerindo micro-variações momento-a-momento (interiores ou exteriores). A vinheta do meio mostra algo diferente, em um esquema que poderia ser resumido como A-B-C-B'-A' (exceto pela primeira e última tiras, que funcionam como planos de ambientação. Rimas visuais também podem ser encontradas na organização das vinhetas, representando o interior (do trem) e o exterior (a paisagem), alternando dois tipos de tiras (I-I-E-I-I) ou (I-E-I-E-I). O resultado dessa organização de painéis e multiplicação de vinhetas



[Figura 3 McNaught, Jon (2011). Adrift. Art Review, (Summer 2011).]

é que o tempo de leitura é alongado, desacelerando a experiência de leitura. Em casos como esse, talvez seja possível falar em “suspensão de suspense” uma vez que o desejo de saber o que acontece depois é substituído por outro tipo de atenção, despertando uma sensação de duração mais frouxa, uma ambiguidade semelhante ao modo como Jonathan Crary descreve as ressonâncias da palavra “suspensão”, em seu trabalho sobre a historicidade da atenção:

“o estado de estar suspenso, um olhar ou escutar tão enlevado que se esquiva das condições habituais, que se torna uma temporalidade suspensa, um pairar fora do tempo. De fato, as raízes da palavra atenção ecoam um sentido de ‘tensão’, de estar ‘estirado’, e também de ‘espera’. Ela sugere a possibilidade de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por alguma coisa, no qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado. Mas uma suspensão é também um cancelamento ou interrupção” (Crary 2013, p. 10)

Crary está preocupado com a natureza contraditória da percepção, que envolve absorção e/ou ausência, adiamento. Esse deslocamento permite encarar o suspense e a tensão não apenas enquanto convite para atividade cognitiva desencadeada pela expectativa de eventos específicos (prognósticos e diagnósticos), mas como uma suspensão para fora do tempo (e apenas estando fora do tempo é possível contemplar a duração). Esse sentido de suspensão envolve um estado mais vago, próximo do que Fresnault-Deruelle chama de “limbo da história”.

À primeira vista, o corpus reunido aqui pode parecer um tanto contraintuitivo para tratar de questões de narratividade e suspense, uma vez que não projetam o leitor em direção a desenlaces futuros. No entanto, tratar o assunto de um ponto de vista negativo pode ser um exercício produtivo para explorar esse extenso número de narrativas gráficas sobre o dia a dia e situações mundanas. O conceito de tensão narrativa permite explorar o poder de evocação dessas histórias, a impressão de intervalo – uma narratividade latente que deve ser relacionada não apenas à tendência natural de narrativização, mas também ao modo tabular de leitura de quadrinhos.

Bibliografia

- Baetens, J. (2011). *Hommage à Pierre Fresnault-Deruelle: pour relire “Du Linéaire au tabulaire.”* Les Cahiers du Grit, 1(1).
- Baroni, R.. (2009). *L'œuvre du temps: poétique de la discordance narrative*, Paris: Seuil.
- Baroni, R.. (2007). *La tension narrative*, Paris: Éditions du Seuil.
- Brunetti, I. (2006). *Schizo #4*, Seattle: Fantagraphics Books.
- Clinescu, M. (1993). *ReReading*, Yale University Press.
- Cates, I. (2011). *The Diary Comic*. In *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Univ of Wisconsin Press.
- Crary, J. (2013). *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Cosac Naify
- Fresnault-Deruelle, P. (1993). *L'éloquence des images*, Presses universitaires de France.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976). *Du linéaire au tabulaire*. *Communications*, 24(1), pp.7–23.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative comics: an emerging literature*, Univ. Press of Mississippi.
- Kochalka, J. (2004). *American elf : the collected sketchbook diaries of James Kochalka.*, Marietta, Ga.: Top Shelf.
- McNaught, J. (2011). *Adrift*. *Art Review*, (Summer).
- Porcellino, J. (2004). *King Cat Comics & Stories - a Special Mini-Supplement to McSweeney's Quarterly Concern*, No. 13. In *McSweeney's Quarterly Concern*, 13. San Francisco: McSweeney's Quarterly.

Prince, G. (2003). A dictionary of narratology, U of Nebraska Press.

Sternberg, M. (1992). Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. *Poetics Today*, pp.463–541.

Outras publicações da autora

Schneider, G. (2016). What Happens When Nothing Happens: Boredom and Everyday Life in Contemporary Comics. Leuven: Leuven University Press.

Schneider, G. (2015). The Many Facets of Boredom in the Work of Daniel Clowes. In J. Cañero & E. Claudio (Org.). *On the Edge of the Panel: Essays on Comics Criticism*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Schneider, G. (2014). Por uma leitura vagarosa: estética da lentidão nos quadrinhos contemporâneos. In: *Tercer Congreso Internacional Viñetas Serias*, Buenos Aires. *Viñetas Serias: congreso de historieta y humor grafico*. Buenos Aires.

Schneider, G. (2013). Resisting narrative immersion. *Studies in Comics*, 4.

Schneider, G. (2012). Lost Gazes Detached Minds: Strategies of disengagement in the work of Adrian Tomine. *Scandinavian Journal of Comic Art*, 1.2.