



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna

Rafael Soares Duarte

Florianópolis, SC, 2009.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, visando a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^ª. Tânia Regina Oliveira Ramos.

Agradecimentos

Capes, por me permitir tempo e oportunidade de trabalho. Andrea Meirelles por tudo, pelo amor incondicional, pela força, pela sabedoria, pela inspiração e pela paciência. Theo, meu filho por dar sentido para tudo. Daniel, irmão em todos os sentidos, por ler para mim os gibis do Batman antes de eu aprender a ler e anos depois me mostrar a literatura e o caminho das letras. Mãe por anos de luta carinhosa. Pai pelo amor. Tânia Ramos pela oportunidade, pela coragem, pela palavra e pela orientação sempre carinhosa. Carlos Baumgarten, pelas aulas inesquecíveis, pela intelectualidade vibrante e por mostrar como a academia pode ser viva. Sérgio Medeiros pelas contribuições valiosíssimas. Tom Waits, Disrupt, Leonard Cohen, Ramones, Bad Religion, Napalm Death, Anti Cimex, Brutal Truth, pela trilha sonora.

Resumo

A presente dissertação é uma análise da história em quadrinhos Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons, dividida em três partes: uma análise do processo de leitura das histórias em quadrinhos em geral, uma leitura da obra Watchmen e uma relação formal de Watchmen em relação à poesia visual moderna. Primeiramente a leitura e o processo de compreensão das histórias em quadrinhos são pensadas em relação a algumas ideias da semiologia, de proposições da estética da recepção, e da fenomenologia da percepção. A partir das proposições teóricas é investigada a importância exercida pelos vazios textuais nas histórias em quadrinhos como espaços de projeção interpretativa do leitor. Após é feita uma leitura da obra Watchmen como parábola da guerra fria e sua relação com a narrativa trágica, onde se aproxima a figura do super-herói de aspectos composicionais do herói trágico de várias épocas. Por fim, é feita uma relação de aproximação entre as estratégias narrativas de Watchmen com procedimentos formais da poesia visual. Esta relação aproxima estratégias narrativas, capítulos e a própria materialidade de Watchmen a aspectos formais da obra de Stéphane Mallarmé, dos caligramas de Guillaume Apollinaire, e da autorreferencialidade temática do concretismo brasileiro.

Abstract

This thesis is an analysis of the comic book *Watchmen*, by Alan Moore and Dave Gibbons, and is divided into three parts: an analysis of the reading process carried out in comic books, a reading of some *Watchmen*'s particularities and a formal approach of the work towards modern poetry. First, the process of reading and understanding in comics are considered in relation to some ideas of semiology, to reception theory and to phenomenology of perception. From these propositions, the importance of the textual gaps on comics, the empty spaces between each frame, as a space for the reader's interpretative projection, is studied. It then analyses *Watchmen* as a parable for the Cold War and its relation to the tragic narrative, where the picture of the superhero is compared to the tragic hero's compositional features of various epochs. Lastly, it relates the work's narrative strategies to formal procedures of modern visual poetry. This relation will connect parts of the narrative, chapters and the very materiality of the novel to formal aspects of Stéphane Mallarmé's work, the caligrams of Guillaume Apollinaire, and the thematic self-referentiality of Brazilian Concretism.

Sumário

Considerações iniciais	10
Capítulo 01 – Os vazios nas histórias em quadrinhos	15
1.1 – Os vazios	15
1.2 – O funcionamento dos vazios	30
Capítulo 02 – Quis custodiet ipsos custodes	45
2.1 – O mundo	46
2.2 – A trama	50
2.3 – Estudo sobre o poder	55
2.4 – Os personagens	57
2.5 – Veidt e o herói trágico	63
2.5.1 – Metanarrativa e o duplo trágico	68
Capítulo 03 – Poesia e história em quadrinhos ou a narrativa autorreflexiva	77
3.1 – O <i>enjambement</i> na HQ e o vazio como sintaxe	78
3.2 – A interpenetração de motivos narrativos e a interconexão quântica	82
3.3 – Sarjeta e Aliteração	88
3.4 – A narrativa-caligrama	90
3.5 – Watchmen como relógio quântico, ou HQ e poesia autorreflexiva	99
3.5.1 – Caos	99
3.5.2 – Cut-Up	105
3.5.3 – Quadrinhos e a circularidade temática da poesia visual	108
Considerações finais	116
Referências Bibliográficas	121

Considerações iniciais

Entre as diversas formas de histórias em quadrinhos existentes, uma das mais novas é a chamada *graphic novel*, histórias em quadrinhos de composição mais complexas, com temas e tom direcionados para um público adulto. Este tipo de HQ é um terreno propício para as experimentações narrativas e inovações estéticas já que não é voltada para o público infanto-juvenil, ou regulada por suas restrições. Dentre as *graphic novels*, *Watchmen* de Alan Moore é reconhecidamente um marco no que diz respeito às inovações e experimentações em uma HQ. Principalmente no que diz respeito à convergência entre forma e conteúdo de uma obra, alcançando graus antes inexplorados pela história em quadrinhos.

A presente dissertação constitui-se de uma análise de aspectos desta convergência, buscando compreender algumas das possibilidades formais, estéticas e narrativas das histórias em quadrinhos em geral, e de *Watchmen* especificamente. Neste sentido, este estudo será dividido em três capítulos que lidarão com diferentes partes desta proposta: a compreensão do funcionamento do processo de leitura nas histórias em quadrinhos, uma leitura de *Watchmen* com algumas considerações sobre a relação entre suas personagens e sua trama, e por fim a verificação da convergência entre sua narrativa e sua materialidade, onde os níveis de compreensão de *Watchmen* se configuram de maneira que aspectos das estratégias narrativas e do seu nível material reflitam e elaborem um ao outro, apontando algumas características das histórias em quadrinhos como pontos de hibridismo entre prosa e poesia.

O primeiro capítulo parte de colocações de Eco sobre os quadrinhos em *Apocalípticos e Integrados*, onde é considerada principalmente a ideia de que o leitor de histórias em quadrinhos cria na leitura uma continuidade ideal a partir da descontinuidade que caracteriza a HQ. Esta descontinuidade, criada pelos espaços entre os painéis, chamada sarjeta apontará para a importância do vazio nas histórias em quadrinhos como parte de sua constituição. Neste sentido a ideia dos vazios será verificada a partir de proposições da estética da recepção, através do texto *A interação do texto com o leitor*, de Wolfgang Iser. Deste texto serão analisadas questões sobre a importância e o papel do vazio na construção de um texto artístico, e como se pode relacionar as conclusões de Iser com o processo de leitura das histórias em quadrinhos.

A partir das conclusões de Iser sobre a função dos vazios textuais como complexos de controle da compreensão de textos artísticos, e como forma de projeções de conectabilidade textual, será feita uma apreciação das particularidades dos elementos formadores das HQ. Das proposições de Iser, os textos, desenhos, interação intersemiótica e montagem, que formam a história em quadrinhos aparecem como elementos formadores de uma textualidade totalmente baseada em uma relação constante entre significação e vazio. A partir destas verificações será feita uma leitura dos

vazios projetivos, principalmente em relação aos vazios físicos, representados nas HQ pelas sarjetas.

Neste sentido são verificados as ideias de quebra constante da *good continuation* entre os dados da percepção de uma história em quadrinhos, e a criação de segmentos de imagens pelo leitor. Esta ideia será relacionada com a formação de imagens no imaginário humano como visto na obra *O imaginário*, de Jean-Paul Sartre. Desta relação surge uma comparação entre as camadas de imagens mentais primárias e secundárias propostas por Sartre sobre a atitude imaginante, e as imagens, analógicas e ideais, criadas na leitura de uma história em quadrinhos. A comparação desta relação apontará para a possibilidade de relacionar a leitura das histórias em quadrinhos com a ideia de dificuldade de ideação do objeto estético através da dinâmica de criação e abandono de imagens mentais criada pela interrelação entre os segmentos na leitura de um texto artístico. Por fim será comparada a descrição do funcionamento dos vazios textuais, projeções de efeitos recíprocos entre as diferentes perspectivas textuais, campo, horizonte interpretativo e *feed-back* modificadores de interpretação, e a organização da história em quadrinhos. Desta comparação serão verificados os pontos de convergência entre as proposições teóricas apresentadas e a leitura das histórias em quadrinhos, principalmente em relação aos vazios físicos das HQ, de onde surgirão as particularidades que serão desenvolvidas no terceiro capítulo a partir da história em quadrinhos *Watchmen*.

O segundo capítulo apresentará uma leitura da obra *Watchmen* passando por alguns de seus aspectos narrativos, além de uma breve análise da construção de um mundo onde existem super-heróis e da trama que os envolve. Destas leituras, será levantada a ideia de ler *Watchmen* como estudo sobre o poder, vendo no herói uma encarnação da ideia de poder, e uma parábola para a situação de crise internacional e paranóia nuclear da guerra fria nos anos 1980, onde foi escrita e onde se ambienta a obra. A segunda metade do capítulo estudará a questão da relação do personagem Adrian Veidt, o herói Ozymandias, e o herói trágico, a partir das colocações da obra *Mito e tragédia na Grécia antiga* de Jean-Pierre Vernant e do artigo *Tragédia: dos gregos aos modernos* de Carlos Alexandre Baumgarten, onde será possível aproximar aspectos definidores do caráter e da ação do personagem Adrian Veidt em relação ao herói trágico.

A partir desta aproximação será possível investigar a ocorrência de aspectos composicionais não apenas do herói mas da própria narrativa trágica em *Watchmen*, dadas as devidas diferenças, já que *Watchmen* não se trata de um texto teatral. Primeiramente verificando uma identificação relativa entre o herói mitológico clássico e o super-herói, será possível identificar em *Watchmen* particularidades da tragédia como o descompasso, a ideia de contradição irreconciliável entre herói e o mundo e a situação de aporia do herói.

Estas convergências possibilitarão a investigação da ocorrência da questão do duplo trágico na narrativa de *Watchmen*. A partir das comparações e das similaridades diacrônicas entre os aspectos definidores das tragédias de diversas épocas feitas por Baumgarten será verificada como se configura a questão do duplo do herói trágico. Neste sentido será levantada uma hipótese sobre a convergência entre as questões metanarrativas e a questão do duplo, presentes em *Woyzeck* de Büchner e em *Watchmen*. Desta hipótese serão formulados outros pontos de contato entre a narrativa de *Watchmen* e a tragédia. A ideia de sacrifício como meio de eliminar tensões sociais aparecerá através de uma distorção da condição do herói trágico em *Watchmen*, onde o herói tenta assumir as vezes de Destino (Moira). Já a culpabilidade trágica manterá o confronto entre as diferentes concepções levantadas durante a ação heróica. Ainda no fim do segundo capítulo aparecerão as questões do isolamento do herói como parte de sua realização plena, bem como a possibilidade de peripécia como meio de explorar a tensão narrativa. Desta leitura serão retiradas as questões que são desenvolvidas nas estratégias narrativas de *Watchmen*.

O terceiro capítulo irá partir das possibilidades apontadas no primeiro capítulo sobre as propriedades dos vazios físicos como potencial criador de projeções interpretativas, e de conectabilidade textual. Destas proposições será feita uma aproximação com alguns aspectos da poesia, mais especificamente da poesia visual moderna. Esta aproximação será feita através de exemplos retirados da narrativa de *Watchmen*, onde as questões exploradas no segundo capítulo se refletem nas estratégias composicionais da narrativa, e como estas estratégias se aproximam de procedimentos da poesia.

Assim serão verificadas primeiramente as aproximações de aspectos da poesia e das histórias em quadrinhos em geral. Através da disposição espacial dos momentos de significação, serão colocados dois primeiros procedimentos formais convergentes na poesia e na história em quadrinhos. Da proposição de Giorgio Agamben em *Ideia da Prosa*, será vista a possibilidade de ocorrência de *enjambement* no texto verbal das histórias em quadrinhos. Partindo desta proposição, serão mostrados os usos dos espaços vazios como sintaxe na poesia e nas histórias em quadrinhos, pelo uso do branco da página, seja entre versos, estrofes ou palavras ou na sarjeta.

Estas duas primeiras aproximações entre poesia e HQ são de caráter mais geral, mostrando pontos de contato entre as características composicionais entre as duas formas. Após estas primeiras apreciações serão colocados quatro exemplos de estratégias narrativas específicas da obra em quadrinhos *Watchmen*, o primeiro ainda em relação à poesia em geral e os outros em relação com procedimentos formais próprios da poesia visual moderna. Vistos a partir de similaridades com aspectos relativos a obra *Um lance de dados* de Stéphane Mallarmé, aos *Caligramas* de Guillaume Apollinaire e com os motivos da poesia concreta brasileira.

O primeiro destes exemplos relativos à poesia visual moderna parte da organização do grande número de linhas narrativas em que Watchmen se cinde. Da formação a partir de significantes fragmentados vista no primeiro capítulo como uma das particularidades das histórias em quadrinhos será mostrada a possibilidade de inserção de partes de significantes de uma linha narrativa em outra, criando cruzamentos intersemânticos entre as linhas narrativas.

Estes cruzamentos serão relacionados aos diferentes motivos do poema *Um lance de dados* de Mallarmé, onde os motivos preponderante, secundário e adjacente interpenetram-se uns aos outros, criando interações entre os diferentes significados ao mesmo tempo em que mantêm a integridade dos significados de cada motivo. Da mesma forma cada linha narrativa de Watchmen irá, além de manter seu sentido isolado completo, criar um outro significado a partir da interpenetração das outras linhas com que interage. O nível de interligação entre as linhas narrativas em Watchmen é ainda ligado à ideia de interconexão entre padrões caóticos das figuras da física quântica chamadas fractais, assunto que será retomado em um momento posterior. Partindo ainda da ideia de composição sintática através da sarjeta surge a possibilidade de ocorrência de um equivalente à aliteração poética na história em quadrinhos Watchmen, quando a repetição intersemiótica dos níveis gráfico e verbal são usado como expansão do significado das cenas em que se encontra.

A segunda aproximação com a poesia visual será feita entre os Caligramas de Guillaume Apollinaire e o capítulo *Terrível Simetria* de Watchmen. Parte-se do conceito de visilegibilidade de Jacques Anis como colocado por Álvaro Faleiros, onde o discurso formado pelos significantes e pelos vazios que os circundam se torna visível e legível. Deste conceito é realizada a aproximação com os poemas visuais ou plásticos de Apollinaire, os caligramas, onde a espacialização criada entre a mancha dos significantes e os espaços vazios dos brancos da página formam uma figura à qual o texto que a escreve remete. Neste sentido o capítulo *Terrível Simetria* é pensado em relação a algumas das características dos caligramas, como o discurso dentro do discurso e o motivo que orienta o conteúdo semântico e a figura formada pela interação entre palavras e vazios. Destas comparações será vista como a composição das páginas da HQ podem se configurar como um caligrama, ao criar uma figura que remete ao motivo central da narrativa do capítulo entre as configurações de cada par de páginas opostas.

A última das aproximações entre Watchmen e a poesia visual moderna será realizada na aproximação de suas temáticas autorreferenciais, no entrecruzamento de motivos de Watchmen e a circularidade do poema sobre si, seu motivo e funcionamento, visto a partir da poesia concretista brasileira. Para estabelecer esta comparação será feita uma leitura da convergência entre as principais ideias que permeiam a obra para posteriormente relacioná-las com características de sua

organização material. É retomada a relação de Watchmen com aspectos da teoria do caos, a partir do livro *Watchmen e a teoria do caos* de Gian Danton, e *Caos* de James Gleick, relacionando aspectos narrativos de Watchmen com a figura fractal. Neste sentido, aparece também o *cut-up* de William Burroughs como forma de leitura de padrões caóticos e de visualização do futuro.

Estas leituras indicarão uma interrelação entre os motivos que formam Watchmen. Das construções dos personagens às escolhas composicionais, passando pelos motivos centrais, os diversos níveis de significação se organizam como um todo que tanto configura a ideia de pensar a obra como o mecanismo de um relógio, quanto faz referência à própria materialidade de Watchmen. Destas colocações surge a comparação com a temática autorreferencial da poesia concreta brasileira chamada, no livro *Poesia Concreta e Visual*, de Philadelpho Menezes, de poesia autorreflexiva. Desta comparação será colocada a breve hipótese de compreender Watchmen como um caso de narrativa autorreflexiva. Esta hipótese irá apontar para uma característica de hibridismo das histórias em quadrinhos, onde convivem elementos formais da poesia normalmente pensados como excludentes em relação à narrativa em prosa.



Capítulo 01 – Os vazios nas histórias em quadrinhos

Este primeiro capítulo propõe uma análise do funcionamento da narrativa da história em quadrinhos, buscando um aprofundamento na compreensão desta forma particular de narrativa. Os aspectos formais e particularidades composicionais das histórias em quadrinhos serão verificados a partir de obras teóricas sobre HQ como os livros de Scott McCloud e dos brasileiros Álvaro de Moya e Antonio Luiz Cagnin. A compreensão destas particularidades acontecerá a partir da relação com proposições de Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* sobre HQ, do texto *A interação do texto com o leitor* de Wolfgang Iser, um dos textos iniciais da estética da recepção, e da obra *O imaginário* de Jean-Paul Sartre.

As proposições de Iser sobre os vazios textuais como meio de regular a interação entre texto e leitor servirão de base para pensar sobre a formação a partir da distribuição espacial e principalmente sobre a importância dos vazios entre cada momento de significação das histórias em quadrinhos. A partir da leitura dos textos selecionados serão verificadas particularidades como: a sarjeta como complexo de controle, a relação homeostática entre os diferentes significantes, a ideia de produção de imagens complementares pelo leitor entre os painéis, a relação entre imagens primárias e secundárias, além do funcionamento dos vazios na HQ. O objetivo deste capítulo é contribuir para a compreensão do funcionamento do processo de leitura das histórias em quadrinhos e de suas particularidades através da teoria literária e possibilitar a posterior verificação de algumas das estratégias estéticas e narrativas proporcionada pelos quadrinhos, analisada nos capítulos posteriores através da obra *Watchmen*,¹ de Alan Moore.

1.1 – Os vazios

¹ Moore, Alan & Gibbons, David. *Watchmen*, Absolute Watchmen. New York: DC Comics, 2005.

Inicialmente é importante colocar a definição de história em quadrinhos a ser utilizada neste trabalho. Na obra *Desvendando os quadrinhos*, de Scott McCloud, a história em quadrinhos é definida como “imagens pictóricas e outras [onde *outras* abarca as palavras] justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador”². Em parte, a definição de McCloud é derivada do nome “arte sequencial”, nome eficaz mas genérico proposto pelo quadrinista Will Eisner em sua primeira tentativa de estudo sobre os aspectos formais das histórias em quadrinhos, na obra *Quadrinhos e Arte Sequencial*³.

A definição de McCloud desvia a prioridade de entendimento sobre a especificidade da HQ das partes que a constituem para a maneira como se organizam, ou seja, é direcionada à descrição de um meio através do qual é possível construir textualidades, que fazem uso da justaposição de painéis (quadrinhos), com desenhos, textos ou ambos na construção de sequências que emulam a passagem do tempo e/ou lugar através de sua disposição espacial.

Além das obras voltadas exclusivamente à análise das histórias em quadrinhos, um dos primeiros estudos a dar atenção apenas às HQ foi *Apocalípticos e Integrados*⁴, de Umberto Eco, que os inseriu dentro de seu escopo do estudo da cultura de massa em geral. Neste trabalho, Eco já propõe, ao fazer uma revisão do conceito dos três níveis de “*mass media*” (*high*, *middle* e *low*), que estes níveis “não coincidem (...) com três níveis de validade estética”, e que, portanto, pode haver

produtos *low brow* [como ele considerou os quadrinhos, ao menos neste estudo⁵], destinados a serem fruídos por um vastíssimo público, que apresentem características de originalidade estrutural tais e tamanha capacidade de superarem os limites impostos pelo circuito de produção e consumo em que estão inseridos, que nos permitam julgá-los como obras de arte dotadas de absoluta validade.⁶

Então, no sentido de poder julgar de fato a “absoluta validade” de uma produção textual e estética contemporânea, e melhor definir se esta é passível de ser reconhecida como artística, como colocada por Eco, o presente estudo sobre as histórias em quadrinhos deve partir da análise de sua possível capacidade de criação do que chamou “originalidade estrutural”. Nestes sentido, Eco aponta alguns caminhos para possíveis estudos acadêmicos relativos aos

² McCloud, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Mbooks do Brasil, 2005, p. 09.

³ Eisner, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 03

⁴ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987

⁵ Posteriormente Eco chegou a comparar a história em quadrinhos italiana Dylan Dog a Homero e à Bíblia, dizendo ter o mesmo entusiasmo pelas três obras.

http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/review_DylanDog40.cfm . Acesso em 21/09/09.

⁶ Eco, op.cit., p. 56.

quadrinhos e, fazendo uma leitura da página inicial da tira Steve Canyon de Milton Caniff, chega a apontar indícios do que seria a “linguagem da história em quadrinhos”⁷, onde efetua as descrições de algumas das particularidades das HQ. Destas particularidades, destaca-se principalmente as observações feitas por Eco sobre a descontinuidade das histórias em quadrinhos.

Ao falar sobre o que chamou de “leis de montagem” das histórias em quadrinhos, Eco diz que esta

não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fátua descontinuidade (...) [assim], a história em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*.⁸

A possibilidade contida nesta afirmação, no entanto, o escapa. Em uma nota explicativa sobre o mesmo parágrafo, Eco faz alusão a um estudo em que leitores de fotonovela (espécie de história em quadrinhos feita com fotografias) recordavam de cenas que não existiam em uma dada configuração da sequência de painéis, e eram na verdade criadas mentalmente na leitura pela justaposição de dois painéis mostrados. Eco chega a dizer que no sentido de fazer com que o leitor tenha de construir cada momento de transição entre os momentos estanques mostrados “a história em quadrinhos deveria permitir uma mensagem de alta capacidade informativa”⁹, mas, já na frase posterior, volta atrás e diz que “na verdade, porém, essa técnica recorre a um código de tal maneira preciso, as redundâncias são eliminadas em pontos onde a previsibilidade da mensagem é de tal maneira certa, que fornecem, indubitavelmente, um significado já esperado, e portanto, uma informação reduzida”¹⁰.

Nota bastante peculiar, na forma como limita a história em quadrinhos de maneira categórica a partir de um *corpus* limitado, (caso de Steve Canyon que era uma página semanal) golpe a que nenhuma forma de arte é imune¹¹, mesmo em uma obra em que o autor diz que o estudo sério destes veículos deve ser feito caso a caso, como em *Apocalípticos e Integrados*. Apesar das conclusões de Eco, e mesmo que em uma nota de rodapé, o caminho

⁷ Idem, 144.

⁸ Idem, 147.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ Idem ibidem.

¹¹ Pierre Couperie pergunta se o estudo sobre a literatura resistiria “a esse tipo de prova se tirássemos uma obra ao acaso no conjunto de sua produção em lugar de procurarmos unicamente as obras-primas? Encontraríamos 75% de folhetins do mais baixo nível, 20% de obras medíocres e correríamos o risco mesmo de não perceber os 5% das obras de valor.” Couperie: op.cit., p. 7.

aberto é de extrema importância para o estudo sobre a potencialidade estética das histórias em quadrinhos.

A ideia apresentada pelo estudo de Umberto Eco sobre a descontinuidade fatural dos momentos de significação das histórias em quadrinhos seria desenvolvida posteriormente por Scott McCloud em *Desvendando os quadrinhos*. O estudo apresentado por McCloud estuda os elementos que formam os quadrinhos como um todo: definição, história, montagem, cor, interação entre desenho e texto, iconografia, no que foi antecedido por Will Eisner¹² e pelo professor Antônio Cagnin¹³ (este último com um maior embasamento teórico em relação à semiologia pierceana). Mas além das partes que formam a HQ, McCloud estuda o funcionamento das histórias em quadrinhos a partir de sua forma, e da função exercida por suas particularidades formais, que são de certo modo descritas de forma semelhante ao funcionamento dos quadrinhos por Umberto Eco.

McCloud parte do pressuposto básico de que a ideia de percepção da totalidade da realidade, ou antes, da realidade como totalidade, parte de um “ato de fé baseado em meros fragmentos”¹⁴ do mundo, através do qual o ser humano consegue perceber mentalmente um todo de sentido definido através da observação de algumas de suas partes constituintes, o que chamou de *conclusão*. O conceito de conclusão dado por McCloud inicialmente abarca várias formas de entendimento, desde a compreensão metonímica de um todo a partir de algo visto apenas parcialmente (o seu exemplo é a própria palavra “conclusão” escrita de várias formas incompletas), à compreensão de uma ideia, ícone ou símbolo a partir da forma não intencional de um traço ou de uma configuração “acidental” (três moedas e um arame ou um fio assumindo as vezes de Mickey Mouse), ou mesmo a leitura de um cartum (um círculo, dois pontos e um traço visto como um rosto).

Diferentemente destes primeiros exemplos, ligados a formas de compreensão cotidianas, os meios eletrônicos empregam a conclusão de forma constante e excessiva, como nos vinte e quatro quadros por segundo que transformam a série de imagens paradas em movimento contínuo no cinema ou o único ponto de luz que transmite a imagem televisiva. McCloud situa a compreensão das histórias em quadrinhos em um lugar diferente destas duas primeiras, por utilizarem um tipo de conclusão que não é apenas o preenchimento de informações incompletas, ou excesso não perceptível. O termo será por ele compreendido como a conexão constitutiva entre duas ideias distintas a partir de um vazio textual, ideia que norteará também o presente capítulo.

¹² Eisner, Will. op. cit.

¹³ Cagnin, Antonio Luis. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

¹⁴ McCloud. op.cit., p. 62.

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 cena¹⁵. 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 de sequência de perseguição/ataque/assassinato, iniciado 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.



McCloud apresenta a sarjeta das histórias em quadrinhos. *Desvendando os quadrinhos*, pág. 66.

¹⁵ Idem, p. 66.

Segundo McCloud:

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 ”¹⁶.

Diferentemente de Eco, que viu neste processo apenas um potencial inconcluso, McCloud o reconhece como o responsável pela originalidade dos quadrinhos, indicando-a inclusive como a “gramática”¹⁷ das HQ. A sarjeta é, então, este espaço criado entre cada momento de significação em um história em quadrinhos e, como o próprio exemplo de McCloud demonstra (no terceiro painel onde não há marcação criada pelas bordas dos painéis), o conceito de sarjeta não está submetido à sua demarcação gráfica. Painéis sem bordas ou separados apenas por uma linha ainda estão separados entre si. Mesmo que apareça demarcada na maioria das transições entre quadros, a ideia de sarjeta é mais ligada ao fato de que entre cada painel é criado um *todo significativo encerrado*. Há uma separação, um vazio, que mantém a configuração de cada painel sem conexão com os outros.

É necessário, no entanto, apontar que antes de Scott McCloud os brasileiros Laonte Klawa e Haron Cohen fizeram afirmações bastante semelhantes na obra *Shazam!* de Álvaro de Moya onde escrevem que para a leitura de uma história em quadrinhos é necessário que o leitor complete “o 'vazio' entre um e outro quadrinho (...). Foi preciso que o leitor preenchesse (sic) com sua imaginação a falta”¹⁸ dos movimentos necessários à compreensão de uma cena.

McCloud irá centrar o entendimento de uma HQ em duas ideias complementares: a de o todo da narrativa ser formado de segmentos em sequências deliberadas, e a de conclusão interpretativa, que irá transformar os segmentos da sequência em um todo de sentido organizado, criando o objeto estético da história em quadrinhos. Em breves comparações rudimentares, já que este não é o objetivo do presente capítulo, com algumas formas artísticas, principalmente as que comportam narrativas como literatura, cinema e teatro, é possível dizer que todas elas são, de certo modo, formadas por segmentos reconhecíveis (capítulos, cortes, cenas, etc.), ainda que o conceito de conclusão sobre uma sequência narrativa seja diferente em relação às diversas formas de arte narrativa. A grande diferença é que nas histórias em quadrinhos a sequência é, como foi dito anteriormente, o aspecto essencial do meio. De fato, a

¹⁶ Idem, 66-67.

¹⁷ Idem, 67.

¹⁸ Klawa, Laonte & Cohen, Haron. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In Moya. Álvaro de. *Shazam!*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 103-112.

não ser pelos vazios internos do texto (como supressões informacionais, entre outras) perceptíveis apenas no ato da leitura de uma história em quadrinhos, os outros segmentos (os espaços entre os quadros) serão visíveis mesmo independentemente desta leitura, o que tornará seu processo de compreensão diferenciado, a partir do modo como se dará sua leitura. E esta será ligada ao processo de conclusão que McCloud descreve.

Para melhor delimitar a forma de compreensão utilizada na leitura de uma história em quadrinhos, Scott McCloud faz uma diferenciação básica sobre os modos de conclusão acionados para o entendimento de diferentes veículos artísticos. Tendo-se em vista a constante comparação feita com o cinema, não é coincidência que a principal diferenciação seja estabelecida por McCloud entre os quadrinhos e o cinema. No cinema a própria ideia de movimento é uma ilusão causada pela projeção de imagens estáticas em vinte e quatro quadros por segundo, o que como em qualquer mídia eletrônica, irá tornar esta forma de conclusão “contínua, amplamente involuntária e virtualmente imperceptível”¹⁹. Neste caso os vazios no cinema serão utilizados como efeitos ocasionais em maior ou menor escala, como em cenas ou imagens que não são mostradas, ou mesmo cortes que criem transições não lineares²⁰, assim como a ideia de sequência estará mais concretamente ligada à montagem. Em uma comparação direta, a conclusão nas histórias em quadrinhos é totalmente perceptível, “está longe de ser contínua e pode ser tudo menos involuntária”²¹.

A dicotomia essencial é que na HQ, não haverá diferença entre *nenhuma* das formas de transições possíveis. “Do arremesso de uma bola ao extermínio de um planeta, a conclusão deliberada é o método básico para o quadrinho simular o tempo e o movimento”²², bem como qualquer efeito narrativo. Todo e qualquer desenvolvimento narrativo irá, então, utilizar o *mesmo* processo de compreensão constitutiva *entre* os segmentos, independente da simplicidade ou complexidade de transição requerida. E o fato de que a definição de histórias em quadrinhos de McCloud se baseia principalmente na disposição de elementos, o permite dizer que “em um sentido bem estrito, quadrinho é conclusão”²³.

Para que a originalidade narrativa possibilitada pela sarjeta entre os quadrinhos possa ser devidamente exposta, é necessário um certo aprofundamento sobre este processo a que McCloud chamou *conclusão*, compreendido o termo aqui como a conexão constitutiva entre

¹⁹ McCloud, op.cit., p. 68.

²⁰ Não por acaso, Alain Resnais, um dos cineastas que utilizou largamente este tipo de efeito narrativo foi um notório fã de histórias em quadrinhos chegando a fundar, com outros especialistas e críticos um centro de estudos de histórias em quadrinhos, em 1962 (Moya, 1972, p. 86; e também Quella-Guyot, Didier. A história em quadrinhos. São Paulo: Edições Loyola & Unimarco Editora, 1994.

²¹ McCloud, op.cit., p. 68.

²² Idem, 69.

²³ Idem, 67.

duas ideias distintas a partir de um vazio textual, anteriormente estudada no âmbito da teoria literária por Wolfgang Iser no ensaio *A interação do texto com o leitor*²⁴. 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.

Iser inicia sua busca por uma descrição da interação do texto com o leitor a partir de condições discerníveis da interação diádica que sejam igualmente válidas para a relação entre o texto e o leitor. Feita a partir do exame de modelos de interação da psicologia social, e da pesquisa psicanalítica a propósito da comunicação, essa correlação começa através da tipificação das formas de contingências encontradas ou originadas nas interações humanas. Segundo Iser, da teoria da interação e dos quatro tipos de contingências nela verificados (pseudocontingência, contingência assimétrica, reativa e recíproca) “importa que a imprevisibilidade, dominante em toda interação, é passível de se converter na condição constitutiva e diferencial do processo de interação dos respectivos parceiros”²⁵. Desta imprevisibilidade, Iser diz que surgem deficiências contingentes que são produtivas para uma comunicação, pois limitam as possibilidades de controle dos planos de conduta dos falantes e provocam uma reorganização das estratégias de comportamento e uma modificação destes planos de conduta por parte dos falantes.

Como no exemplo de Bakhtin²⁶ sobre o excedente da visão estética, onde as visões de duas pessoas, uma em frente a outra diferem completamente, por mais perto que possam estar, a imprevisibilidade em uma interação diádica nasce da impossibilidade de experimentar a experiência do outro. Este espaço “que realmente está 'entre', não pode ser nomeado por coisa alguma que aí aparece. O entre é em si mesmo nonada (no-thing)”²⁷. O nonada estaria como um vazio central à experiência da relação face a face, sendo preenchido por cada interlocutor com suas próprias representações, e por conseguinte, suas representações das representações do outro, fator que em si indica a necessidade de julgamento interpretativo por parte dos interlocutores.

A relação entre texto e leitor difere consideravelmente da interação diádica pelo fato de o texto não poder sintonizar com seu leitor, ao contrário das partes de uma relação diádica. Na relação entre o texto e o leitor, não existem referências, reações, interrogações e

²⁴ Iser, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: Lima, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

²⁵ Idem, p.84.

²⁶ Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 43.

²⁷ Iser, op.cit., p. 86.

esclarecimentos que diminuem as ambiguidades e limitam a variabilidade de interpretações na relação face a face, “ao contrário, os códigos que poderiam regular essa interação são fragmentados no texto e, na maioria dos casos, precisam primeiro ser construídos”²⁸. Assim como a inapreensibilidade da totalidade da experiência alheia é o vazio central que as situações e convenções ajudam a regular na interação face a face, os vazios textuais são a “assimetria fundamental entre texto e leitor que originam a comunicação no processo de leitura”²⁹. Visto a partir desta assimetria, o equilíbrio alcançado pelo preenchimento do vazio é realizado pelo leitor através das suas representações projetivas mobilizadas pelo texto de forma não determinada, o que irá introduzir as múltiplas possibilidades de uma comunicação. Mas Iser indica que:

Para que estas possibilidades possam se realizar, devem existir no texto complexos de controle, pois a comunicação entre texto e leitor só tem êxito quando ela se submete a certas condições. Esses meios de controle não podem ser tão precisos quanto numa situação face a face, nem tão determinados como o código de uma relação diádica. A eles cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas. Esses meios de controle contudo não podem ser compreendidos como entidades positivas independentes do processo de comunicação³⁰.

Estes complexos de controle são, assim, descritos como algo que não é definível por si, mas unicamente em relação ao que foi dito, como um espaço vazio que tem como contorno aquilo que é dito no texto. Iser cita Merleau-Ponty

A falta de um signo pode ser ela mesmo um signo e a expressão não consiste em que haja um elemento da linguagem para se ajustar a cada elemento de sentido (...). Se a linguagem renuncia a enunciar a própria coisa, irrevogavelmente a expressa. A linguagem é significativa quando, em vez de copiar o pensamento, se permite dissolver-se e recriar-se pelo pensamento³¹.

para denominar estes lugares onde o leitor pode recriar o que não foi colocado como *vazios textuais* e negações. Para Iser, os vazios textuais são estes 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, em uma atividade de constituição pela qual os vazios “funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios

²⁸ Idem, p. 88.

²⁹ Idem, ibidem.

³⁰ Idem, p. 89.

³¹ Merleau-Ponty, Maurice, *apud* Iser, op.cit., p. 91.

regulam a atividade de representação do leitor que segue as condições postas pelo texto”³². O outro lugar para esta interação seria possibilitado pelas negações que se formam na supressão do texto. Ambos têm o efeito de instâncias de controle: os vazios possibilitando a conexão de relações entre diferentes perspectivas de representação do texto e incitando o leitor a coordená-las; e as negações suprimindo elementos conhecidos para provocar mudanças na atitude do leitor quanto ao seu valor negado.

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”³³. Como o objeto imaginário se forma a partir da inter-relação entre os esquemas do texto, os vazios se caracterizam como o instrumento decisivo desta operação por indicar os segmentos do texto a serem conectados.

[os vazios] representam 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.³⁴

Quando Iser diz que os “vazios quebram a conectabilidade, sinalizando a ausência de conexão e as expectativas do uso habitual da linguagem, onde a linguagem é pragmaticamente regulada”³⁵, irá verificar uma diferenciação entre a linguagem artística e a cotidiana voltada à comunicação. A linguagem cotidiana é regulada em seu uso através de reiterações, esclarecimentos, indagações, que asseguram, dentro do possível, que os interlocutores consigam apreender o sentido proposto por cada uma das partes, o mesmo se aplicando a um texto expositivo. Em um texto artístico o sentido precisa ser constituído, o que indica um aumento dos vazios nos textos ficcionais. Estes vazios indicam “menos uma falta do que uma necessidade de combinação dos esquemas do texto, pela qual se forma o contexto que dará coerência ao texto e sentido à coerência”³⁶.

Em um texto ficcional, os “esquemas” a que Iser se refere seriam partes de uma narrativa que podem ser apontadas como um segmento com sentido narrativo reconhecível,

³² Iser, *ibidem*.

³³ *Idem*, p. 106.

³⁴ *Idem*, *ibidem*.

³⁵ *Idem*, p. 107.

³⁶ *Idem*, *ibidem*.

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”³⁷, 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.

Para verificar a validade destas proposições em relação às histórias em quadrinhos, é necessário salientar algumas especificidades sobre os elementos que as formam. Retomando a definição de Scott McCloud: imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada; é possível perceber que os quadrinhos são, enquanto possibilidade textual/narrativa, um meio plurívoco de criação de significados. Tanto as imagens pictóricas, (que representam objetos reais ou imaginários) quanto as que McCloud chamou de ‘outras’ (que abarcam as palavras, e também imagens ou grafismos que representam ou denotam ideias ou estados de espírito, além de abstrações gráficas), são potencialmente criadoras de sentido textual, e inteligíveis de forma independente. O sentido da obra será, no entanto estabelecido pela interação entre palavra e imagem em cada quadrinho e principalmente a partir da sequência de painéis que forma a narrativa.

Sua forma de constituição/organização terá algumas particularidades relativas às suas partes formadoras, aqui colocadas resumidamente, tendo como base os estudos de Scott McCloud, Will Eisner, Álvaro de Moya e Antônio Cagnin. Algumas destas particularidades relativas ao texto nas histórias em quadrinhos podem ser apontadas como: o uso da palavra como parte gráfica da cena (seja seu uso gráfico como parte do cenário, como onomatopeia, ou como discurso direto sem as demarcações gráficas dos balões de fala ou da legenda); e, talvez mais importante, a fragmentação textual e possibilidade de coexistência de uma grande pluralidade de vozes e textos em um mesmo espaço, o quadrinho ou painel.

Diferentes vozes, bem como diferentes tipos de discurso podem coexistir harmonicamente dentro do espaço do quadrinho, através de recursos como os 'balões de fala', comumente usados para o discurso direto, ou para a representação também direta de pensamentos através de uma variação gráfica do balão. Já o texto em legendas pode conter todo o tipo de narração, descrições, divagações, comentários, visualização de escritos (como de diários, cartas, livros, etc.), e também pensamentos. A possibilidade do uso múltiplo do espaço da legenda para abrigar diferentes textos normalmente é utilizada dando-se

³⁷ Idem, p.108.

especificidades gráficas diferenciadoras a cada texto a ser colocado em um mesmo painel, seja na tipologia da letra, seja na cor de fundo utilizada ou no formato da legenda. Nos balões de fala estes mesmos recursos serão utilizados para indicar especificidades relativas às vozes, cadências, timbres, etc.

O sentido pictórico do desenho também é inteligível independente do texto e da sequência a que possa estar inserido, e pode utilizar todos os recursos conhecidos das artes plásticas relativos à montagem, traço, perspectiva, enquadramento, cores, ao tamanho de cada quadro, etc. Cagnin as dividiu em analógicas, que são as imagens de representação mimética (reais ou irreais), e convencionais, que comportam ideias como movimentos ou estados da alma (como os traços que indicam velocidade, irradiações, representações gráficas de sentimentos, etc.) representações de sons e indicadores de leitura³⁸, ambos os tipos cooperando para o estabelecimento de um significado maior a partir da interação entre as diferentes formas de representação pictóricas e também entre a parte pictórica e o texto.

A interação entre palavra e imagem nas HQ virá de formas distintas de compreensão textual, a linguística e a pictórica. Em seu detalhado estudo, Cagnin aponta que a “relação signo linguístico/objeto é sempre indireta, pois não conserva nenhuma semelhança com o objeto representado (...) [enquanto] a imagem desenhada dos quadrinhos, pelo contrário é um signo analógico contínuo”³⁹. O que leva ao reconhecimento de outro tipo de interação nas histórias em quadrinhos, a interação que surge entre estas diferentes formas de significantes, uma interação intersemiótica. A seu modo a interação intersemiótica pode aparecer em veículos como a pintura (como em Magritte ou Frida Kahlo, para exemplos aleatórios mas relevantes), na poesia visual, ou no cinema. E também nas histórias em quadrinhos onde faz parte de sua linguagem básica.

O que a diferirá completamente a história em quadrinhos de um texto ilustrado ou de uma ilustração com texto, ou seja, da ideia de simples reiteração apontada por Eco, é o fato de o sentido dos painéis de uma história em quadrinhos surgirem da interação entre os significados (completos, incompletos ou sugeridos) dos textos linguístico e pictórico, ambos tendo virtualmente a mesma importância na criação do sentido do objeto estético. A relação de combinação entre texto e imagem nos quadrinhos foi analisada por McCloud em *Desvendando os quadrinhos*, e pode aparecer de sete maneiras distintas:

1. Combinação específica de palavras: as figuras ilustram, mas não acrescentam quase nada ao sentido do texto, permitindo uma grande liberdade ao desenho.

³⁸ Cagnin, op.cit., p. 83.

³⁹ Idem, 30

2. Combinação específica de imagem: As palavras só acrescentam uma “trilha sonora” a uma sequência visualmente falada, ou alguma fala irrelevante.
3. Combinação duo-específica: palavras e imagens transmitem a mesma mensagem. Usada demasiadamente em quadrinhos antigos como forma de redundância, majoritariamente é modernamente utilizada como recurso irônico, mas também pode criar idiosincrasias intersemânticas, como será visto na análise de *Watchmen*.
4. Combinação interseccional: palavras e imagens ampliam ou elaboram seus sentidos uma sobre a outra.
5. Combinação Paralela: palavras e imagens seguem cursos diferentes.
6. Combinação por montagem: palavra como parte integrante da figura.
7. Combinação por interdependência: palavras e imagens se unem para transmitir uma ideia que nenhuma das duas poderia exprimir sozinhas.⁴⁰

É importante salientar que essa classificação de McCloud é dada a partir das relações possíveis entre texto e desenho em cada painel⁴¹, indicando diferentes possibilidades de construção na interação entre palavra e imagem a cada momento da interação, que podem ser elaboradas, intensificadas, atenuadas, relativizadas ou mesmo desfeitas, dependendo do contexto em que estiverem inseridas. Certamente existem histórias em quadrinhos sem texto, e estas centram-se completamente na ideia de sequencialidade dos painéis, sendo este um dos motivos por que McCloud direciona sua definição de HQ para a sequência. De qualquer forma, quando houver texto linguístico, será a interação entre texto e desenho, ou seja, o sentido que surge da interação da leitura destas duas formas textuais distintas, o responsável pelo estabelecimento do sentido de cada painel de uma história em quadrinhos, sejam sentidos diretos, de complementaridade, ou na configuração de metáforas pictórico/textuais.

As metáforas pictórico/textuais serão elaboradas através da interação dos sentidos pictóricos e textuais e podem ocorrer tanto dentro de um mesmo painel quanto na interação entre os painéis. Um breve exemplo de metáfora criada entre texto e desenho de um painel pode ser observado no primeiro painel da história *Watchmen*. O desenho do primeiro painel do capítulo 01 é um *botton* de uma *smiling face* amarela presa na entrada de um bueiro, pelo qual uma grande quantidade de sangue corre para seu interior”. No *botton* uma mancha de sangue perpendicular sobre um dos olhos até o meio da face. É uma descrição extremamente simplificada, principalmente em comparação com a descrição de Alan Moore, o autor de *Watchmen* para este primeiro painel, que tem quase duas laudas, mas como o próprio painel está aqui reproduzido, esta descrição mínima torna-se mais do que suficiente.

No texto, escrito como caligrafia manual aparece: “Diário de Rorschach. 12 de

⁴⁰ Idem, p. 152.

⁴¹ Quase uma atualização das mesmas relações colocadas por Cagnin (op.cit., p. 140-147). Se algumas dessas categorizações parecem muito estanques ou básicas, é importante lembrar que sendo quadrinista, algumas proposições de McCloud têm aspectos bastante voltados à prática.

outubro de 1985. carcaça de um cão morto no beco hoje de manhã com marcas de pneu no ventre rasgado. A cidade tem medo de mim. Eu vi sua verdadeira face”⁴². Deixando momentaneamente todas as implicações que a sintaxe da personagem Rorschach denotam sobre seu estado mental, e a ligação de sua primeira frase com eventos importantes para a narrativa, as duas frases mais curtas (“A cidade tem medo de mim. Eu vi sua verdadeira face”, que posteriormente também será relacionada ao modo como a personagem entende o mundo) irão, neste primeiro momento, estabelecer uma ligação com o desenho a que está atrelado.



A ligação é feita através da possível relação de semelhança entre texto e desenho. Entre as suas partes constituintes a relação de homeostase se forma através do signo “face”, que se configura em ambas as formas de expressão do painel. A partir desta relação de semelhança uma leitura possível da conotação dada pela visão da personagem Rorschach pode ser estabelecida da seguinte maneira: a “verdadeira face” da cidade como uma face sorridente manchada de sangue em um bueiro. A sobreposição dos signos face/sangue/feliz/esgoto vista como a verdade sobre a “cidade”, o que é bastante significativo se pensado em relação à era Reagan em que foi escrita/lançada, e a algumas de suas características político-sociais retratadas na obra *Watchmen* como paranóia nuclear, tentativa de restabelecimento do *establishment* wasp, acirramento da guerra fria, corrida armamentista, escapismo (vale lembrar que o *smiling face* era simbolo das *acid house*).

Além destas particularidades acerca das formas de compreensão das partes formadoras dos quadrinhos e de sua interação dentro de cada painel, é ainda necessário colocar a

⁴² Moore, Alan & Gibbons, Dave. *Watchmen*. C. 01 P. 01.

interação que realmente estabelece que haja uma narrativa: a interação que acontece através da leitura de uma sequência de quadros em justaposição espacial, a partir de onde o ato da leitura de uma história em quadrinhos pode organizar o todo de uma narrativa através de momentos estanques distintos, o que, como visto, estará ligado à ideia de vazios constitutivos.

A partir das proposições de Iser sobre os vazios textuais os quadrinhos aparecem como um meio narrativo permeado de vazios projetivos, que se configuram de diferentes formas e se relacionam em diferentes níveis. Relativo à parte linguística é possível verificar, além de seus vazios internos (informativos e semânticos), um outro tipo de vazio. Os vazios existentes entre os segmentos de um ou mais textos linguísticos dentro de cada quadrinho, que permitem que um texto possa manter um sentido coeso mesmo estando fragmentado e junto a outros textos, por sua vez também fragmentados. Essa possibilidade de interação difere de outras formas narrativas por permitir a coexistência de discursos paralelos que se configuram dentro do mesmo espaço intersemiótico do painel, e também permitir uma virtual interação indireta destes discursos, como será visto na análise de *Watchmen*.

Quanto aos desenhos, levando em conta o fato de Iser não se ater apenas à literatura, estendendo suas leituras de vazios ao cinema⁴³, é lícito compreendê-lo em relação ao plano pictórico em geral. Desta forma as incompletudes no campo pictórico transformam-se em vazios através do qual “o lado oculto de um objeto percebido não é completado por nosso conhecimento, (...) mas permanece como um pano de fundo indeterminado, que transforma o que é percebido em uma tensão, se não mesmo em um signo preciso”⁴⁴. Na interação entre desenho e texto, as duas formas de leitura e compreensão (imagética e linguística) bem como seus respectivos vazios acima expostos serão mediados por um vazio de cunho intersemiótico, que permitirá que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na formação de significados do objeto estético.

Os vazios projetivos até aqui apresentados são, no caso da compreensão linguística e imagética isolada, vazios informativos, ou seja, dados que suprimidos ou negados 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 à própria narrativa, de forma interdependente e que podem, também, se configurar como vazios informativos.

No entanto os quadrinhos ainda contam com sua forma mais particular de vazio, os

⁴³ Iser, op.cit., p. 102

⁴⁴ Idem, ibidem.

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.

Confirmando esta lógica, 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 texto⁴⁵, 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. Estranhamente Iser não se refere à poesia, onde os vazios físicos são de importância fundamental, assunto que será retomado e norteará o terceiro capítulo.

A partir da 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 pelas HQ. Cabe agora verificar se os vazios verificados nas histórias em quadrinhos, “suportam” o funcionamento proposto por Iser para os vazios projetivos em um texto artístico. Como o texto de Iser já contempla os vazios informacionais esta leitura irá focar principalmente sua relação possível com o funcionamento dos vazios espaciais representados pelas sarjetas, ainda que as outras formas de vazios sejam contemplados, se necessário.

1.2 – O funcionamento dos vazios

Os vazios do texto ficcional aparecem em uma relação oposta à que se dá no mútuo controle do uso da linguagem pragmática, em que cada interlocutor fornece todos os dados necessários para a compreensão estrita da mensagem, assim como nos textos técnicos e expositivos, que regulam suas conexões a fim de garantir a recepção de um sentido textual

⁴⁵ Idem, p. 118.

específico. Por sua vez, o texto ficcional constrói seu significado através de uma “desautomatização das expectativas habituais do leitor”, que necessitará “reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-lo”⁴⁶. Esta desautomatização induz o leitor a descobrir novas formas de conectar os segmentos textuais em uma nova unidade de sentido. Esta unidade de sentido irá configurar, na mente do leitor, o objeto estético, indicado mas não explicitado pelo texto.

À conectabilidade dos segmentos textuais Iser relacionou o conceito de *good continuation* da psicologia da percepção, denominação que “indica a ligação consistente de dados da percepção, assim como a ligação das formas de percepção entre si”⁴⁷. Os vazios textuais, que descontinuum estas conexões, fazem com que o leitor crie outras conexões entre os segmentos do texto em sua imaginação. Os textos ficcionais não organizam os esquemas disponíveis para a construção de imagens pelo leitor em uma sequência previsível, não se sujeitando assim totalmente ao princípio de *good continuation*. Desta forma, o “princípio de economia vigente para a percepção – do qual se constrói o objeto de percepção –”⁴⁸ é quebrado, fragmentado, relacionando e ao mesmo tempo se opondo às disposições feitas pelos leitores.

Os vazios rompem com a conectabilidade dos esquemas, o que significa por diretamente em confronto, umas contra as outras, as normas seletivas do repertório, bem como os segmentos das perspectivas e, assim, anulam a expectativa da *good continuation*. Disso resulta um acréscimo na atividade constitutiva do leitor pois se trata agora de converter as articulações aparentemente livres dos esquemas em uma configuração integrada. Assim, por via de regra, a quebra da *good continuation* pelos vazios provoca o reforço da atividade de composição do leitor, que tem agora de combinar os esquemas contrafactuais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada. Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor.⁴⁹

Através da relação entre a quebra da *good continuation* realizada através dos vazios textuais, e da formulação de imagens mentais pelo leitor, é possível afirmar que o único lugar onde efetivamente se pode encontrar uma ligação consistente entre os dados perceptíveis na história em quadrinhos é dentro do painel. Antônio Luiz Cagnin chama o quadrinho, ou painel, de “unidade narrativa mínima”⁵⁰, onde a configuração pictórico-textual forma a parte mínima onde algo é contado. Então, seguindo a lógica proposta por Iser, através da qual os

⁴⁶ Idem, p. 109.

⁴⁷ Idem, ibidem.

⁴⁸ Idem, p. 110.

⁴⁹ Idem, ibidem.

⁵⁰ Cagnin, op.cit., p. 86.

vazios são localizáveis entre cada segmento textual, haverá, nas histórias em quadrinhos, uma quebra da *good continuation* entre cada painel. Por conseguinte, a construção de uma imagem mental constituinte da narrativa será efetuada pelo leitor *entre cada* momento narrativo mínimo.

A construção de imagens será, então, uma constante nas histórias em quadrinhos, e suas inúmeras possibilidades narrativas possíveis serão relativas à forma de transição que ocorre entre cada painel. As formas possíveis de transição foram classificadas por Scott McCloud a partir da relação que cada quadro estabelece com seu posterior:

- 1.Momento-a-momento: mostra uma ação em progresso detalhado;
- 2.Ação-para-ação: apresentam um único tema em progresso;
- 3.Tema-para-tema: diferentes temas em uma cena ou ideia;
- 4.Cena-a-cena: levam através de distâncias significativas de tempo e espaço;
- 5.Aspecto-a-aspecto, supera o tempo e estabelece um olho migratório sobre diferentes aspectos de um lugar, ideia ou atmosfera e;
- 6.Non-sequitur, que não oferece uma sequência lógica entre os quadros.⁵¹

As possibilidades de transição são descritas por McCloud de forma “neutra” a partir de uma relação mínima de transição, ou seja, em termos do que acontece como progressão pictórica entre dois painéis consecutivos, sem levar em conta a especificidade semântica e possível complexidade narrativa que cada transição pode indicar quando inserida em uma estratégia narrativa específica, da mesma forma que a relação palavra/imagem anteriormente exposta. Mas, ao se ater ao básico, McCloud reitera o fato de que uma imagem mental será constituída pelo leitor (conclusão, para McCloud ou projeção interpretativa, para Iser), independente da simplicidade ou complexidade da relação que se configure.

Ainda que pequena, esta variedade de transições possibilita qualquer tipo de progressão entre os painéis, abarcando desde construções imagéticas simples a efeitos narrativos complexos. 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 dentro de uma mesma narrativa, a segmentação dos momentos narrativos da HQ fará com que seu leitor tenha que construir qualquer dos elementos que venham a tomar parte na formação da totalidade de uma narrativa.

Segundo Iser, a razão desta construção de imagens se encontra na descrição de Sartre sobre a formação das imagens no imaginário humano, através da qual é possível verificar que

⁵¹ McCloud, op.cit., p. 70-72.

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'.⁵²

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”⁵³. Assim, como na quebra da *good continuation*, 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”⁵⁴.

Conquanto a camada primária se refere aos “elementos reais que, na consciência, correspondem exatamente ao objeto irreal”⁵⁵ a camada secundária será criada mentalmente em reação à primeira, com maior independência. A partir dessas colocações é que Iser irá colocar que, como as imagens “não podem ser sintetizadas em uma sequência, se é levado a abandonar as imagens formadas a partir do momento em que as circunstâncias nos forçam a produzir outra. Pois reagimos a uma imagem a medida que construímos uma nova”⁵⁶, com as “imagens de primeiro e segundo graus”⁵⁷ como Iser chamou as camadas primária e secundária de Sartre.

No entanto, uma certa relativização é necessária ao pensar a HQ em termos de imagens de primeiro e segundo grau. Sendo um meio pictórico as imagens de primeiro grau serão formadas pelo próprio desenho do painel. Diferentemente da literatura, por exemplo, onde mesmo as imagens de primeiro grau deverão ser constituídas através da leitura, a imagem, por seu caráter analógico e também por estar 'encerrada', totalizada em um painel,

⁵² Sartre, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 179.

⁵³ Idem, p. 173.

⁵⁴ Idem, p. 180.

⁵⁵ Idem, ibidem.

⁵⁶ Iser, op.cit., p. 110.

⁵⁷ Idem, p. 111.

mostrará um sentido pictórico completo dentro de cada momento narrativo. Este primeiro sentido poderá criar uma imagem de segundo grau através do texto a que estiver atrelado, que pode relativizar ou mesmo desfazer o sentido da primeira imagem suscitada. Já as imagens criadas a partir da interação entre os painéis, surgindo em reação às imagens pictóricas, serão produto apenas da imaginação, da mesma maneira que nas colocações de Sartre e Iser.

Mas é a consideração de Sartre sobre a forma que as imagens assumem quando criadas no imaginário que pode indicar a força destas imagens de segundo grau como forma de projeção representativa e interpretativa. Segundo Sartre os objetos imaginários “enquanto imagens são vistos de vários lados ao mesmo tempo; ou melhor – pois essa multiplicação de pontos de vista, dos lados, não dá conta com exatidão da intenção imaginante –, eles são presentificados sob um aspecto totalizante”⁵⁸. Essa tentativa de estabelecer uma “comunicação imediata com o absoluto”⁵⁹ é que garante a força das imagens mentais formadas na leitura de uma história em quadrinhos.

A partir desta contínua criação de imagens mentais exigida pela leitura de uma história em quadrinhos, é possível retornar a dois pontos anteriormente referidos. Primeiramente 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 HQ, a imaginação preencherá estes vazios com imagens de segundo grau, e essas imagens configurarão, sobre os 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 graficamente expressadas em uma obra, o que confirma as observações feitas por Eco sobre a leitura das “fotonovelas”.

O segundo ponto a que se pode retornar trata da previsibilidade que Eco relacionou à narrativa das HQ. Levando em conta a ideia de projeção interpretativa e criação de imagens ligada a cada transição entre os painéis, bem como a força absolutizante das imagens mentais, indicada por Sartre, as histórias em quadrinhos aparecem mais propensas ao “alto teor informativo”, bem como estético e narrativo, do que à “mensagem reduzida”, para utilizar os termos colocados por Eco em suas conclusões sobre a HQ. Se esta força imaginativa

⁵⁸ Sartre, op.cit., p. 166.

⁵⁹ Idem, p. 169.

proporcionada pelas histórias em quadrinhos se estabelecem apenas em configurações narrativas previsíveis ou se podem indicar caminhos estéticos válidos e variados, é necessário ainda verificar, o que as colocações de Iser podem ajudar a entrever.

Para Iser, a dinâmica das imagens de primeiro e segundo graus tem importância por apontarem para a ideia de que o leitor abandona as imagens formadas ao construir novas imagens, o que causa a dificuldade de construção do objeto estético proposto pelo texto artístico. Em oposição à dificuldade de percepção do objeto artístico, proposta pelos formalistas russos, (cujo retardamento causado pelo “estranhamento” deve chegar ao fim, que é apenas “prolongado” segundo os próprios formalistas, o que indicaria uma consumibilidade da arte a partir do momento em que o objeto fosse totalmente assimilado) Iser estabelece uma contraposição através da ideia de que o que se dá na leitura de um objeto artístico é a dificuldade de ideação, ou seja da necessidade de formulação estética (imagética, narrativa, etc.), que deverá ser reconstruída a cada leitura. O “potencial estético da ideação dificultada” é resumido por Iser quando coloca que “a ideação dificultada funciona contra nossa inclinação a degradar o conhecimento oferecido ou incitado. Sendo forçados a abandonar as imagens de primeiro grau”⁶⁰, os leitores são levados a reagir ao que produzem e “induzidos a imaginar algo no conhecimento oferecido ou incitado que seria inimaginável enquanto prevalecesse a decisão de suas orientações habituais”⁶¹.

A não-degradação das imagens aponta para um fenômeno bastante comum na leitura de uma HQ: enquanto meio pictórico, e devido à disposição espacial de seus segmentos, as imagens de primeiro grau, os painéis podem ser revisitados na leitura de uma HQ de acordo com a vontade do leitor, sem que isso comprometa sua integridade narrativa. Deste modo, vai ao encontro do que Iser escreve sobre a não degradação da imagem, já que o retorno a painéis 'passados', ainda que na mesma leitura, não degrada a construção de imagens mentais a partir das imagens dadas. Este fato (a possível revisitação de painéis na leitura de uma história em quadrinhos) é relativo a outra de suas particularidades. O desenho poderá organizar em cada configuração pictórico/textual uma grande quantidade de informação pertinente, sugestiva ou potencialmente relacionável. Como diz José Gaiarsa: “Em um desenho, como em um olhar, podemos ver em um instante coisas que, se postas em palavras dariam para encher um pequeno volume”⁶². Em outras palavras, uma grande quantidade de detalhes significativos para a narrativa poderá ser colocada em cada painel que constitui uma história em quadrinhos. Iser diz que

⁶⁰ Iser, op.cit., p. 114.

⁶¹ Idem, ibidem.

⁶² Gaiarsa, José. Da pré-história até McLuhan. In: Moya, 1972, p. 116.

Face à ausência provisória de informação [,neste caso informação sobre o que irá acontecer posteriormente na narrativa lida,] intensifica-se o efeito sugestivo de detalhes que, de novo, mobiliza o leitor a imaginar soluções diversas. Tais vazios portanto provocam o leitor a produzir a própria vivacidade da história narrada.⁶³

Esta quantidade de detalhes legíveis através da supracitada distribuição espacial estática, e das configurações possíveis do desenho exigirá do leitor um tempo não determinado de leitura dos painéis. A profusão de detalhes significativos será sempre configurada (distribuída) através da segmentação dos painéis e poderá assim manter sua coesão enquanto narrativa a partir dos vazios que “ao mesmo tempo que marcam a suspensão da conectabilidade entre os segmentos do texto, (...) formam a condição de seu relacionamento”⁶⁴. O relacionamento não se refere somente aos significados parciais obtidos dos objetos dados (os painéis), mas principalmente às conexões construídas no momento da leitura, que estabelecerão as ligações entre todas as configurações potencialmente significativas “de modo que só a sua inter-relação torna possível a construção do mundo do objeto do texto”⁶⁵.

Este 'mundo' surgirá então da inter-relação dos segmentos, que criará as diversas possibilidades interpretativas. Para Iser

surge neste ponto um problema específico: como as equivalências formadas a partir da heterogeneidade dos segmentos textuais podem ser suficientemente controladas, de maneira que sua construção se subtraia, pelo menos estruturalmente, da arbitrariedade subjetividade (sic).⁶⁶

Esta antiga questão da teoria literária de como a interpretação de uma obra artística se abre para um leque de interpretações mas não para qualquer interpretação é observada por Iser em razão dos segmentos textuais em relação uns aos outros. Através desta relação entre os segmentos, cujo exemplo Iser retira do cinema e estende aos textos literários, e que é aqui ainda outra vez estendido às histórias em quadrinhos, “o vazio entre os segmentos ou o corte entre as imagens abre uma rede de relações pela qual segmentos e imagens se determinam reciprocamente”⁶⁷. É necessário lembrar que dadas as relativizações feitas por Iser sobre as múltiplas possibilidades de interpretação em detrimento das proposições dos formalistas

⁶³ Iser, op.cit. p. 117.

⁶⁴ Idem, p. 121.

⁶⁵ Idem, ibidem.

⁶⁶ Idem, ibidem. Posteriormente no texto de Iser, esta expressão está escrita “arbitrariedade da subjetividade” e também “arbitrariedade subjetiva”, o que provavelmente foi a intenção da tradução, neste caso.

⁶⁷ Idem, p. 122.

russos e da leitura classicista de Ingarden, o uso da expressão “se determinam” não tem sentido de encontrar um significado correto relativo ao objeto estético (como, aliás indica a ideia de pontos de indeterminação de Ingarden, segundo Iser), mas da organização de um sentido possível a partir destas relações factíveis entre os segmentos da narrativa, um sentido composicional.

A narrativa apresentará, ao ponto de vista do leitor, em cada momento da leitura “apenas segmentos de perspectivas diferentes, cujas relações recíprocas não são verbalmente manifestadas. O aumento dos vazios resulta do fato de que, por via de regra, as perspectivas centrais são, por sua vez, também perspectivizadas”⁶⁸. Essa 'perspectivação das perspectivas' acontece quando a perspectiva do narrador 'cinde-se' nas várias perspectivas, vozes, pontos de vista, de uma narrativa. Em relação às histórias em quadrinhos, há ainda uma coexistência possível de diferentes perspectivas em cada momento narrativo, ou seja, segmentos plurissemióticos (o painel que contém texto e desenho) que englobam partes pictóricas ou textuais unisemióticas (texto ou desenho) de outros segmentos diversos, o que será aprofundado no terceiro capítulo. Ao se deslocar entre os diferentes segmentos, o ponto de vista do leitor irá ligá-los “assim provocando uma rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado”⁶⁹.

Como sistema de perspectivas, “as perspectivas indicadas significam que cada uma delas apresenta um ponto de vista diferente sobre o objeto por elas visado”⁷⁰, o que indica que o objeto estético aparecerá através das interrelações entre as perspectivas. O papel do vazio na construção do objeto estético do texto ultrapassará assim a função básica de estabelecimento de uma relação suspensiva entre os segmentos textuais. Iser sugere uma descrição esquemática de seu funcionamento, para mostrar “em que medida os vazios não funcionam apenas como simples meios de interrupção, mas sim como uma estrutura de comunicação”⁷¹, já que para ele os vazios organizam a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor de uma maneira específica.

O primeiro aspecto da função que os vazios desempenham na leitura de um objeto estético é ligado às diferentes perspectivas dos segmentos textuais. Sua relação, não sendo a de uma sequência simplesmente escalonada, mas de “projeções de efeitos recíprocos”, ou seja, uma reformulação, elaboração ou reelaboração do sentido possível de cada parte da

⁶⁸ Idem, p. 123.

⁶⁹ Idem, ibidem.

⁷⁰ Idem, ibidem.

⁷¹ Idem, p. 124.

narrativa a partir da interação entre os sentidos sugeridos por cada segmento.

À medida que mostram a relação necessária entre dois segmentos, o ponto de vista do leitor se constitui como um campo, pelo qual os segmentos mutuamente se determinam. Sempre se forma um *campo* onde duas posições, pelo menos, precisam ser relacionadas, a exemplo do que sucede em cada momento articulado da leitura, em que ocorre uma mudança de perspectiva entre segmentos diferentemente situados. O *campo* é a unidade mínima de organização de todo o processo de compreensão.⁷²

A primeira propriedade do vazio apontada por Iser então é que ele possibilita a formação de um campo a partir das relações interrompidas, “como projeções recíprocas dos segmentos dados pelas perspectivas do texto”⁷³. Destas projeções recíprocas vindas dos significados dos segmentos resulta a ideia de campo a partir do ponto de vista do leitor. Quando os segmentos presentes no campo são coordenados, a relação entre as afinidades e diferenças apresentadas pelos segmentos irá gerar “tensões” que poderão ser resolvidas quando os segmentos do campo de referência entrarem em um quadro geral, que permitirá ao leitor a compreensão destas afinidades e diferenças. “Mas este quadro também é um vazio, só ocupável pelo ato de ideação do leitor. É como se o vazio houvesse mudado seu lugar, no campo do ponto de vista do leitor”⁷⁴.

Após sua função elementar de organizar “a conectabilidade potencial dos segmentos do texto em projeções de efeito recíproco”⁷⁵, ou seja, estabelecer as interconexões semânticas possíveis entre os segmentos textuais, o vazio passa a habilitar o leitor a produzir uma determinada relação entre eles. Este agrupamento de segmentos se realiza ao fazer com que o ponto de vista do leitor se desloque por entre eles, em uma constante marginalização e tematização dos posicionamentos suscitados pelos pontos de vista do leitor. “Quando uma posição se transforma em tema, a outra (...) perde sua relevância temática e forma em face da posição alçada a tema, um vazio. Desloca-se para a posição marginal do campo e assim adquire o caráter de horizonte”⁷⁶.

A compreensão da condição de tema a que um segmento é alçado na leitura implica em um não isolamento do segmento lido, trazendo consigo o segmento que se tornou marginal em seu campo de referência e que “por conseguinte, se transformou, quanto ao segmento temático, no horizonte de sua percepção”⁷⁷. Desse modo o vazio dá a esta mobilização da

⁷² Idem, *ibidem*.

⁷³ Idem, *ibidem*.

⁷⁴ Idem, p. 125.

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

relevância temática dos segmentos uma importante função de comando no ato de compreensão.

Pois a atribuição de tema, concedida a cada momento da leitura, a um segmento, implica a colocação simultânea de um horizonte, ocupado pelo segmento de que se retirou a relevância temática. Por isso as operações do ponto de vista do leitor são realizadas à vontade; a compreensão de um tema é comandada pela ocupação necessária de um horizonte dado.⁷⁸

Através deste deslocamento do ponto de vista do leitor entre as perspectivas do texto, que faz com o que os segmentos textuais depois de tematizados recuem à posição de horizonte interpretativo, é possível haver um certo condicionamento do segmento que em seguida se faz temático. 'Condicionamento' não como fixação de um sentido correto, como já dito, mas no sentido de que a relação que será estabelecida levará em conta o sentido do segmento anterior. Como, através desta relação entre tema e horizonte, os segmentos não se mostram apenas em relação recíproca, senão em uma relação de transformação, Iser diz que é apenas nessa transformação dos segmentos que o objeto estético pode aparecer. Estas transformações, por sua vez estão ligadas à mudança da posição do vazio dentro o campo de referência. Quando se dá a tematização de uma posição, condicionada pela posição marginal da outra, ocorre um “efeito de *feed-back* sobre o vazio, que retroativamente modifica a influência modeladora do ponto de vista do leitor”⁷⁹.

Iser diz que as transformações das posições representadas no texto acontecem em um “processo hermenêutico”, o que leva à segunda proposta de propriedade do vazio. Pelo vazio, “o 'processo hermenêutico' que transforma o tema realçado no comentário interpretativo do horizonte, recebe a característica de uma estrutura que se auto-regula”⁸⁰, desta forma impedindo que o processo de transformação através do qual se cria o objeto estético se submeta à “arbitrariedade subjetiva”. Assim, a pluralidade das interpretações resulta “do conteúdo ideativo das posições que entram nesta estrutura, por efeito da relação recíproca do tema com o horizonte”⁸¹. Esta relação recíproca é que 'preenche' o vazio derivado do campo referencial com a função de assinalar o caminho a ser percorrido pelo leitor, que será “guiado” (expressão de Iser) pela sequência auto-regulada que se forma na narrativa, a que se entrelaçam as propriedades do vazio. Iser acaba seu texto dizendo que a função do vazio é de provocar no leitor “operações estruturadas”, nas quais a mudança de lugar do vazio é

⁷⁸ Idem, *ibidem*.

⁷⁹ Idem, p. 128.

⁸⁰ Idem, p. 129.

⁸¹ Idem, p. 130.

responsável pela sequência de imagens conflitantes, que irão se condicionar mutuamente no fluxo da leitura.

A imagem afastada se imprime na que lhe sucede, mesmo se supomos que essa resolve as deficiências da anterior. Neste sentido as imagens permanecem unidas em uma sequência e *é por essa sequência* que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginante do leitor⁸². (grifo meu)

De forma significativa, o fim do texto de Iser coloca a importância da formação do significado de um texto artístico na principal característica definidora das histórias em quadrinhos segundo Scott McCloud: a sequência. Através das propostas de Iser sobre a interação entre o texto e o leitor, é necessário repensar a história em quadrinhos para verificar as contribuições estéticas possibilitadas a partir de suas especificidades em relação às conclusões de Iser.

De modo geral, a relação da teoria de Iser sobre os vazios textuais com as HQ será estável. A ideia, por exemplo, dos vazios que um objeto artístico possui é encontrada nas histórias em quadrinhos em diferentes níveis, referentes a suas partes formadoras: quanto ao texto linguístico, quanto ao desenho, entre o texto e o desenho em cada painel e entre cada painel, o que caracteriza como um veículo permeado de vazios projetivos. Os vazios textuais levam à ideia de segmento, que se em um texto literário puramente linguístico terá uma definição um tanto elástica, podendo abarcar capítulos, parágrafos, frases e até partes de uma frase será, nas histórias em quadrinhos, visível na maioria dos casos, através da sua 'segmentação' em painéis isolados, mas também entre suas partes constituintes, também reconhecíveis isoladamente.

Quanto ao texto linguístico, suas segmentações, como as que ocorrem entre diferentes vozes ou discursos em um mesmo painel ou nos painéis de uma sequência, serão graficamente marcadas, ficando apenas nos vazios internos de um mesmo discurso a mesma necessidade da leitura para sua 'localização' (apenas a localização, bem entendido, já que mesmo os aspectos marcados graficamente necessitam da leitura para sua devida compreensão). Em relação ao plano pictórico a segmentação é ainda mais evidente, desde que cada painel irá mostrar espacialmente aquilo que o leitor irá compreender como um momento no tempo de uma mesma figura. Deste modo a HQ se configura através de segmentos narrativos mínimos (os painéis) que contêm segmentos menores, semanticamente carregados (o desenho e/ou o texto). O fato de as transições de tempo e espaço, até visualizações de pensamentos ou

⁸² Idem, p. 132.

metáforas visuais ocorrerem da mesma forma que uma simples emulação de movimento linear só corrobora a ideia de que a história em quadrinhos irá centrar-se em uma justaposição de segmentos.

A mesma ideia de segmentação tornará a relação com os conceitos de *good continuation* bastante explícita. Dentro de cada painel dado é possível verificar uma certa relação homeostática, onde os “vários significantes concorrem para um processo global”⁸³, criando deste modo uma ligação consistente entre os dados da percepção, ainda que artificialmente criado pela leitura, entre palavra e imagem. Já o vazio da sarjeta entre cada painel será facilmente perceptível como uma quebra entre os dados da percepção, levando à necessidade de construção de imagens mentais que preencham as 'lacunas' entre cada segmento.

Por causa desta compartimentação, onde os segmentos são graficamente localizáveis, e relativamente inteligíveis separadamente é que mesmo configurações complexas, contendo uma grande quantidade de informações, não irão assumir um caráter excessivo nem hermético, ao menos quanto à localização dos segmentos relacionáveis em cada painel, podendo, é claro, adquirir este caráter quanto à narrativa. Por esse motivo Gaiarsa assinala a possibilidade de se configurar a sequência de uma história em quadrinhos “jogando todos os quadrinhos – todos os momentos da história – na mais completa desordem. Com paciência e jeito será sempre possível recompor a ordem chamada natural”⁸⁴. A estratégia narrativa das histórias em quadrinhos poderá, então, compreender desde a linearidade básica até a ordem aleatória de painéis, mantendo uma inteligibilidade narrativa. Confirma assim a validade da proposição de Cagnin do painel como unidade narrativa mínima de uma história em quadrinhos, assinalando também uma forte permanência do sentido criado por cada painel que a constitui.

Para chegar à ideia de campo referencial e horizonte interpretativo, é necessário retornar à diferença entre as imagens de primeiro grau criadas pela literatura puramente linguística e a intersemiótica das histórias em quadrinhos. Enquanto o leitor terá que construir as imagens de primeiro grau em um texto linguístico, as mesmas serão graficamente colocadas na HQ, o que sugere duas particularidades. Como colocou McCloud, “nas histórias em quadrinhos, a conclusão cria uma intimidade que só é superada pela palavra escrita”⁸⁵ o que consequentemente caracteriza as imagens de primeiro grau nas HQ com uma força

⁸³ Cagnin, op.cit., p.141.

⁸⁴ Gaiarsa, in : Moya, 1972, p. 117. Chris Ware é um exemplo de quadrinista que utiliza este tipo de composição narrativa. Painéis aleatoriamente distribuídos em uma única página imensa, sem ordem de leitura.

⁸⁵ McCloud, op.cit, p. 69.

imaginativa menor, já que a referência aos “elementos reais que, na consciência, correspondem exatamente ao objeto irreal”, como visto anteriormente, será dada por uma relação analógica e, portanto, 'pronta' para o leitor. Ao mesmo tempo, como a sua parte pictórica mantém esta relação de semelhança com o “real”, irá carregar estas imagens de uma especificidade muito maior, o que será bastante importante na configuração de um horizonte interpretativo. Como a formação das imagens de segundo grau não serão comprometidas ao serem criadas principalmente no vazio das sarjetas, a história em quadrinhos manterá sua possibilidade de projeção estético-interpretativa e poderá utilizar esta especificidade formal como parte de sua estratégia narrativa.

Deste modo, cada painel será, no momento de sua leitura, o segmento alçado a tema que estabelecerá um campo a cada relação entre painéis, onde ao menos duas posições serão relacionadas, e integrará a formação do horizonte interpretativo do leitor no fluxo da leitura. No texto pictórico/linguístico de uma história em quadrinhos, o horizonte interpretativo poderá possuir uma riqueza muito grande de detalhes significativos para a narrativa, mesmo muito depois de o painel perder sua posição temática. Isto ocorre tanto por suas especificidades gráficas, quanto por sua distribuição espacialmente justaposta na página, que será facilmente 'resgatável' na leitura. Como apontou McCloud.

Diferente de outras mídias, nos quadrinhos o passado é mais que apenas lembranças, e o futuro mais do que só possibilidade. O passado e o futuro são reais e visíveis, e estão ao nosso redor. Onde seus olhos estiverem concentrados, esse vai ser o agora, do que seus olhos também captam a paisagem circunvizinha do passado e do futuro.⁸⁶

Como visto a partir das afirmações de Sartre, a força das imagens mentais indicará uma não-degeneração do objeto estético e, como estas imagens de segundo grau se formam a partir da relação estabelecida entre as imagens de primeiro grau, as imagens mentais produzidas na leitura poderão ter como base todos os detalhes significantes de uma história em quadrinhos. Scott McCloud assinala esta relação: “A combinação entre imagens mais simples e mais seletas e os momentos congelados dos quadrinhos confere a cada instante uma sensação menos efêmera, menos transitória, imbuindo mesmo imagens incidentais de uma carga potencialmente simbólica”⁸⁷. Desta forma, uma das possibilidades das histórias em quadrinhos como estratégia narrativa pode ser encontrado no uso da revisitação de seus detalhes pictóricos, linguísticos e intersemióticos significativos, como forma de elaboração de

⁸⁶ McCloud. 2005. p. 104.

⁸⁷ McCloud, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2006. p.33

um caráter de *feed-back* modificador do horizonte interpretativo.

Esta base não irá se restringir ao campo formado pelo relacionamento entre os painéis imediatamente justapostos ou seja, não se resumirá apenas aos painéis que estão lado a lado, possibilitando a permanência de conectabilidade entre os dados significativos de todas as partes que formam a narrativa. Esta característica aliada a possível revisitação dos painéis passados em uma mesma leitura, deixa as configurações do painel 'abertas' à virtualmente toda a conectabilidade possível entre os detalhes significativos de uma narrativa. Isso acontece porque a montagem da sequência de painéis não necessita estabelecer uma relação de sentido linear e unívoco entre os painéis que formam uma narrativa nem entre as partes formadoras de cada painel, deste modo, “como as perspectivas não formam, na tessitura textual, uma sequência estrita, então as relações hão de ser estabelecidas entre segmentos de perspectivas diferentes, assim como entre segmentos de uma mesma perspectiva”⁸⁸.

Assim é que os segmentos pictóricos e linguísticos poderão criar conexões entre diferentes 'fios' narrativos presente em uma mesma obra. O que acontece é uma não-degeneração da conectabilidade dos segmentos, que poderá se estabelecer entre virtualmente qualquer parte de uma narrativa através do efeito de *feed-back* sobre o vazio, que modificará retroativamente o sentido dos dados deixados pelos detalhes. O efeito de *feed-back* sobre os detalhes passados aumenta a conectabilidade entre os dados de uma narrativa em quadrinhos, e poderá ser usados na construção de efeitos estéticos e narrativos. Um dos usos mais elaborados destas possibilidades estéticas das histórias em quadrinhos foi realizado pelo escritor inglês Alan Moore na obra em quadrinhos *Watchmen*.

Em *Watchmen* a narrativa irá utilizar as particularidades formais das histórias em quadrinhos de duas maneiras básicas: através do constante uso de um alto nível de interconexões entre as linhas da narrativa, que em *Watchmen* é criada a partir de uma situação básica que se cinde e multiplica em diversas outras. Estas interconexões irão ocorrer a partir de *feed-backs* modificadores, ou seja, detalhes de segmentos pictóricos ou linguísticos que terão seus significados elaborados, ampliados ou relativizados em momentos posteriores a sua tematização;

A segunda particularidade será a utilização da relação entre os painéis e as sarjetas como expansão das estratégias narrativas. Como colocado anteriormente, Iser não chega a fazer referência à poesia, onde a existência de vazios físicos transparece desde as formas fixas até as experimentações das vanguardas do modernismo. Por mais distantes que possam parecer, poesia e história em quadrinhos fundarão suas formas entre seus vazios e

⁸⁸ Iser, op.cit., p. 107

significações. Assim, no terceiro capítulo será feita uma aproximação entre a história em quadrinhos e poesia, mais especificamente a poesia visual moderna. Através desta aproximação será verificada a possibilidade de configurar estratégias formais da poesia em geral e da poesia visual em uma história em quadrinhos, utilizando Watchmen como exemplo. Antes porém, será feita uma leitura da obra Watchmen.





Capítulo 02 – Quis custodiet ipsos custodes

O presente capítulo traz uma leitura de *Watchmen*, obra em quadrinhos escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, abordando algumas das diversas questões que formam o corpo da obra como a desconstrução do herói, a crítica política, metanarrativa, a parábola sobre o poder, e alguns apontamentos de consonâncias na relação entre a narrativa de *Watchmen* e alguns aspectos da tragédia. *Watchmen* foi lançado originalmente em doze capítulos divididos em fascículos e posteriormente unidos em uma única edição. Serão utilizados no presente capítulo, além do texto original, três diferentes traduções de *Watchmen* lançadas no Brasil em: 1988/89, 1999, e 2005.

Como o texto verbal de *Watchmen* possui diversos momentos chave, uma tradução própria indicada como “tradução minha” ao fim da citação será utilizada sempre que as traduções citadas comprometerem a especificidade de algum significado sugerido necessário para a presente leitura. Esta tradução é pensada de forma a tornar-se mais próxima do texto original, trazendo, em nota de rodapé, os correspondentes originais dos trechos de diálogos aqui reproduzidos, excetuando-se as reproduções de excertos dos apêndices. Em outros casos, para indicar uma tradução já existente, o ano de publicação correspondente será indicado ao fim da nota. Para indicações de páginas nas notas de rodapé, como a obra não possui numeração geral, mas por capítulos, colocada pelo próprio desenhista no fim de cada página, será indicado o capítulo (C) e a página (P) correspondente a cada citação. Ex: Moore, Alan; Gibbons, Dave. *Watchmen*. C. 01, P. 01.

Alan Moore, escritor inglês de revistas de quadrinhos de ficção científica como *2000 A.D.*, ganha notoriedade no início dos anos 1980 ao escrever séries como *Miracleman*, sobre o super-herói visto a partir da idéia do *übermensch* de Nietzsche¹, e *V de Vingança*, sobre anarquismo e distopia. Começa a escrever para a DC Comics através do personagem terciário o *Monstro do Pântano*, da linha de terror da DC que é elevado rapidamente à categoria de *cult*². *Watchmen* foi a primeira e uma das únicas obras autorais de Moore para a DC Comics³, ironicamente desnudando a idéia do super-herói na mesma editora que publica Superman e Batman, os dois maiores expoentes do gênero.

¹ Salerno, Márcio. *Miracleman, um outro mito ariano*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

² Hogan, Peter. Contos da Cripta. In: *Wizard*, o guia dos quadrinhos nº12. São Paulo: editora Globo, julho de 1997. p. 20-25.

³ Outra obra sua, *V de Vingança*, foi concluída pela DC Comics, mas foi inicialmente lançada na revista inglesa *Warrior*.

2.1 – O mundo

A narrativa de *Watchmen* começa em meados de outubro de 1985, recapitulando a história até o fim da década de 1930, através de *flashbacks*, referências verbais e também através de apêndices ao fim de cada capítulo. Estes apêndices contêm textos relativos à história e alguns aspectos que acentuam ou colocam em perspectiva as diferenças do mundo retratado em *Watchmen*. São estes: três excertos do livro fictício *Sob o Capuz*⁴ de Hollis Mason (o primeiro Coruja); um ensaio escrito por um doutor em física sobre o super-herói *Doutor Manhattan*; uma matéria sobre quadrinhos de pirata; fichas policiais e psiquiátricas sobre o vigilante *Rorschach*; um ensaio sobre ornitologia escrito por Daniel Dreiberg (o segundo *Coruja*); o *press release* de um jornal de extrema-direita chamado *The New-Frontiersman*; excertos de um álbum de recortes da primeira vigilante Espectral; memorandos das empresas de Adrian Veidt, o ex-vigilante *Ozymandias*; e uma entrevista com o mesmo.

A história mundial transcorre sem alterações em *Watchmen* até 1938, não por acaso o mesmo ano de lançamento da primeira história em quadrinhos do Superman, o primogênito dos super-heróis nas HQ. Neste ano surge em *Watchmen* o primeiro herói fora das revistas, quando um jornal noticia uma tentativa de assalto/estupro impedida por um homem encapuzado de grande estatura, batizado genericamente pela mídia como *Justiça Encapuzada* (Hooded Justice).

A aparição de *Justiça Encapuzada* (homossexual ligado a tendências sadomasoquistas) é seguida por outros como *Coruja* (Nite Owl, policial com fantasias infantis), *Dollar Bill*; (herói contratado/criado por um banco como forma de publicidade), *Espectral* (Silk Spectre, aspirante a atriz que se torna vigilante para promover sua carreira), *Capitão Metrópole* (Captain Metropolis, militar conservador com ligeira síndrome de Peter Pan), *Silhouette*, *Comediante* (Comedian, conservador violento), *Mariposa* (Mothman, alcoólatra), que inauguram a existência dos super-heróis no mundo real. Depois que um certo número de vigilantes fantasiados na ativa, um grupo chamado *Minutemen*⁵. Estes heróis “combatem” por conta própria crimes como assalto, jogos ilegais, contrabando, prostituição infantil, entre outros. Sua reunião é realizada pelo agente de Espectral (e seu futuro marido) que, antevendo

⁴ No original, *Under the hood*. Perde-se nesta tradução o duplo sentido de *hood* indicando tanto capuz quanto capô (de carro), que assinala nesta obra as escolhas do primeiro Coruja, pela vida de super-herói primeiramente e posteriormente sua decisão sobre deixar de ser um vigilante mascarado para abrir uma oficina mecânica.

⁵ Uma alusão a uma milícia civil formada durante a Guerra de Independência norte-americana (1775-1783) que deveria estar sempre pronto para entrar instantaneamente em combate.

o fim do interesse do público sobre os atos dos vigilantes, organiza os *Minutemen* para que a moda dos heróis mascarados pudesse otimizar a exposição de sua cliente à mídia.

O livro fictício de Hollis Mason relata todas as fases por que passam estes primeiros heróis, de seu início espalhafatoso ao seu declínio. Moore descreve a trajetória dos vigilantes mascarados em relação à transformação cultural pela qual o mundo passa nos 20 anos entre as décadas de 1940 a 1960. Mason é um dos vigilantes menos psicologicamente problemáticos entre os que aparecem em *Watchmen* e seu relato, feito depois de sua aposentadoria tem uma perspectiva sóbria acerca do vigilantismo. Se não o ridiculariza intencionalmente, não se furta de mostrar suas incongruências. Desde seu início em plena ebulição da segunda guerra mundial, é colocada a impossibilidade da idéia de um ser humano tomar as vezes de herói clássico.

Havia o Traça, Silhouette, o Comediante e eu, todos nós optando por trajar vistosas fantasias operísticas e expressar a noção de bem e mal em termos simples e infantis, enquanto na Europa, estavam transformando seres humanos em sabão e abajures.⁶

Após um curto tempo de atuação noticiada pela imprensa, os *Minutemen* entram em rápido declínio. O Comediante tenta estuprar Espectral, Silhouette é expulsa por se assumir como lésbica e assassinada por um inimigo, Dollar Bill é morto com um tiro à queima-roupa quando sua capa fica presa na porta giratória de um banco, Espectral se casa com seu agente e tem uma filha. O Comediante começa a trabalhar para o governo dos EUA em missões militares. Ao entrar nos anos 1950 os heróis se encontram em franca decadência. A existência de pessoas que pretendiam simbolizar “o bem” vestindo fantasias toma sua verdadeira dimensão: “Acho que o pior foi a tardia percepção do quanto sempre fomos uma moda, algo para preencher as colunas vazias dos jornais, juntamente com o Hulla Hoop e o Jitterbug”⁷.

Da mesma forma como os editores de revistas em quadrinhos tiveram que responder ao Comitê de Atividades Antiamericanas durante a Caça às Bruxas, em *Watchmen* os próprios heróis tiveram que fazer o mesmo. A maioria sai ilesa do processo por seus contatos com o governo, como o Comediante, ou por seu passado militar como o Coruja e Capitão Metrôpole, outros como o Traça tem problemas devido a amizades de esquerda, e a investigação o leva ao alcoolismo, e a um posterior colapso mental. O número de vilões fantasiados diminui, causando maior desconforto em relação ao uso de uniformes. As mudanças assinaladas por Mason mostram o fim de um período de inocência. “Todos os casos que acabei investigando

⁶ Moore, Alan & Gibbons, Dave. *Watchmen*. Apêndice do capítulo 02, P02.

⁷ Idem, *ibidem*.

nos anos cinquenta pareciam sórdidos, deprimentes e, com freqüência, aterradores”⁸.

Em contraste com o otimismo do pós-guerra, a década de 1950 traz uma “sensação agourenta” para os heróis. Notadamente, o discurso de Mason deixa transparecer um crescente descompasso de sua visão sobre o mundo em relação às rápidas mudanças nos valores da sociedade americana.

Em parte isso se devia aos beatniks, aos músicos de jazz e aos poetas que condenavam abertamente os valores americanos sempre que abriam a boca e, em parte, a Elvis Presley e todo o estrondo do Rock n' Roll. Nós havíamos travado uma guerra por nosso país para que nossas filhas pudessem gritar e babar por jovens com aquele *aspecto*, e que cantavam daquele *jeito*? Com todas essas convulsões sociais repentinas, justamente quando achávamos ter posto tudo em ordem, foi impossível atravessar os anos cinquenta sem ter uma sensação de catástrofe iminente pairando implacavelmente sobre o país inteiro, sobre o mundo todo. Alguns achavam que era a guerra, outros os discos voadores, mas nada disso estava prestes a desabar sobre nós. O que realmente cairia sobre nossas cabeças seriam os anos sessenta⁹.

A mudança e ruptura política e cultural dos anos sessenta acentua ainda mais o declínio dos heróis fantasiados. A contracultura, o questionamento de valores, e segundo o próprio Mason, a mini-saia e os Beatles apressam a obsolescência dos heróis. Mas esta obsolescência terá em *Watchmen* uma razão maior no surgimento do primeiro herói com superpoderes, o *Doutor Manhattan*. Até então os heróis são apenas pessoas normais, às quais o epíteto vigilante mascarado se enquadra mais adequadamente, e cujos resultados de seus esforços moralistas não excedem em demasia o círculo de ação a que estão circunscritos. Com o surgimento de Dr. Manhattan, surge efetivamente um “super-herói”, alguém que supera enormemente a capacidade humana e aparentemente pode fazer qualquer coisa.

A chegada do super humano é descrita por Mason como “uma terrível e inigualável sensação de medo e incerteza”. Tentando definir esta sensação, Mason faz uma constatação sobre sua condição no mundo como herói e humano.

Embora fosse difícil definir com precisão, se eu tivesse de traduzir em palavras, elas seriam: *'Nós fomos substituídos'*. Não me refiro apenas à fraternidade de heróis fantasiados não poderosos, embora o surgimento do Dr. Manhattan tenha sido certamente um dos fatores que me levou à crescente sensação de obsolescência e à decisão de abandonar a vida de herói. Embora os vigilantes mascarados tenham com certeza se tornado arcaicos, o mesmo se pode dizer de todos os outros organismos vivos do planeta¹⁰.

⁸ Idem. Apêndice do capítulo 03. p.01

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Moore. *op. cit.* Apêndice do capítulo 03. p.03.

O surgimento de Dr. Manhattan modifica de forma drástica a condição mundial. Se os primeiros heróis causam pequenos efeitos como o fim prematuro das histórias em quadrinhos de super-heróis, a existência de um ser com poderes extraordinários afeta o mundo em todos os aspectos possíveis. A partir deste momento a história mundial toma rumos bastante diferentes em alguns aspectos. A existência de um ser com poderes extraordinários em uma sociedade moderna, que normalmente não causa grandes estranhezas ou mudanças nas HQ de super-heróis, tem em *Watchmen* várias implicações sociais, morais e políticas.

Com o Dr. Manhattan, a história moderna dos EUA se modifica. Os Estados Unidos vencem com facilidade a guerra do Vietnã, e sem esta derrota garante sua supremacia militar. O caso *Watergate*, se ocorreu nesta realidade, não é nem mesmo mencionado e desta forma *Nixon* não renuncia, terminando seu mandato, reelegendo-se e mudando as leis dos EUA já que ainda é o presidente em 1985. Ainda assim, o quadro geral da política não é totalmente diferente nos anos oitenta desta realidade discursiva. A guerra fria ainda existe, e ainda que a União Soviética não tenha tentado incursões militares fora de seu território por causa da existência do Dr. Manhattan, a tensão internacional ainda existe, principalmente devido ao crescente estoque de armas nucleares das duas superpotências.

Enquanto os primeiros heróis estão em sua maioria se aposentando, com exceção do Comediante, que mantém-se trabalhando para o governo, surgem outros heróis, com maiores habilidades e equipamentos, mas com motivações e equilíbrio psicológico tão ou mais instáveis do que os anteriores. São eles: o já citado Dr. Manhattan; o segundo Coruja, rico entediado com leve fetiche por uniformes; a segunda Espectral, que se tornou vigilante por insistência da primeira Espectral, sua mãe; Ozymandias, homem com extrema capacidade física e mental, senso de dever desmedido e extremamente ególatra (compara-se a Alexandre, o Grande); e Rorschach, o mais fisicamente comum dos novos heróis mascarados, mas também o mais perigoso e violento, extremamente conservador, tem problemas graves de repressão sexual relacionados a sua infância e comportamento sociopata.

No fim dos anos 70 a ação da segunda geração de heróis acaba por causar uma greve da polícia, alegando que o vigilantismo tornava seu trabalho impraticável, culminando em uma lei que torna os vigilantes ilegais. O Comediante e o Dr. Manhattan, são considerados exceções, pois trabalham em tempo integral para o governo dos EUA. Ozymandias se aposenta e revela sua verdadeira identidade ao público dois anos antes desta lei, tornando-se um empresário de sucesso. Rorschach não se deixa aposentar, agindo na ilegalidade. Espectral, que vive com Dr. Manhattan, recebe salário do governo, mas não exerce nenhuma atividade como vigilante. O segundo Coruja aposenta-se, sem revelar sua identidade. Quando

a trama de Watchmen começa, a segunda geração de vigilantes já está aposentada a quase 10 anos.

2.2 – A trama

Watchmen começa com a narrativa em primeira pessoa do diário do personagem Rorschach. Sua escrita mostra algumas características particulares: é truncada e em alguns momentos não faz uso da maioria dos artigos e preposições ou pronomes que assumam a mínima função redundante, idiosincrasia posteriormente verificada também em sua fala. Em outras frases, há uma total falta de pontuação, mostrando um discurso irrefletido, claramente quando Rorschach refere-se a elementos sociais que despreza, como prostitutas ou comunistas. As primeiras frases já demonstram alguns traços de sua personalidade, como o conservadorismo exacerbado, e uma lógica fantasiosa e quase autista.

Diário de Rorschach. 12 de outubro de 1985: Carcaça de cão no beco esta manhã, pegada de pneu em estômago rasgado. Esta cidade tem medo de mim. Eu vi sua verdadeira face. As ruas são sarjetas dilatadas e as sarjetas estão cheias de sangue e quando os bueiros transbordarem todos os vermes vão se afogar. A imundície acumulada de todo seu sexo e matanças irá espumar até suas cinturas e todas as putas e políticos vão olhar pra cima e gritar 'salvenos' ...e eu vou olhar pra baixo e sussurrar: 'não'. Eles tiveram uma escolha, todos eles. Poderiam ter seguido os passos de bons homens como meu pai ou o presidente Truman. Homens decentes, que acreditavam em um dia de trabalho para um dia de pagamento. Em vez disso eles seguiram os excrementos de devassos e comunistas e não perceberam que a trilha levava a um precipício até ser tarde demais. Não digam que não tiveram escolha. Agora o mundo todo está na beirada olhando para o inferno, todos aqueles liberais e intelectuais e falas-mansas... e de repente, ninguém consegue pensar em nada para dizer"¹¹. (tradução minha).

A história inicia a partir de um mistério, o assassinato de Edward Blake, que Rorschach descobre ser a identidade civil do vigilante Comediante. Extremamente paranóico, Rorschach levanta a hipótese de que um “matador de mascarados” está eliminando os heróis e

¹¹ Texto original. Rorschach's journal. October 12th, 1985: Dog carcass in alley this morning, tire tread on burst stomach. This city is afraid of me. I have seen it's true face. The streets are extended gutters and the gutters are full of blood and when the drains finally scab over, all the vermin will drown. The accumulated filth of all their sex and murder will foam up about their waists and all the whores and politicians will look up and shout 'save us'...and I will look down and whisper 'no'. They had a choice, all of them. They could have followed in the footsteps of good men like my father or president Truman. Decent men, who believed in a day's work for a day's pay. Insted they followed the droppings of lechers and communists and didn't realize that the trail led over a precipice until it was too late. Don't tell me they didn't have a choice. Now the whole world stands on the brink, staring down into bloody hell all those liberals and intellectuals and smooth-talkers... and all of sudden nobody can think of anything to say. Moore, Alan & Gibbons, Dave. Watchmen. Capítulo 01, p. 01.

tenta avisar todos seu ex-companheiros sobre a possível ameaça. Em meio às investigações os ex-companheiros de Rorschach são mostrados um a um: Daniel Dreiberg, o segundo Coruja, visivelmente fora de forma e nitidamente deprimido, Adrian Veidt, o Ozymandias, comandando um império empresarial que explora sua antiga imagem de super-herói com brinquedos, dietas e livros de auto-ajuda, Jon Osterman, o Dr. Manhattan, cada vez mais alheio à humanidade, Laurie Juspezyk a segunda Espectral estressada por conviver com Manhattan.

Durante o enterro do Comediante delinea-se seu passado e caráter através das lembranças dos heróis. A tentativa de estupro de Sally Júpiter pelo Comediante nos anos 40. A tentativa frustrada de reunião de um segundo grupo de super-heróis realizada pelo Capitão Metrópole em 1966, sua atuação na guerra do Vietnã, e na greve da polícia que tornou ilegal o vigilantismo dos super-heróis. Na reunião, lembrada por Adrian Veidt que posteriormente mostra ser um dos pontos-chave da trama, o Capitão Metrópole, visivelmente mais velho e gordo tenta articular os novos super-heróis em um novo grupo para combater “males” da América moderna.

Seu discurso demonstra seu posicionamento conservador ao apontar “promiscuidade, drogas, subversão universitária” como problemas dignos de super-heróis, e além destas, um mapa dos EUA colocado por Metrópole pontuado com pequenas placas onde pode se ler “manifestações anti-guerra” e “revoltas de negros”¹² (tradução minha). O Comediante acaba com a reunião, colocando os super-heróis em perspectiva com o mundo crescentemente complexificado. Pela primeira vez, é colocado o ridículo da idéia de pessoas tentarem controlar problemas sociais através de ações tópicas e individuais. Fora do meio discursivo seus atos moralistas só tem resultados diretos, limitados ao seu círculo de ação. Em uma situação de gravidade internacional, uma pessoa fantasiada é apenas um palhaço, nas palavras do Comediante.

Ozymandias: Não é preciso ser gênio para ver que a América tem problemas a serem abordados.

Comediante: Exato. E é preciso ser um idiota para achar que um bando de palhaços como nós pode dar conta deles. (...) Vocês são uma piada. Se ouvem que o Moloch está de volta, logo pensam “oba, vamos lá dar porrada nele”. Acham que isso importa? Acham que isso resolve alguma coisa?

Rorschach: Claro que importa se...¹³ (1999)

¹² No original: Anit-war Demos e Black Unrest. Capítulo 02, p. 10.

¹³ Idem, ibidem. p. 10-11, 1999.



O Comediante mostrando o ridículo da existência do super-herói frente ao mundo.

Após o enterro de Blake um dos participantes se dirige para casa onde Rorschach o espera e o reconhece como o antigo “vilão”, Moloch. Moloch diz que o Comediante esteve em sua casa uma semana antes de morrer, bêbado e falando coisas aparentemente sem sentido, como menções a uma lista onde estão o nome de Moloch e o de Janey Slater (antiga namorada de Dr. Manhattan), e uma ilha com escritores e artistas. Rorschach não entende mas acredita em Moloch, pretendendo seguir as investigações. Antes de sair, descobre que Moloch está com câncer terminal.

Laurie rompe seu relacionamento com Dr. Manhattan e posteriormente, em uma entrevista para a televisão, Manhattan é acusado de causar câncer em pessoas próximas como a ex-namorada Janey Slater, o amigo falecido Wally Weaver, e o antigo inimigo Moloch. Após este incidente, Dr. Manhattan decide exilar-se em Marte, e seu desaparecimento muda rapidamente o quadro da política internacional. Aproveitando-se da súbita perda de superioridade bélica dos Estados Unidos a União soviética promove a primeira ação fora de seu território desde o advento do Dr. Manhattan, invadindo o Afeganistão em outubro de 1985. A invasão do Afeganistão que, na realidade exofórica ocorreu em 1979, causando grande tensão internacional à época, acontece em Watchmen durante um dos momentos de maior tensão da guerra fria, em meados dos anos oitenta onde a corrida armamentista estava em um de seus pontos mais altos, colocando repentinamente as duas superpotências a um passo de uma guerra nuclear. Com seus assessores, o presidente Nixon estuda as

possibilidades de um ataque nuclear mútuo e os efeitos da destruição em uma América sem a proteção do Doutor Manhattan e encerra: “Senhores, acho que vamos dar uma semana antes de sacar as armas”.¹⁴

Rorschach dá prosseguimento à investigação sobre o assassinato do Comediante, Dreiberg convida Laurie para ficar em sua casa depois de ser despejada das instalações militares que dividia com Dr. Manhattan; ocorre uma tentativa de assassinar Adrian Veidt detida pelo próprio; e enfim, a prisão de Rorschach falsamente acusado de matar Moloch. Rorschach conta sua história ao psiquiatra da prisão. A relação de Dreiberg e Laurie, transforma-se em relacionamento amoroso. Em suas investigações, Dreiberg estabelece ligações entre os acontecimentos e a idéia de Rorschach anteriormente tomada como paranóia. Laurie não contraiu câncer, mesmo tendo vivido por muito tempo com Dr. Manhattan, e Dreiberg descobre que todas as pessoas que apareceram na lista de câncer creditada a Manhattan trabalharam para uma mesma empresa, a Desenvolvimentos Dimensionais. Na prisão uma rebelião é planejada por antigos inimigos de Rorschach em busca de vingança. Espectral e Coruja resgatam Rorschach. O Dr. Manhattan aparece na casa de Dreiberg para levar Espectral para Marte onde ela deve tentar convencer Manhattan a salvar o mundo.

Em Marte, Espectral e Manhattan conversam sobre o destino do mundo. Dr. Manhattan sabe que a terra poderá acabar em alguns dias, mas perdeu o interesse pela vida humana e não vê sentido em interferir para preservá-la. Em sua conversa, Dr. Manhattan faz com que Espectral se lembre de episódios de sua infância e Laurie os usa como exemplos de pontos de vista que possam reinteressar Dr. Manhattan sobre a vida humana. Estas lembranças a levam a outras memórias relativas a sua vida, e a descoberta de que seu verdadeiro pai era Edward Blake, o Comediante. Este fato leva Dr. Manhattan a lembrar da vida humana como um “milagre termodinâmico”, interessar-se de novo pela vida na terra e decidir por salvá-la.

O presidente Nixon dirige-se a um abrigo antinuclear, coloca a defesa dos EUA em Defcon-2 (defense readiness conditions – Condições de prontidão de defesa) e prepara-se para o possível confronto nuclear. Coruja e Rorschach investigam as pistas sobre o mistério que os cercam e chegam às companhias Desenvolvimentos Dimensionais e Entregadora Pirâmide, que aparecem em diversos momentos estratégicos durante toda a obra. Os artistas desaparecidos saem da ilha e seu navio explode. Rorschach e Coruja descobrem que é Adrian Veidt quem está por trás das duas empresas-chave envolvidas no mistério e decidem ir até o continente antártico até o retiro particular de Veidt. Antes de deixarem New York Rorschach envia seu diário, com as anotações de sua investigação, indicando a culpa de Veidt, ao Jornal

¹⁴ Idem, C 03. p 28.

New Frontiersman, onde é descartado pelos editores sem ser lido, junto a uma pilha de papéis chamada de “arquivo dos doidos”, destinado a ser jogado fora.

Veidt conta sua história a seus criados, desde sua infância e sua formação, sua peregrinação pelo caminho traçado por seu ídolo Alexandre, o Grande, antes de envenená-los. Ao chegarem no retiro de Veidt, Coruja e Rorschach tentam detê-lo para interrogá-lo, sem sucesso. Ao ser questionado sobre sua ligação com o mistério, Veidt retoma o relato que fazia aos seus criados, contando sobre sua experiência como super-herói: “Meu primeiro caso fez parecer possível terminar a injustiça eliminando o crime organizado. Esta idéia, a de que os bandidos monopolizavam o mal foi eliminada pelo meu segundo caso”¹⁵. Neste segundo caso, Veidt descobre a possível culpa do Comediante no desaparecimento de Justiça Encapuzada nos anos 50.

Veidt prevê que o mundo se encaminha para um holocausto nuclear, que segundo seus cálculos deveria acontecer no fim dos anos oitenta e propõe pregar uma grande peça na humanidade, fazer com que os governos do mundo acreditem estar diante de uma ameaça maior. “Para amedrontar os governos e levá-los a cooperarem entre si, eu teria de convencê-los de que a terra estava diante de um ataque de seres de outro mundo”¹⁶. Utilizando a tecnologia possibilitada por Dr. Manhattan, o plano era teleportar o cadáver de um monstro engendrado para o meio de New York, matando metade da cidade no processo. O plano tem natureza e escala tão grande e absurda que inicialmente o Coruja ri do ridículo da situação. Com efeito, Moore retira esta premissa básica de um episódio da série televisiva da década de 1950 chamada “Quinta Dimensão”, mais especificamente do episódio “Arquitetos do Medo”, onde um homem é transformado em um alienígena para os mesmos fins¹⁷. Ainda que não acreditem na possibilidade do plano, Rorschach e o Coruja acreditam ter chegado a tempo de impedir Veidt, quando este mais uma vez mostra a diferença entre o herói do mundo ficcional e o vigilante:

Coruja: Quando pretendia pôr o plano em prática?

Ozymandias: Pretendia? Dan, eu não sou vilão de seriado antigo. Acha mesmo que eu explicaria meu golpe de mestre se houvesse a menor chance de vocês afetarem seu desfecho? Eu fiz isso há trinta e cinco minutos atrás.¹⁸ (tradução minha)

Dr. Manhattan e Laurie chegam ao ponto zero do teleporte da criatura, morta e sobre o

¹⁵ Idem. C 11. p. 18.

¹⁶ Idem. C. 11. p. 25.

¹⁷ Revista Star Log Brasil, fragmento sem editora.

¹⁸ Moore, Alan & Gibbons, Dave. Watchmen. C 11. p. 27.

prédio da Desenvolvimentos Dimensionais, meio fundida com o prédio e com a rua. Ao seu redor, metade de New York está morta. Dr. Manhattan não consegue prever com precisão o futuro imediato por causa da energia gerada pelo teleporte da criatura mas identifica a origem do distúrbio e vai com Laurie para a Antártica. Dr. Manhattan e Laurie chegam para impedir Veidt mas ele mostra que sua estratégia deu certo através de múltiplas televisões do mundo que noticiam o fato e anunciam o fim imediato das animosidades entre Estados Unidos e União Soviética, com a retirada das tropas soviéticas do Afeganistão e uma reunião convocada às pressas para estabelecer um acordo de paz entre as duas superpotências. Mesmo desaprovando o ato, os vigilantes se comprometem a guardar segredo para manter a esperança de paz forjada pelo plano de Veidt, com exceção de Rorschach que não aceita se comprometer e é assassinado por Dr. Manhattan.

Algum tempo depois, o lugar do impacto mostra diversas mudanças relativas ao pacto entre EUA e União Soviética. No lugar da placa que indicava o abrigo antiatômico no terceiro capítulo há um poster sobre a união entre as facções da guerra fria, onde uma imagem do globo terrestre aparece sob as bandeiras dos EUA e da URSS e dos dizeres “Um mundo, um pacto”. Na redação do *New Frontiersman*, a impossibilidade de criticar a União soviética cria a necessidade de um novo artigo, o que faz com que busquem algo na pilha de refúgios chamada de “arquivo dos doidos”, onde ainda se encontra o diário de Rorschach, contendo a história pela qual os três milhões de novaiorquinos morreram, e a culpa de Veidt registrada na última página. A narrativa se encerra um momento antes de Seymour escolher o que irá pegar da pilha de papéis à sua frente, sobre a qual o diário se destaca.

2.3 – Estudo sobre o poder

O resultado da inserção de figuras heróicas em uma visão não simplificada do mundo é a desconstrução do super-herói. O herói e sua expressão hiperbólica (super-heróis) são sempre uma expressão de poder, seja individual, seja de poder coletivo (no herói clássico) ou estatal, seja como expressão da própria idéia de poder. Poder como força, poder como política, poder como concentração de recursos, e como possibilidade de modificações sobre o meio. Sob esta ótica, *Watchmen*, que é uma parábola da guerra fria e da paranóia nuclear é também o que Moore chamou de “um estudo sobre o poder”.

O que *Watchmen* se tornou foi inteiramente um estudo sobre o poder. Nós estávamos pensando em como cada um destes personagens representaram até certo nível diferentes formas de poder. Nós temos a situação global

/ininteligível/ (...) e desdobrando-se atrás deles, onde existem diferentes formas de superpoderes que /ininteligível/ (...) e falam sobre uma situação no Afeganistão e existem outros fragmentos de más notícias sobre o mundo que sugerem que o relógio do Juízo Final Nuclear está chegando perto da meia noite. Até certo ponto, quando se trata sobre super-heróis é muito provável tornar-se um estudo sobre o poder”¹⁹ (grifo meu)

Um trunfo bélico como o Dr. Manhattan, cujo poderio de destruição venceu a guerra do Vietnã em semanas, não passaria despercebido pelos interesses militares dos EUA no embate da guerra fria, assim como a súbita perda desta vantagem também não seria ignorada pelas forças soviéticas. O poder estatal que causa a possibilidade de destruição da humanidade através da corrida armamentista nuclear da guerra fria seria infinitamente agravado ao se tornar um superpoder e os super-heróis, como expressões deste excesso de poder, tenderiam a agravar as situações de tensão entre as potências mundiais. Utilizando a figura do super-herói como uma representação do poder, Moore, declaradamente anarquista, coloca o uso do superpoder e suas conseqüências como análogo à delegação de responsabilidade de poder do ser humano comum (seja político, bélico, etc.) às formas de organização das superpotências retratadas na obra.

Sobre uma base de afirmações lúgubres e nihilistas acerca do sentido do universo e da vida, Alan Moore parece estar dando o clássico passo existencialista de jogar a responsabilidade do sentido e da justiça para todos nós e, mostrando-nos o que pode acontecer se abdicarmos dessa responsabilidade, deixando-a para alguns ou para qualquer pessoa que usurpe o direito de decidir pelo resto como todos deverão ser protegidos e mantidos em segurança.²⁰

A mesma metáfora do “Relógio do Dia do Juízo Final nuclear” utilizada no comentário que Moore fez à rede BBC, fundamenta a parábola sobre o poder que é *Watchmen*, desde os textos preparativos que Moore escreveu para o desenhista a mesma idéia é reiterada.

Considero que um mundo que tivesse convivido com super-heróis por vinte anos seria um lugar muito interessante [na verdade, na história que acabou se tornando *Watchmen*, os super-heróis já existiam havia cinquenta anos].

¹⁹ No original: “What *Watchmen* became was entirely a meditation about power. We were thinking of how each of these characters to some degree represented different sorts of power. We have the global situation (...) unfolding behind them, where you got different sorts of superpowers that (...) each other and explanate a situation in Afghanistan and there is other bits of bad world news that suggest that the nuclear doomsday clock is getting closer to the midnight hour. To some degree, if you're talking about super-heroes, is very likely to become a meditation about power” <http://www.youtube.com/watch?v=qKebCtCTbCA>. Moore, entrevista à rede BBC. Último acesso em 9/10/2009.

²⁰ Skoble, Aeon. Revisionismo do super-herói em *Watchmen* e O Cavaleiro das Trevas. In: Morris, Matt & Morris, Tom. Op cit. P 50.

Primeiramente, como salientei antes, o equilíbrio de poder seria completamente diferente e imagino que a Rússia ficaria cada vez mais temerosa e inquieta à medida que visse a aliança ocidental se fortalecendo. A situação internacional como resultado indireto disso seria de fato muito tensa; possivelmente mais ainda do que nos dias de hoje. *Se o Relógio do Dia do Juízo Final do nosso mundo está situado a cinco minutos para as doze, então, no planeta de que estamos falando, o ponteiro maior estaria a uma fração de segundos da meia-noite*, fato ao qual pretendo me referir em uma parte posterior do esboço e *que é essencial para a história que desejo contar*.²¹ (grifos meus)

Esta metáfora é retirada do Bulletin of Atomic Scientists. Segundo Jotapê Martins e Roberto Causo, esta “ideia remete ao relógio do *Bulletin of Atomic Scientists*, que na década de oitenta, era uma estimativa de quanto o mundo estava se acercando de uma guerra atômica”²². Um exemplo desta estimativa pode ser observada no primeiro capítulo, na manchete do jornal sobre a mesa de Veidt, onde se lê “O relógio do Juízo final marca cinco para meia-noite, dizem os especialistas”²³.

2.4 - Os personagens

Moore constrói os personagens de Watchmen de modo que os traços que delineiam a personalidade dos heróis terão correspondência com idéias centrais da obra e, em certos momentos, identificação com suas estratégias narrativas, como será visto no terceiro capítulo. Aqui serão brevemente expostas algumas características da construção dos personagens Jon Osterman (Dr. Manhattan), Laurie Juspezyk (Espectral), Daniel Dreiberg (Coruja) e Walter Kovaks (Rorschach), pela importância nas colocações posteriores e separadamente de Adrian Veidt (Ozymandias), por sua relação com o herói trágico .

Dr. Manhattan é o único dos vigilantes de Watchmen a possuir superpoderes verdadeiros, e estes gradativamente o afastam de sua humanidade.

Tente se imaginar [como o Dr. Manhattan]. A escrivainha em que você se debruça e a cadeira onde senta darão uma menor impressão de realidade e solidez se você sabe que pode andar através delas como se não estivessem lá. Tudo à sua volta é de certo modo insubstancial e espectral, incluindo as pessoas que conhece e ama. Também, devido à sua própria natureza você tenderia a ver as coisas o tempo inteiro de um ponto de vista subatômico, e não mais precisaria de cinco ou seis cervejas para se sentir filosófico. Embora a maioria de nós esteja intelectualmente consciente de que tanto nossos corpos quanto a realidade que nos envolve são compostos de bilhões de ondas ou partículas giratórias ou seja lá o que a recente teoria quântica declare, nós podemos

²¹ Moore, Alan & Gibbons, Dave. Watchmen. Notas da versão Absolute Watchmen. Sem numeração.

²² Martin e Causo. Relógios simetrias e Piratas. In: Moore. op. cit. 2005. Sem numeração.

²³ Moore. op. cit. C 01, p. 18.

facilmente esquecer esse fato desconcertante e viver nossas vidas como se fôssemos mais do que configurações aleatórias de energia em um estúpido e infinito holocausto de padrões elétricos caóticos. [Dr. Manhattan] não teria tanto sucesso.²⁴

As referências que Dr. Manhattan faz sobre si estão no presente do indicativo (eu estou, eu sou) mesmo quando se refere a eventos de décadas passadas, indicando experienciar o tempo de forma simultânea.



²⁴ A primeira versão deste texto tinha como personagens a linha de heróis da Charlton Comics, uma editora menor comprada pela DC Comics. Originalmente a idéia de Moore era utilizar estes heróis em Watchmen, o que foi vetado pelo editor. Depois disso Moore partiu para a criação de personagens originais, e pode estruturar uma história maior. Neste texto, o nome mencionado ainda é Capitão Átomo, mas como os mesmos princípios foram aplicados a ambos a mudança não acarreta em prejuízo. Watchmen, Volume 03. 2005.

Um dos aspectos usados por Moore ao narrar esta forma de experimentar o tempo é o uso massivo da interação duo-específica entre palavra e imagem. Scott McCloud a aponta como a menos significativa das formas de interação entre palavra e imagem nos quadrinhos²⁵, mas Moore utiliza este recurso para elaborar a particularidade da experiência espaço-temporal de um ponto de vista subatômico, condizente com a percepção de mundo do personagem. Para alguém que vivencia o tempo simultaneamente, toda a forma de expressão será repetição. Para Dr. Manhattan qualquer declaração ou lembrança é parte de um mesmo mecanismo sempre presente e em última instância, redundância.

No livro *Watchmen e a teoria do caos*, Gian Danton vê Dr. Manhattan como expressão da inteligência laplaciana, totalmente determinista.

uma inteligência que conhecesse em determinado momento todas as forças da natureza e posição de todos os seres que a compõem, que fosse suficientemente vasta para submeter estes dados à análise matemática, poderia exprimir em uma só fórmula os movimentos dos maiores astros e dos menores átomos. Nada seria incerto para ela e tanto o futuro quanto o passado estariam diante de seu olhar²⁶.

Ainda que corresponda a uma inteligência laplaciana, Dr. Manhattan é resultado de uma tensão entre determinismo e humanidade. O mesmo distanciamento causado pela percepção também faz Dr. Manhattan permanecer com algumas características humanas. Tem um intelecto incomensurável e pode vislumbrar o futuro, mas esquece o rosto de pessoas e detalhes básicos sobre necessidades humanas. Desdenha da vida humana como um evento supervalorizado mas esquece que é o mesmo evento que define sua vida, a linguagem que usa e a cultura que dá base para todo seu conhecimento. Paradoxalmente, é a falibilidade da percepção humana em alguém com capacidades divinas que faz com que o Dr. Manhattan se esqueça da importância da vida humana mesmo que seja definido por ela. Da mesma forma, lembrar do valor da vida é parte desta mesma tensão.

Laurie Juspezyk, a segunda heroína Espectral é uma espécie de contraparte do Dr. Manhattan. Não sabe quem foi seu pai, não escolheu a carreira de heroína, a qual seguiu por quase toda sua vida, não se relaciona com seu cônjuge, o Dr. Manhattan, tem problemas graves de relacionamento com a mãe, odeia o homem que descobre ser seu pai. Seus propósitos e suas intenções são incertas. Segundo o que a própria personagem conta a Dr.

²⁵ McCloud, 2008, p. 135. A interação duo-específica, onde palavra e imagem têm significado redundante foi usada durante muito tempo nas HQ de super-heróis, como forma de simples reiteração.

²⁶ Laplace apud Danton, Gian. pseud. de Ivan Carlo Andrade de Oliveira. *Watchmen e a teoria do caos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005. p. 27.

Manhattan: “a minha vida também tem 'terreno caótico', ou isso é muito abstrato e inquantificável? Você é tão fascinado por rochas assumindo formas esquisitas... Meu Deus, devia ter me visto antes da gente se conhecer”²⁷. Dr. Manhattan e Laurie são personagens que se definem a partir do caos. Se o Dr. Manhattan é a expressão científica da teoria do caos, Laurie é uma expressão de seu sentido chulo, bagunça. Em ambos os casos serão configurados a partir da idéia da compreensão da realidade como um mecanismo cuja escala é por vezes visível ainda que inapreensível em sua totalidade.

A personalidade de Daniel Dreibern, o segundo Coruja pende entre o fetiche de ser um super-herói e sua nulidade como pessoa normal. Dreibern é um ornitólogo e engenheiro aeronáutico “rico e entediado”²⁸ segundo o próprio, que decide tornar-se um vigilante mascarado. Está a par das contradições inerentes à prática do vigilantismo, mas não consegue desligar-se de sua visão platônica dos vigilantes mascarados como expressão heróica clássica.

“Foi por isso que eu lamentei quando os Combatentes do Crime se dispersaram em sessenta e tanto. Era como ser parte dos Cavaleiros da Távola Redonda; ser parte de uma confraria de lendas vivas... mas com o tempo vi que o Comediante tinha razão: éramos apenas um bando de gente fantasiada”.²⁹(1999)

Seus comentários mantêm a sobriedade sobre a situação mas deixam entrever sua opinião. Impedido por lei de praticar o vigilantismo, Dreibern vive o fato de não ser mais um super-herói através de uma pequena depressão.

A inquietude de Dreibern no embate entre estas diferentes realidades é construída por Moore através da relação minimamente paranóide de Dreibern com seu alter-ego de vigilante. A vontade de voltar a ser um herói transparece através de uma quase personificação da identidade do Coruja, desde o início da narrativa. No primeiro painel da página 10, capítulo 01, Dreibern acaba de sair da casa de Hollis Mason, o primeiro Coruja, onde vai às sextas-feiras beber cerveja e conversar. O painel mostra Dreibern passando por uma rua e, na calçada em frente, um casal passa em sentido contrário. No rádio que carregam toca a música, *Neighborhood Threat* de Iggy Pop e David Bowie, no trecho: “Olhe embaixo da sua escada dos fundos, cara. Tem gente vivendo lá e eles não sentem o frio”(tradução minha)³⁰. A perspectiva do painel faz com que o balão de fala que sai do rádio fique às costas de Dreibern.

Como será visto posteriormente, o nível de interação entre os fatos de Watchmen se dá

²⁷ Idem. p. 14.

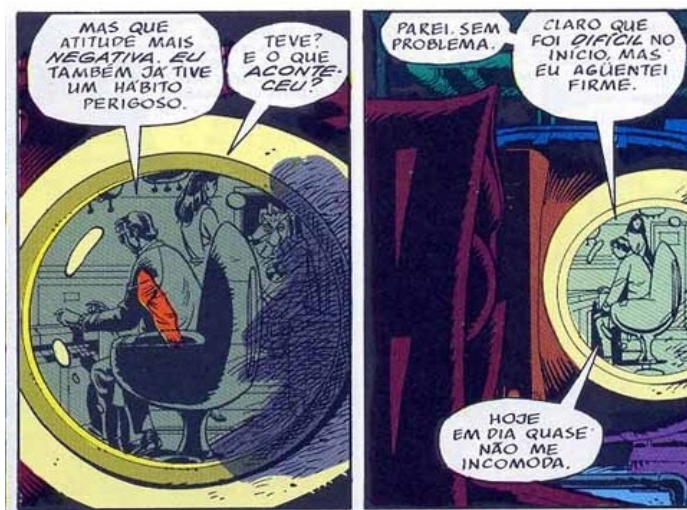
²⁸ Idem, C07, p. 08.

²⁹ Idem. ibidem.

³⁰ No original: Look down your back stairs, buddy. Somebody's living there an' they don't really feel the weather. Idem C.01 p. 10.

de forma não linear e interconectada, onde pedaços esparsos da realidade estabelecem conexões indiretas com acontecimentos e idéias. Quando chega em casa e Rorschach conta sobre o assassinato do Comediante, Dreiberg o faz sair pelo antigo esconderijo usado nos tempos de vigilantismo. *Embaixo da escada* que leva a este porão estão *vivendo* o uniforme e a nave do Coruja. O que Moore faz é mostrar o mundo subjetivo do personagem através do exterior que o cerca. Neste caso, a idéia é a personificação da identidade heróica do Coruja como forma de mostrar a inquietude de Dreiberg em relação à aposentadoria a que foi forçado.

Esta idéia é aprofundada no sétimo capítulo, quando Laurie e Dreiberg conversam sobre os últimos acontecimentos relativos aos vigilantes. Dreiberg sente-se acuado pela situação internacional e pelos ataques recentes aos heróis mascarados. Tem a impressão constante de estar sendo observado, como relata em diversos momentos de sua conversa com Laurie no porão/esconderijo do Coruja. Desde as primeiras aparições, que deram-se já no primeiro capítulo, o porão de Dreiberg é mostrado a partir de um ângulo subjetivo do “campo de visão” de seu uniforme pendurado ou dos olhos de sua nave em forma de coruja. A cada menção sobre estar sendo vigiado esta relação se mostra mais fortemente. Dreiberg sente-se observado/vigiado por sua própria identidade de super-herói.



O mundo exterior mostrando o mundo interior do personagem Daniel Dreiberg.

No fim deste capítulo há um artigo de ornitologia escrito por Dreiberg onde narra como retomou a paixão pelo estudo das aves de rapina. Um incidente o leva a lembrar da impressão que o grito de uma coruja exerce sobre suas prováveis vítimas, paralisando-as de medo. Em sua depressão, a vontade de voltar a sua identidade de vigilante mascarado é

percebida através da sua visão sobre o animal que personifica em seu uniforme. Inconscientemente, enquanto está aposentado de sua identidade de super-herói, Dreiberg identifica-se como a presa da ave de rapina: acuado, e metonimicamente vigiado/ameaçado pelas duas corujas gigantes que são seu uniforme e sua nave. Após vestir o uniforme novamente e sair em sua nave junto de Espectral, também de uniforme, a confiança de Dreiberg retorna, inclusive sexualmente, já que havia falhado na primeira tentativa de sexo com Laurie. Dreiberg deixa de sentir-se como vítima, volta a ser o Coruja, e a coruja. São duas as principais idéias vindas de Dreiberg: a idéia de aproximação e a impressão de ser vigiado (watched).

Rorschach é o personagem mais atípico dentro de uma construção heróica. É quase um mendigo, cheira mal, tem problemas de repressão sexual, e segue um posicionamento ultra-conservador quase autista. A simbologia do personagem, incluindo sua máscara é baseada no teste de Rorschach e análoga à sua visão do mundo. Vê tudo em termos de certo e errado, bem e mal, sem meios termos. Rorschach torna-se letal no exercício do vigilantismo depois de um caso de seqüestro em que uma menina é morta, esquartejada e dada como comida a dois pastores alemães. Rorschach põe fogo na casa do seqüestrador, que deixou algemado na sala. O relato que dá ao psiquiatra da prisão mostra a convergência entre sua visão de mundo e simbologia.

Parei diante das chamas, suando. Mancha de sangue no peito como mapa de novo e violento continente. Me senti limpo. Senti planeta sombrio rodopiando e entendi porque gatos gritam à noite como bebês. Olhei para o céu através da fumaça cheia de gordura humana e Deus não estava lá. A escuridão fria e sufocante prossegue eternamente, e nós estamos sozinhos. Vivemos a vida sem nada melhor para fazer. Depois inventamos a razão. Nascemos do vazio; temos filhos, condenados ao inferno como nós; voltamos ao vazio. Não existe mais nada. *A existência é aleatória. Sem padrão a não ser o que imaginamos depois de contemplar tudo por muito tempo. Sem sentido a não ser o que escolhemos impor.* O mundo desgovernado não é moldado por vagas forças metafísicas. Não é Deus quem mata as crianças. Não é o acaso que as trucidada nem é o destino que as dá de comer aos cães. Somos nós. Só nós. As ruas fediam a fogo. O vazio bafejava pesado no meu coração, congelando e esmigalhando minhas ilusões. Eu renasci, livre para traçar o meu próprio destino neste mundo desprovido de moral. Era Rorschach.³¹ (grifos meus)

³¹ Idem. C 07. p . 26.

Moore usa as tábuas de Rorschach como metáfora para o misto de niilismo e existencialismo que formam sua visão de mundo de Kovaks/Rorschach, de duas formas diversas. Primeiramente é ligada a ideia da compreensão da realidade. Da mesma forma que em um teste de Rorschach o paciente estabelece um sentido para uma configuração sem sentido, Rorschach acredita que o sentido para a aleatoriedade da existência é estabelecido pelo indivíduo, mas, para ele, esta condição não liberta o ser humano. Para escapar da falta de sentido, ordena a realidade a partir da moralidade conservadora, intransigente e em termos absolutos. A escolha pela postura conservadora estabelece outra ligação com o teste, ligando a ideia de maniqueísmo à separação entre a mancha e o vazio que formam a prancha, segundo Moore “O motivo em preto e branco relaciona-se à rígida filosofia moral da personagem, e também é usado por ela própria como uma metáfora para a ambiguidade da vida. Todo homem deve ler seu próprio destino nos retratos sugeridos pelo neutro borrão de Rorschach, e julgar a si mesmo consoante a isso³². Já Adrian Veidt será visto aqui a partir de sua relação com a tragédia.

2.5 – Veidt e o herói trágico

Segundo Tom Morris e Jeph Loeb, no artigo *Heróis e super-heróis*, o super-herói aparece nas narrativas das histórias em quadrinhos como um sinônimo para o herói clássico “homem com qualidades magnânimas, semideus, ou homem extraordinário por seus feitos guerreiros”³³. Mas o termo aparece reajustado em relação às histórias em quadrinhos, já que, “como o conceito crucial de um herói se metamorfoseou com o passar do tempo (...) é necessário um termo que traga o componente de poder superior de volta”³⁴, o que é indicado pelo adjetivo “super”. Desde a figura imponente aos feitos extraordinários será possível identificar herói e super-herói como figuras equivalentes. Sustentando-se esta comparação do super-herói com o herói mitológico, *Watchmen* pode ser pensada como representando o equivalente ao advento da tragédia para as histórias em quadrinhos de super-heróis.

No artigo *Tragédia: dos Gregos aos modernos*, Carlos Alexandre Baumgarten diz que “quando surgem as primeiras especulações filosóficas que, através do princípio da racionalidade, passaram a dar nova versão à realidade, o mundo mítico grego entrou em

³² Notas da edição *Absolute Watchmen*. Sem numeração.

³³ Morris, Tom & Loeb, Jeph. *Heróis e super-heróis*. In: Morris, Matt & Morris, Tom. *Super-heróis e a filosofia*. São Paulo: Madras, 2006, p. 25.

³⁴ Idem, p. 26.

crise”³⁵. Desta forma a tragédia irá se instaurar como expressão de um momento em que se abala uma forma de entendimento do mundo, comumente aceita como verdade. Como assinalou Jean-Pierre Vernant em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, o trágico “traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo”³⁶, mostra um momento de ruptura com uma forma de pensamento, que originalmente “tem, como matéria, a lenda heróica”³⁷. Neste sentido, *Watchmen* surgirá como uma espécie de crise dos super-heróis.

Retomando a comparação de Morris e Loeb, teremos um momento “mitológico” nas histórias em quadrinhos de super-heróis, onde bem e mal são demarcados de forma inequívoca, o super-herói é protetor de uma verdade e moralidade incontestáveis e jamais questionadas. Mesmo que o super-herói já tenha sido criado em descompasso com o meio social que o cercava, já que o período (1938, quando surge o Superman) não é o que se pode chamar de inocente, as narrativas heróicas das HQ mantiveram um discurso moralista (bastante exacerbado em épocas de guerra) que manteve-se incólume. Bem e Mal eram sempre demarcados sem possibilidade de ambiguidade e a vitória do Bem era permanente, representada pela figura apolínea do super-herói. Mas “no novo quadro do jogo trágico (...) o herói deixou de ser um modelo; tornou-se para si mesmo e para os outros, um problema”³⁸. *Watchmen* foi a primeira história em quadrinhos a romper com o discurso dos super-heróis. Mostrou um mundo onde vigilantes mascarados e super-heróis existiam em um mundo complexo de uma forma, se não realista por mostrar o irreal como normal, ao menos centrada em uma verossimilhança com a realidade exofórica. O que Moore faz é assinalar o descompasso entre o herói e a sociedade que o cerca. Segundo Vernant foi este descompasso que marcou o momento trágico:

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heróicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se³⁹.

Moore se utiliza de uma versão deste descompasso, pois, segundo o próprio Moore, a

³⁵ Baumgarten, Carlos Alexandre. Tragédia: dos gregos aos modernos. In: Campello, Eliane (org.). *Cadernos Literários v. 4*. Rio Grande: Editora da Furg, 1999 p. 23.

³⁶ Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 02.

³⁷ Idem, p.215.

³⁸ Idem, p. 02.

³⁹ Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. op. cit., p. 04.

ideia era utilizar a nostalgia do simplismo travestido de inocência das narrativas em quadrinhos de super-heróis como contraponto para a perspectiva dada por Watchmen⁴⁰, o que acabou criando uma ruptura no modo como o super-herói era visto. Desta forma, longe das cores primárias e da moralidade maniqueísta absoluta que forma seu habitat “natural”, os super-heróis tornaram-se suscetíveis a toda a carga de contradições da realidade não simplificada. Provavelmente este fato já é o bastante para desconstruir o que se entendia por super-herói, mas no sentido trágico o herói não apenas sofre a ação do meio, mas age. Neste sentido, é o personagem Adrian Veidt, o super-herói Ozymandias quem, em Watchmen, melhor encarna esta problemática.

Adrian Veidt, é conhecido como o “homem mais inteligente do mundo”, é concebido por Moore como alguém com a potência mental e física humana plenamente desenvolvida. Seu intelecto é imenso, suas capacidades físicas são perfeitas, e é o herói mais benquisto e aceito por parte da sociedade. Segundo Moore nas notas introdutórias para o desenhista Dave Gibbons, “o establishment o adora porque ele sintetiza um sonho de livre iniciativa incorporada em um corpo e mente perfeito. A esquerda o respeita por seus pronunciamentos morais e políticos”⁴¹. Respeitado pela direita e pela esquerda e bem sucedido em qualquer nível, Veidt mantém sua reputação como intelectual e filantropo e, ao mesmo tempo, utiliza sua respeitabilidade também para fins econômicos aparentemente mundanos, através de empresas que comercializam produtos ligados à sua imagem, com livros de auto-ajuda e brinquedos articulados de sua figura de super-herói.

Pessoalmente, compara-se a Alexandre o Grande, e diz compartilhar com esta figura histórica o sonho de um mundo unido. Aos olhos de seus ex-companheiros e do resto da humanidade Veidt parece o mais próximo de um herói clássico. Mas para o próprio Veidt, o herói não aparece como uma possibilidade. Na entrevista ao fim do capítulo 11, Veidt dá um exemplo do que significava para ele ser vigilante mascarado:

O que exatamente significa combater o crime? Significa fazer valer a lei quando uma mulher rouba comida para alimentar os filhos ou significa lutar para desmascarar aqueles que, em geral dentro da legalidade provocaram essa pobreza? Sim, eu desbaratei redes de traficantes e fui acusado de ser uma lacaio do sistema por fazer isso (...) Também desvendei planos de facções extremistas dentro do Pentágono. Por exemplo o plano de liberar algumas doenças bastante desagradáveis na população da África. Essa denúncia levou o New Frontiersman a me taxar de 'Títere de Pequim'.⁴²

⁴⁰ Moore, Alan. O mundo. Notas da edição Absolute Watchmen. Sem numeração.

⁴¹ Idem, ibidem.

⁴² Idem. Apêndice do C.11. P 03

Veidt começa como um vigilante mascarado normal e a cada ato seu como super-herói é exposto a uma realidade crua que o desilude. Enquanto combatia crimes tópicos, o mundo se encaminhava inexoravelmente para uma guerra nuclear. Posta sob esta perspectiva o herói fica impossibilitado de representar a legitimação ideológica do sistema em que se insere e ao mesmo tempo agir de maneira moralmente correta, segundo suas convicções pessoais. As possibilidades realistas de ação são tomadas por seus colegas: o posicionamento conservador do Comediante, a insanidade de Rorschach ou alheamento do Dr. Manhattan. De qualquer forma, os autoproclamados heróis apenas agem em conjunto com o sistema ou sofrem suas consequências. Veidt não aceita nenhum destes caminhos, decidindo tentar o inviável, tornar-se salvador de todo o mundo. Esta é outra característica do trágico apontada por Baumgarten, a ideia de uma contradição irreconciliável⁴³. Não sendo mentalmente problemático como a maioria de seus colegas, Veidt confronta suas tentativas e possibilidades de atos heróicos com a situação de tensão internacional e como resultado, se encontra em uma situação sem saída.



Sobre a situação de impasse, Vernant faz alusão a Ésquilo, que

“coloca seus heróis no limiar da ação, diante da necessidade de agir. Segundo um esquema dramático constantemente observado, apresenta-os numa situação que desemboca numa aporia, num impasse. Na encruzilhada de uma decisão com que seu destino está comprometido, encontram-se acuados diante uma situação difícil, mas inelutável⁴⁴.

⁴³ Baumgarten, op. cit. 27

⁴⁴ Vernant; op. cit. p. 27.



Veidt se encontra em situação de aporia em relação ao mundo. Diante de um mundo que provavelmente será destruído por uma guerra nuclear, a ação de um homem fantasiado não faz diferença, mas Veidt não aceita se esquivar do que achava ser sua responsabilidade sobre o destino da humanidade. Não pode salvar o mundo agindo como super-herói e, sendo um super-herói, não pode deixar de salvar o mundo. Segundo o próprio, “incapaz de unir o mundo pela conquista... o método de Alexandre... eu o enganaria, pregando a maior peça da humanidade e faria com que o mundo corresse rumo à salvação”⁴⁵. Desta forma, suas atividades posteriores, aparentemente contraditórias, enriquecer como empresário, deixar de ser um super-herói mascarado, montar empresas fantasmas, mesmo suas aparentes contradições mostram-se como parte de seu plano para salvar o mundo: Fazer com que as superpotências à beira de uma guerra nuclear acreditassem em uma ameaça comum maior, forçando um cessar fogo e, para dar credibilidade ao acontecimento, causar a morte de três milhões de pessoas. Mas a compreensão da relação do personagem Adrian Veidt com o herói

⁴⁵ Moore, Alan; op. cit. C. 11. p. 24.

trágico se dá também em outros sentidos e estes passam pela metanarrativa da história em quadrinhos “Ilhado”.

2.5.1 – Metanarrativa e o duplo trágico

Ao fazer a análise de alguns aspectos comuns da tragédia nas diversas épocas em que apareceu, Baumgarten chama a atenção para a questão do duplo trágico a partir de Girard, que

vê a arte trágica como uma oposição de elementos simétricos cuja comprovação maior é o debate trágico entre dois oponentes que se equivalem em todos os sentidos, (...) examina também a presença do duplo e dos irmãos na tragédia cuja significação é a luta entre os iguais e o desaparecimento das diferenças culturais. A presença do duplo caracteriza, então, a verdadeira crise sacrificial, determinando que a tragédia reconduza todas as relações humanas para a unidade de um mesmo antagonismo trágico⁴⁶.

Esta é uma das questões que Baumgarten irá examinar nas obras *Troilo e Cressida* de Shakespeare, *Woyzeck*, de Büchner e *Bodas de sangue*, de Lorca, expondo pontos de permanência nas tragédias destas diferentes épocas (como a crescente alienação e isolamento do herói trágico) bem como as particularidades da tragédia de cada época. Em *Troilo e Cressida* e em *Bodas de Sangue*, Baumgarten indica a presença do duplo entre os antagonistas que se equivalem em todos os aspectos. Já em *Woyzeck* não há um antagonista equivalente, mas uma lenda contada pela personagem Avó abre um precedente para a narrativa inserida em *Watchmen*.

Avó – Era uma vez uma pobre criança e ela não tinha nem pai nem mãe, estavam todos mortos e não lhe restava mais ninguém no mundo. Todos mortos, e ficou vagando e chorava dia e noite. E porque na terra não havia mais ninguém, a criança queria ir para o céu, e a lua a olhava com muito carinho; e quando finalmente chegou à lua, esta não passava de um toco de madeira podre, e então ela foi para o sol, e quando chegou ao sol ele era apenas um girassol murcho, e quando chegou às estrelas, elas eram apenas pequenos mosquitos dourados, que estavam espetados como o picanço espeta-os na ameixa brava, e quando ela quis voltar para a terra, a terra era uma vasilha entornada, e ela estava inteiramente só, e ela sentou-se e chorou, e continua sentada lá e está muito só.⁴⁷

No caso de *Watchmen* desde o início do terceiro capítulo é introduzida uma narrativa paralela dentro do seu corpo narrativo, quando um garoto negro lê, em uma revista em

⁴⁶ Baumgarten, op.cit. p. 30.

⁴⁷ Büchner, Karl Georg. *Woyzeck*. In: Guinsburg,, J.; Koudela, Ingrid (orgs.). *Büchner na pena e na cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p. 271.

quadrinhos de pirata chamada “Contos do Cargueiro Negro”, a história “*Marooned*” (*Ilhado*). No artigo do apêndice ao fim do capítulo 05, Moore cria uma versão paralela da história das histórias em quadrinhos. Na realidade de Watchmen, onde super-heróis existem de verdade, o assunto da maioria das narrativas em quadrinhos é sobre piratas. Esta reportagem fictícia fala sobre a série “Contos do Cargueiro Negro”, uma série de contos macabros sempre relativos a um navio fantasma cujo nome foi retirado de um navio mencionado na “*Ópera dos Três Vinténs*”, de Brecht e Weill.

No tocante a sua independência há apenas uma conexão entre a trama de Watchmen e a história Ilhado. O escritor destas histórias é o personagem Max Shea, um dos artistas que sem ter ciência do plano ajuda Adrian Veidt a criar o cadáver do falso monstro que seria teleportado na explosão que mata metade da população de New York. A história “Ilhado” é um relato em primeira pessoa de um marujo cujo barco sofre um ataque do Cargueiro Negro. O marujo é o único sobrevivente do massacre, e no início da história, está abandonado em uma praia deserta, tendo como única companhia os cadáveres dos marinheiros mortos.

Enquanto está isolado na ilha, o marujo sabe que o Cargueiro Negro está rumando para sua cidade natal. Desesperado, encontra como meio de fuga a construção de uma balsa que usa os cadáveres inchados de gás dos ex-companheiros como flutuadores. No mar, luta com gaivotas e com tubarões que tentam devorar os cadáveres. Um destes tubarões fica preso na embarcação e carrega-o mais rapidamente, servindo também como seu alimento. Durante sua viagem, sabe que o tempo que demora é mais do que o suficiente para a chegada do Cargueiro Negro em sua cidade, e imagina suas filhas e esposa mortas pelos piratas.

Ao chegar na praia de sua cidade, convencido de que chegou tarde e não pôde impedir o ataque, decide vingar-se dos saqueadores e assassina dois moradores locais, que considerou cúmplices dos piratas, para roubar seus cavalos e chegar disfarçado em seu povoado. Chega em sua casa intentado vingar seus parentes mortos e espanca a primeira pessoa que surpreende. Ao ouvir os gritos familiares de sua esposa e filhas descobre que a vila não havia sido atacada, que assassinou inocentes e perdeu a sanidade na tentativa de salvar aqueles que amava. Chegando à praia, fugindo da perseguição dos moradores, vê o Cargueiro Negro e compreende que o navio fantasma não rumou para sua cidade por interesse na cidade em si, mas na alma isolada/ilhada (daí o duplo sentido do título *Ilhado*) do marujo que, no fim, nada em direção ao cargueiro para unir-se à sua tripulação. A história Ilhado aparece do terceiro ao décimo primeiro capítulo de Watchmen (mais especificamente nos capítulos 3º, 5º, 8º, 10º e 11º) sempre entremeadado ao espaço onde esta narrativa é lida, a banca de jornais na esquina da empresa Desenvolvimentos Dimensionais, para onde a criatura será teleportada, e também a

outras linhas narrativas de Watchmen.

Para relacionar estas duas narrativas inseridas pode-se retornar a Baumgarten, que diz que a lenda contada pela Avó em Woyzeck, “que *parece desvinculada do texto como um todo*, na verdade é a *síntese do drama* da solidão em que se encontra o herói e a *chave para a compreensão do significado profundo do texto*”⁴⁸ (grifos meus). A partir destas colocações é possível fazer uma pequena aproximação entre este traço de Watchmen e Woyzeck. De maneira semelhante, e em ambos os casos aparecendo de maneira aparentemente deslocada dentro das narrativas maiores, o anti-conto de fadas dentro da trama cênica que compõe Woyzeck e a história em quadrinhos Ilhado dentro de Watchmen têm um papel metanarrativo, sintetizando o sentido profundo das obras. Assim, uma pequena hipótese pode ser aqui levantada: pensar os heróis das narrativas inseridas em Watchmen e Woyzeck como *duplos metanarrativos*.

É necessário, no entanto, estabelecer brevemente de que forma o naufrago pode sintetizar Veidt. De forma resumida pode-se colocar que o naufrago tenta salvar sua família e seu povoado de um fim terrível e torna-se algoz de seus entes e concidadãos, virando ao fim parte da tripulação de seus anteriormente antagonistas. Por sua vez, Veidt torna-se um genocida para livrar o mundo de uma catástrofe nuclear causada pela situação internacional. Assim como os atos sinceros do marujo ilhado o transforma em um assassino e louco, as ações de Adrian Veidt têm o objetivo de salvar uma humanidade à beira de uma hecatombe nuclear (um trabalho para um super-herói) e o transformam em um genocida. Estes atos surgem em razão de contradições irreconciliáveis, mas são dois planos distintos, duas formas de pensar a relação entre mundo e indivíduo. A partir da relação do homem com o mundo na trama e na metanarrativa, a principal diferenciação dar-se-á no que se refere à ideia de culpabilidade trágica.

No que diz respeito à relação trágica entre homem e mundo, Baumgarten aponta para as diferentes maneiras em que o conflito trágico pode se estabelecer. Ao pensar a questão do retorno da tragédia na modernidade, mostra que a ideia de contradição irreconciliável se modifica em alguns aspectos, de acordo com as mudanças por que passava cada período em que a tragédia floresceu como expressão de um momento de crise, passando da noção de destino (a que mesmo os deuses eram submetidos) à auto-alienação na tragédia moderna.

Em Watchmen estes dois sentidos interagem na construção da situação trágica, tanto na trama quanto na metanarrativa. O naufrago de “Ilhado” está em uma situação inicial de

⁴⁸ Baumgarten, op. cit. p. 37.

isolamento e suas ações se dão por um erro⁴⁹, achar que os piratas tinham interesse em sua pequena vila, e que esta já havia sido atacada. Ao deixar-se guiar por este erro o naufrago toma para si o papel de vingador de seu meio social, agindo não como um homem, mas como vingança divina. “Os malditos que chacinaram minha família deixaram-me para morrer, mas agora eu estava de volta em um barco de cadáveres... um terror de que se julgavam a salvo... um espectro da vingança, cavalcando a maré rumo ao lar.”⁵⁰. Esta tentativa de igualar-se a uma força divina causa sua desventura e ruína, transformando suas intenções heróicas de salvamento em desgraça para seu meio. Seu isolamento físico no início de sua narrativa direciona suas ações e estas concorrem para seu processo de alienação. Ao descobrir-se como assassino vê-se novamente isolado, desta vez espiritual/mentalmente. Pode-se dizer que a metanarrativa *Ilhado* é clássica mesmo em termos aristotélicos já que, tentando vingar-se descobre atacar sua esposa, o reconhecimento se dá ao mesmo tempo que a peripécia⁵¹.

Veidt terá uma movimentação similar. Prevendo com décadas de antecedência o holocausto nuclear que se aproxima através do embate entre as superpotências, tendo a idéia e podendo dispor do meios necessários para acabar com o conflito, Veidt não consegue desviar-se do que considera sua responsabilidade. Sua relação com o mundo (sua imagem pública, suas empresas, seu dinheiro) torna-se puramente instrumentalismo, da mesma forma que as empresas fantasmas, o engodo e os assassinatos, são apenas formas de alcançar o objetivo maior da “salvação” da humanidade. Veidt organiza suas ações não como herói, mas como força divina, como Moira, direcionando vidas, intercedendo em eventos, comandando destinos de nações, fazendo as vezes de destino do mundo. Ao analisar a relação entre a violência e o trágico em *La violence et le sacré* de René Girard, Baumgarten aponta para a questão de que:

Para Girard, o sacrifício como violência deve ser entendido como algo que é realizado no sentido de poupar toda uma coletividade, como um elemento que elimina as tensões nela presentes e, nesta medida, pelo sacrifício de qualquer vítima a sociedade se protege de sua própria violência. O sacrifício funciona, desta forma, como um meio de preservação da unidade social.⁵²

Em *Watchmen* o ato violento realmente se configura como um sacrifício, pois livra o mundo da tensão causada pela possibilidade de uma guerra nuclear. Neste sentido, tem-se neste primeiro momento uma inversão total dos papéis de uma tragédia, pois é uma parte do

⁴⁹ Aristóteles. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2000. p. 51.

⁵⁰ Moore. Alan. op.cit. C 08, p. 26

⁵¹ Aristóteles. op.cit. p. 49.

⁵² Baumgarten, op. cit. p. 29.

próprio meio social que é sacrificado violentamente para manter a unidade social maior (o mundo), e o herói, ainda que isolado, sobrevive ileso.

Estas duas formas de ação, erro e ato deliberado, são ligadas aos diferentes pólos da ideia de culpabilidade trágica.

A culpabilidade trágica constitui-se assim num constante confronto entre a antiga concepção religiosa da *falta, poluição* (...) e a concepção nova, posta em ação no direito, onde o culpado se define como um indivíduo particular que sem ser coagido a isso, *escolheu deliberadamente praticar um delito*. Para um espírito moderno essas duas concepções parecem excluir-se radicalmente. Mas a tragédia mesmo opondo-as, reúne-as em diversos equilíbrios dos quais a tensão nunca está totalmente ausente, nenhum dos termos dessa antinomia desaparecendo totalmente. Aparecendo em dois níveis, decisão e responsabilidade se revestem, na tragédia, de um caráter ambíguo, enigmático; apresentam-se como questões que permanecem incessantemente abertas por não admitirem um a resposta fixa e unívoca⁵³. (grifos meus)

Em “Ilhado” esta ambiguidade penderá mais fortemente para a falta, o erro que definirá o sentido das ações do naufrago. Já em relação à trama central de Watchmen, a mesma ambiguidade terá mais força no sentido de escolha deliberada. Se colocado em termos, não há um erro que culmina no genocídio causado por Veidt. Mas como coloca Vernant, no domínio da tragédia haverá sempre uma reunião ambígua destes dois aspectos. Desta ambiguidade surge o outro aspecto de Veidt na trama.

Como visto, em certo sentido não há um erro nas ações de Veidt enquanto este age como divindade, já que seu plano ocorre como planejado e a primeira vista dá os resultados esperados. As superpotências cessam suas atividades hostis, e o perigo de uma guerra nuclear passa com o firmamento de um pacto de não-agressão. Mas como coloca Vernant “o domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que integra o homem e a ele escapa”⁵⁴, e neste sentido que escapa ao agente se pode retomar a dimensão humana de Veidt.

Se em Ilhado se pode dizer que a ideia de potência superior se trata de principalmente da ideia de destino (Ananke, o que tem que ser, ou Moira, a distribuidora⁵⁵) em Watchmen a mesma ideia aparece expressada através das superpotências que articulam a guerra fria. Veidt age em função disso e mesmo tentando comandar o destino do mundo, se submete ao seu jogo. Desta forma seu plano atenderá à “submissão a potências superiores. [...] O sacrifício

⁵³ Vernant, Jean. op.cit., p. 50.

⁵⁴ Idem, p. 23.

⁵⁵ Baumgarten, op. cit. p. 22.

exigido pelos deuses na decisão humana que coordena sua execução, se reveste da forma de um crime monstruoso cujo preço deve ser pago⁵⁶. Veidt planeja e pratica este ato, que diz ser o “fardo desse crime hediondo e necessário”⁵⁷ que deve perpetrar, mas mesmo não sendo ele o sacrificado, seu plano fará com que se articule de forma simétrica com o herói de sua metanarrativa. O náufrago fica isolado, e deste isolamento surge o erro que causa a tragédia e seu isolamento final. Veidt analisa, a partir do comentário do Comediante, a guerra fria e suas implicações potencialmente catastróficas e posto frente a uma situação que escapa ao seu controle, acaba também se isolando.



E pouco depois: “Eu recuei mais um passo e refleti”⁵⁸. Enquanto buscava se posicionar de forma a poder agir como comandante do destino, Veidt acaba por ver a humanidade de forma reificada, como peças de seu grande plano para salvar o mundo, progressivamente se isolando do mesmo mundo. Há um contraponto interessante entre trama e metanarrativa neste

⁵⁶ Vernant, op. cit. p. 43.

⁵⁷ Moore, Alan. op.cit. C12 p.27.

⁵⁸ Vernant, op. cit. p. 43.

sentido já que enquanto o naufrago tem no isolamento a ampliação de sua ignorância, Veidt procura no isolamento a ampliação de seu entendimento. De qualquer maneira, como o naufrago da história em quadrinhos, Veidt se isola da humanidade, de seu meio e do seu mecanismo, e finalmente isola-se fisicamente em uma fortaleza no continente antártico, de onde coordena seu plano. A partir deste isolamento que é também um descompasso com o mundo, é que instaura a possibilidade de peripécia.

Como visto, a ideia de erro não ocorre com Veidt de maneira direta. Sua ação é centrada no cálculo e ocorre de acordo com o planejado, mas mesmo quando a decisão não é marcada pela ambiguidade, a ação do indivíduo não conseguirá abarcar o mecanismo do mundo, por isso, “o herói, mesmo quando se decide por uma escolha, faz quase sempre o contrário do que pensava realizar”⁵⁹, donde a possibilidade de peripécia estar sempre presente. No momento em que decide intervir no desenrolar da guerra fria, Veidt sabe que o holocausto nuclear é uma probabilidade concreta, mas se observados os fatos, se poderá reconhecer que são suas ações, como causar o exílio do Dr. Manhattan, que aceleram o processo de possível enfrentamento nuclear. Outro dos principais fatos que escapam a Veidt é a existência do Diário de Rorschach, enviado para uma redação de jornal, onde é descartado. Neste sentido Watchmen irá encerrar sua narrativa no momento em que a possibilidade de uma peripécia se instala, quando o Diário de Rorschach fica a um passo de ser reencontrado, podendo fazer com que o plano seja descoberto e o enfrentamento nuclear retorne. A peripécia fica suspensa.

Pouco antes do fim de Watchmen a identificação entre estes dois personagens será assinalada na narrativa quando, após o fim das animosidades entre EUA e União Soviética, Veidt conversa com Dr. Manhattan:

“Jon... eu sei que as pessoas me julgam insensível, mas consigo sentir cada morte. De dia imagino inúmeras faces. De noite... Bom, *eu sonho em nadar rumo a um horrendo...* não. Não importa. Não é significativo... o que é significativo é que eu sei. Eu sei que *lutei sobre o dorso de inocentes mortos* para salvar a humanidade... Mas alguém tinha que assumir o fardo desse crime hediondo e necessário. (grifos meus)⁶⁰

Neste momento Veidt claramente identifica-se com o narrador de Ilhado, ao nadar, no seu sonho, em direção ao Cargueiro Negro que fica subentendido e através da metáfora que usa para o salvamento da humanidade pelo genocídio: “lutei sobre o dorso de inocentes mortos”.

Curiosamente neste sentido Watchmen terá, assim como Woyzeck, parte de seu sentido trágico na ideia de auto-alienação, no isolamento do herói. Mas se em Woyzeck a solidão é

⁵⁹ Vernant, op. cit. p. 52.

⁶⁰ Moore, Alan. op.cit. p. 27.

uma condição, em *Watchmen* seu sentido será ligado à ideia de ação do poder, do herói como parábola do poder. Quando tenta comandar o destino da humanidade, Veidt perderá o contato com ela. Na relação entre narrativa e metanarrativa ter-se-á ações e efeitos paralelos. Em *Woyzeck*, cujo motivo é a solidão humana tem-se o homem que se vê totalmente isolado da humanidade e o menino sozinho no cosmos. Em *Watchmen*, que por sua vez é uma parábola sobre o poder, o náufrago e Adrian Veidt tentarão salvar a humanidade e seus atos sinceros irão transformá-los em antíteses do que suas ações pretendiam.

É a própria tentativa de viabilizar o herói, de recriar o ato heróico fora de um ambiente maniqueísta ou simplificado o que tornará Veidt um monstro. Não é a corrupção do herói que transforma suas ações em tragédia, mas a própria impossibilidade do ato heróico, independentemente de sua sinceridade, o que é marcado pela fala do náufrago ao descobrir o efeito de seus atos: “se o amor, apenas o amor era meu guia, como cheguei a esta horrenda situação?”⁶¹.

Concluindo, é possível aproximar a narrativa de *Watchmen* de aspectos definidores da tragédia. Alguns podem ser assinalados, como: o descompasso entre mitologia e mundo, tendo no herói a expressão do problema. A contradição irreconciliável entre os atos do herói e o meio social, que coloca os atos do herói frente a uma aporia. Assim também o conflito entre herói e as potências, ainda que em *Watchmen* em vez de potências divinas, apareçam as superpotências nucleares antagonistas da guerra fria. A questão do duplo do herói trágico também poderá ser apontada se levada em consideração a pequena hipótese aqui colocada de tomar-se a metanarrativa *Ilhado* de forma consonante a metanarrativa de *Woyzeck*, como um duplo metanarrativo. Outro aspecto definidor da tragédia aparece na questão do sacrifício violento como forma de eliminar tensões sociais. Também a ideia de culpabilidade trágica entre a ideia de falta e de deliberação estará presente. Se em um primeiro momento a ideia de erro não parece fazer parte da ação, já que trata-se de um plano arquitetado e totalmente bem sucedido, *Watchmen* aumenta sua carga dramática encerrando sua narrativa no limiar de uma peripécia, o que indica a possibilidade de ter-se dois destinos trágicos no sentido de sacrifício, o da sociedade e do herói.

Mesmo não tendo concluído-se a peripécia, que enfim caracterizaria a ação de Veidt como erro, o caminho tomado pelo herói é o de “sua auto-realização através da auto-alienação mais extrema”⁶², através de seu isolamento do resto da humanidade. Assim, consideradas as devidas diferenças é possível dizer que *Watchmen* contém diversos dos aspectos que

⁶¹ Idem, C11, p. 09.

⁶² Baumgarten. op. cit, p. 25.

compõem uma narrativa trágica, e que estas são consoantes com o sentido de parábola sobre o poder propostas por Alan Moore, onde o problema representado pelo poder é exacerbado pela existência de uma encarnação deste poder, e que a ação deste poder terá sempre um sentido trágico. Mas além destas considerações, Moore faz com que a narrativa se organize de maneira a criar uma interação entre os sentidos textuais e as estratégias narrativas que formam Watchmen, como será visto no terceiro capítulo.





Capítulo 03 – Poesia e história em quadrinhos ou a narrativa autorreflexiva

Retomando o caminho apontado por uma observação feita no primeiro capítulo, após as considerações sobre o funcionamento das histórias em quadrinhos e a interação imaginativa que estas estabelecem com o leitor, propõe-se verificar se esta “se estabelece apenas em configurações narrativas previsíveis ou se podem indicar caminhos estéticos válidos e variados”¹. A grande qualidade estética de Watchmen é a utilização da potencialidade das histórias em quadrinhos para criar uma obra em que as ideias propostas e elaboradas pela narrativa se interligam de forma constitutiva com os diversos níveis de sua materialidade. Através desta interligação, aspectos da narrativa refletem-se na visibilidade das seqüências de painéis, na visualidade da página, e mesmo na materialidade de seus capítulos, aproximando aspectos da narrativa de Watchmen de estratégias formais da poesia e das temáticas metalinguísticas da poesia visual moderna.

Para que estas estratégias narrativas sejam mais facilmente visualizadas serão primeiramente colocadas aproximações entre a ideia de Iser dos vazios como espaço de projeção interpretativa, as histórias em quadrinhos e alguns aspectos de procedimentos formais da poesia. Esta aproximação indicará conjunções entre características da sintaxe poética e da sintaxe das histórias em quadrinhos, possibilitando a ocorrência de procedimentos como o *enjambement* e a visilegibilidade na HQ. Posteriormente, três exemplos retirados da obra Watchmen serão utilizados para demonstrar diferentes estratégias narrativas das histórias em quadrinhos que tenham como aporte procedimentos formais da poesia visual moderna.

O primeiro exemplo, no subcapítulo 3.2 mostra um dos usos do vazio das sarjetas como sintaxe das histórias em quadrinhos. Neste exemplo, a interpolação entre os focos narrativos que formam Watchmen a partir da qual é criado um texto adicional através da interação entre os discursos de diferentes focos narrativos é aproximado da interpenetração entre os motivos do poema *Um lance de dados*, de Mallarmé. O segundo exemplo em 3.3 mostrará a possibilidade de se configurar a ideia de aliteração em Watchmen. Os subsequentes 3.4 e 3.5 aproximarão a narrativa

¹ Em 1.3, p. 26.

de Watchmen a outros procedimentos formais da poesia visual moderna. O terceiro exemplo aproximará a estratégia narrativa do quinto capítulo de Watchmen aos Caligramas de Apollinaire, em que a forma do poema é análoga ao tema de que trata. O quarto e último exemplo estabelece uma relação entre a conjunção das várias estratégias narrativas de Watchmen e a temática da circularidade e metalinguagem do concretismo.

3.1 – O *enjambement* na HQ e o vazio como sintaxe

Para verificar como se dão as interligações constitutivas em Watchmen, é necessário rever brevemente algumas das ideias do texto “A interação do texto com o leitor” de Wolfgang Iser, apontadas no primeiro capítulo sobre a importância do vazio textual na constituição de uma textualidade artística. Segundo Iser, a existência de vazios textuais é indicada pela quebra da continuidade em um meio narrativo. Os vazios textuais 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, que articula as possibilidades de leitura de um texto. Estas articulações são realizadas através da criação de imagens pelo leitor, que preenchem os vazios através de projeções interpretativas. Estas conexões realizadas pelo leitor o permitem criar uma rede de interrelações para determinar um campo onde os pontos de vista do leitor possam ser comparados. A partir deste campo o ato de leitura cria um horizonte interpretativo, organizando o processo de compreensão.

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. 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. Neste sentido, os exemplos retirados de Watchmen visam verificar a possibilidade de aplicação de procedimentos próprios da poesia moderna na constituição de estratégias narrativas de uma história em quadrinhos.

Entre as diversas maneiras de compreender-se a poesia moderna, a relação aqui construída é relativa à ideia de poesia visual. A relação entre poesia visual moderna e HQ, remonta à história da poesia e a necessidade de busca de novas formas de escrita, condizentes com as mudanças sociais e culturais da virada do século XX. Esta busca causou uma aproximação do fazer poético com as

diferentes expressões artísticas e tecnológicas, e com a explosão da comunicação de massa. Como diz Philadelpho Menezes, “o cruzamento das linguagens é decorrência direta do panorama visual das grandes cidades e dos meios de comunicação de massa”². Um exemplo deste cruzamento está na capa do livro “Teoria da poesia concreta” dos irmãos Campos e Décio Pignatari, ilustrada por personagens clássicos de HQ como Brucutu (Alley Oop), Flash Gordon, Mandrake e o Amigo da Onça declamando frases “de ordem” da teoria da poesia concretista³. Mas, além da identificação com as mudanças da modernidade, a primeira conceituação 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”⁴ (grifos meus), aponta para uma relação mais profunda entre estas duas formas de expressão artística.

Importam aqui as possibilidades de identificações formais entre poesia moderna e história em quadrinhos e inevitavelmente estas irão passar pela questão da materialidade onde se insere o poema: os vazios, os brancos e a página. Mallarmé já aponta a importância da materialidade do poema 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”⁵. Retomando a proposição de Cagnin, do quadrinho ou painel como unidade narrativa mínima das histórias em quadrinhos, nela a página também aparece como uma forma de unidade, ou antes, uma possibilidade de unidade, haja vista que a própria característica de textualidade intersemiótica da história em quadrinhos pode conter diversas formas de unidades menores. A ideia de que o espaço irá interceder constitutivamente naquilo que é dito é ligada à relacionabilidade proporcionada pelo vazio e à criação de efeitos estéticos através da organização de uma sequência. Novamente Mallarmé: “O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras”⁶.

Mas como a história em quadrinhos é normalmente reconhecida como domínio da prosa, e haja vista as diferenças entre poesia e prosa, é necessário atentar para a possível hibridização formal que a narrativa de HQ pode oferecer. Em *Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben diz que “nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura sua identidade em

² Menezes, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998. p.14

³ Idem, p. 38.

⁴ Idem, p. 14..

⁵ Mallarmé, Stéphane. Prefácio. In: Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Humberto de. Mallarmé. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. p. 151.

⁶ Idem, ibidem.

relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*⁷, 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 possível⁸

A história em quadrinhos é domínio da prosa, um discurso narrativo formado por imagem e texto, onde dificilmente existe preocupação com métrica ou versificação⁹, mas sua fragmentação em painéis pode se aproximar da ideia de discurso poético, como apontado por Agamben. Na poesia o limite do corte pode ser feito em qualquer parte do discurso, envolva ele frases incompletas, ou mesmo apenas palavras, deixando sua complementação no verso imediato. A utilização deste corte pode ter apenas sentido métrico, ou pode ser parte constituinte do sentido dos versos. Como exemplo de ambos os casos, um excerto do poema *A flor e a náusea* de Carlos Drummond de Andrade, abaixo:

Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.¹⁰

onde a quebra da expectativa semântica de “nenhum problema resolvido” é causada pela vazios de sua quebra métrica, mantendo as nove sílabas poéticas em cada verso e contrapondo imediatamente a ideia de não ter problemas à ideia de não ter nenhum problema resolvido.

A possibilidade de quebra na história em quadrinhos agrega tanto texto quanto desenho. Em nível gráfico pode-se fragmentar tanto o todo de uma imagem quanto dividir um acontecimento em momentos da sequência narrativa. O mesmo vale para o texto na história em quadrinhos, que pode ser quebrado em qualquer parte de um discurso. Pode-se assim opor na história em quadrinhos um limite, se não métrico, ao menos gráfico ao limite sintático, complementando seu sentido sintático e semântico no painel posterior, ou nos posteriores. Como no *enjambement*, as cenas fragmentadas nos diversos painéis de uma história em quadrinhos poderão quebrar e produzir expectativas que elaborem o sentido de sua narrativa e da sequência em que estão inseridas. Estas elaborações poderão ocorrer através da tensão da quebra ou em relação à próxima imagem da sequência como no exemplo a seguir onde a quebra da fala do agente do serviço secreto para o Dr. Manhattan cria

⁷ Agamben, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia: 1999. p. 30.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Moore também já fez experimentações com versos na história em quadrinhos, como em “O Monstro do Pântano”.

¹⁰ Andrade. Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 27.

uma relação de seu sentido com o plano pictórico do quadro posterior.



É certo que algumas diferenças poderão ser verificadas, já que, a formação de imagens em um texto verbal e em uma HQ são distintas. Como colocado no primeiro capítulo, a formação de imagens, ou antes sua possibilidade, no poema pode se realizar de maneira muito mais fragmentada do que na história em quadrinhos. Mas a permeabilidade entre os níveis intersemióticos e a necessidade de relação interpretativa entre os painéis das histórias em quadrinhos dará à sarjeta um sentido análogo ao que a poesia moderna dá para o vazio. Segundo Veronique Dalhet, na poesia os vazios causam uma “erupção na linearidade narrativa do discurso, criando ilhas textuais circundadas pelos brancos que *preenchem o papel de sintaxe*”¹¹ (grifo meu). De maneira similar Scott McCloud chama a sarjeta de “gramática” das história em quadrinhos¹².

Assim como na poesia, as sarjetas irão funcionar nas histórias em quadrinhos exatamente como sintaxe: estabelecendo o sentido que os painéis criam quando em relação uns com os outros. A ideia de sintaxe através do corte aparece também quando Iser diz que “o vazio entre os segmentos ou o corte entre as imagens abre uma rede de relações pela qual segmentos e imagens se determinam reciprocamente”¹³. A composição sintática determinará seu sentido através dos significados de cada painel, das transições entre os painéis e das sarjetas. McCloud atenta para a permissibilidade desta sintaxe.

¹¹ Dalhet, Veronique. Prefácio. In: Apollinaire, Guillaume. *Caligramas*. Brasília: Editora UnB, Editora Universidade de Brasília, 2008. p. 09.

¹² Ver nota 32 no capítulo 01 McCloud, 2005, p. 67.

¹³ Iser. op. cit. p. 122. Ver capítulo 01, nota 84.

Quando aprendemos a ler quadrinhos, aprendemos a perceber o tempo espacialmente, pois, nas histórias em quadrinhos, tempo e espaço são uma única coisa. (...) Não há diagrama de conversão. Os poucos centímetros que nos transportam de segundo para segundo numa sequência podem nos levar por centenas de milhões de anos em outra.¹⁴

Através de variações do tamanho dos painéis e sarjetas de uma mesma cena (um homem em silêncio, com a cabeça apoiada na mão), McCloud mostra como “por mais estranho que pareça, a *forma* do quadro pode influenciar a nossa percepção do tempo. Apesar deste quadro ter o mesmo 'significado' das versões mais curtas, ele passa a *sensação* de maior duração”¹⁵. Além de cadência ou ritmo de leitura como aliterações ou quebras, as sarjetas poderão interferir constitutivamente no significado das configurações do painel.

Aqui foi chamada de narrativa autorreflexiva em uma história em quadrinhos, aquela narrativa em que as principais ideias expressas correspondem ou são elaboradas em torno dos aspectos de sua materialidade. Para verificar como pode se configurar uma narrativa autorreflexiva em uma HQ, serão colocados três exemplos de leitura de particularidades narrativas de Watchmen, onde poderão ser verificados diferentes maneiras de interligar uma narrativa com sua materialidade.

3.2 – A interpenetração de motivos narrativos e a interconexão quântica

Um dos primeiros aspectos a chamar a atenção em Watchmen é a grande quantidade de linhas narrativas que formam a história. Divididas entre os doze capítulos que formam a obra aparecem várias linhas narrativas relativas a diversos personagens e épocas. Aparentemente estas linhas estão unidas apenas pelo plano de Adrian Veidt, como causa ou futura consequência, direta ou circunstancial. Deste modo são narradas além da trama principal: as histórias da maioria dos super-heróis e suas relações com a trama como a investigação de Rorschach sobre o assassinato do Comediante, o relacionamento entre Dreibern e Laurie Juspezyk, a vida dos super-heróis e vilões aposentados como primeiro Coruja, a primeira Espectral e o antigo vilão Moloch.

Também são narradas as histórias que circundam a trama principal como: a investigação policial sobre o assassinato da identidade civil do Comediante; a investigação pelos mesmos policiais do fratricídio de uma família sem relação com a trama central; o cotidiano de uma redação de jornal; a vida pessoal do psiquiatra de Rorschach; a versão alternativa da história dos EUA; a situação de tensão internacional entre as superpotências nucleares; o destino das pessoas que engendram a carcaça do monstro de Veidt; o cotidiano de um jornalista que conversa com um menino que lê as revistas em quadrinhos de sua banca; e mesmo a história em quadrinhos lida por

¹⁴ McCloud. 2005. p. 100.

¹⁵ Idem, p. 101.

este garoto.

Em última instância, todas as linhas narrativas serão interligadas de uma forma ou de outra por fazerem parte da trama maior de *Watchmen*, mas o nível de interligação entre estes focos narrativos ultrapassa a questão da condução da trama. A cada capítulo estas diferentes linhas narrativas são constantemente interpoladas umas às outras, de três maneiras: 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 criam, 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”¹⁶. Estas relações entre diferentes perspectivas irão criar tensões entre os significados de cada linha narrativa. A história em quadrinhos propicia radicalizações deste tipo de interação por poder coordenar estes vários viéses em um *mesmo momento* narrativo. Na poesia moderna, algo similar poderá se dar com os agrupamentos de palavras, na estrofe ou na página, como na 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”.¹⁷ Mas como apontado por Greer Cohn, no texto de Augusto de Campos,

“acontece que estes motivos se interpenetram. Como assinala Greer Cohn, 'Des phrases en caractères plus petits sont groupées autour de la grande, formant des branches, des rameaux, etc... sur su tronc, et toutes ces ramifications se poursuivent parallèlement ou s'entrecroisent, donnant un équivalen littéraire du contrepoint musical.'”¹⁸

A ideia de um contraponto musical é bastante apropriada para a interpolação de linhas narrativas em *Watchmen*, já que, como no contraponto, cada melodia mantém sua integridade e inteligibilidade e ao mesmo tempo cria um outro efeito através da tensão entre os sons. Moore se

¹⁶ Iser, op.cit., p. 107. Ver capítulo 01, nota 105.

¹⁷ Campos, Augusto. Poesia, Estrutura. In: Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Humberto de. op. cit. p. 179.

¹⁸ 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. (tradução minha) Cohn, Greer *apud* Campos. Idem.p. 180.

utiliza da relação homeostática que os elementos díspares das histórias em quadrinhos estabelecem entre si dentro de cada painel para entrelaçar as linhas da narrativa de Watchmen. Cria assim o efeito de contraponto em que as sequências com interações entre diferentes linhas narrativas criam um terceiro efeito, em geral metalinguístico.

Esta exploração da sintaxe das histórias em quadrinhos, mostra um intrincado nível de interpenetração entre os focos narrativos que formam Watchmen. Ao cruzar os diferentes focos da narrativa de Watchmen, Moore faz com que estes pareçam estabelecer um diálogo entre si, com contornos de uma conversa por vezes reiterativa, por vezes irônica. Para tornar mais fácil a visualização desta característica de Watchmen será colocado um exemplo de interações entre linhas narrativas através da página 12 do capítulo 05.



O primeiro painel mostra a visão subjetiva do jornalista lendo uma manchete de jornal sobre a tensão política internacional, diretamente ligada ao mistério que dá origem à obra. Acima do jornal aparece, na esquina do outro lado da rua, uma lixeira e ao lado dela uma gangue, ao lado da placa de um abrigo anti-nuclear. Além do texto da fala do jornalista há um recordatório em contornos que simulam papel antigo pertencente à revista em quadrinhos *Contos do Cargueiro Negro*, cuja história *O Náufrago*, o menino ao seu lado lê desde a página 08. É possível notar primeiramente o contraponto entre o falar cotidiano e fático do jornalista, carregado de lugares comuns, e os recordatórios do naufrago, em tom romanesco e melodramático. A fala sobre a “sensação esquisita” do jornalista ao comentar a ameaça nuclear é posta ao lado do recordatório “havia uma gaivota em meu estômago” do narrador da HQ de piratas (que estava em uma balsa em

alto mar e havia devorado uma gaivota). Através de seu pontual isolamento no momento narrativo a coexistência entre as falas das diferentes linhas narrativas no mesmo espaço intersemiótico configura-se como vazio textual, criando uma necessidade de combinação das perspectivas¹⁹ dos sentidos das falas que estão no mesmo painel. Assim, através das semelhanças entre os dois textos, formula-se uma potencial conexão semântica entre a “sensação esquisita” e a “gaivota no estômago”, com o sentido de uma reiteração indireta entre fala e recordatório.



O segundo painel mostra um desenho da revista em quadrinhos *Contos do Cargueiro Negro*, seu recordatório, e uma fala do jornaleiro. A interação se dá entre a figura do náufrago que se segura no mastro improvisado e a fala do jornaleiro, que diz não saber “até quando a gente vai aguentar”. O terceiro quadro mostra o jornaleiro de costas, como um afastamento da visão do primeiro quadro, a interação se dá entre a fala do náufrago “havia visto horrores demais” e do jornaleiro “a terceira guerra é um pesadelo”.

O quarto quadrinho mostra novamente a metanarrativa do náufrago, seu recordatório e a fala do jornaleiro. Na edição brasileira há uma má escolha da tradução na fala do jornaleiro, onde o sentido original de lucro, que nesta tradução aparece como “ganhar uma grana”, é colocado através da expressão “this guys are going to make a *killin*g” (matança – grifo meu), possibilitando a interação com os “carniceiros” a que o náufrago se refere. A interação entre diferentes níveis de compreensão no quinto quadrinho não acontece entre o jornaleiro e a história do náufrago, mas com

¹⁹ Ver nota 52 do capítulo 01, p. 15.

a cena que ocorre ao fundo do painel. A fala sobre a ganância dos fabricantes de armas toma toda a parte de cima do quadrinho.

A última parte da fala: “Será que ninguém vê os sinais? Ninguém vê onde isso vai dar?” está acima da esquina na diagonal contrária ao jornaleiro, e nela encontra-se o mendigo Walter Kovacs, com sua placa que avisa sobre o apocalipse. A organização da imagem e o ângulo escolhido para representá-la faz com que forme-se uma configuração em que sob o fim da fala do jornaleiro, apareça Kovacs com sua placa “o fim está próximo”, e estes dois estão sobre a manchete do jornal, em que se vê as notícias sobre a tensão internacional crescente. Desta forma organiza-se, nesta linha vertical de diferentes signos, uma espécie de resposta pessimista à questão retórica feita pelo jornaleiro: a situação posta *vai dar* no fim do mundo. A um só tempo é uma espécie de apontamento irônico para o nível de interação entre os signos que formam a narrativa, tem o sentido de interligar duas outras linhas narrativas, aponta para acontecimentos futuros da trama e também mostra a configuração de um das principais ideias formadoras da história: a aproximação de um desastre. No sexto painel retorna a interação entre narrativa e meta-narrativa através da interação do nojo na fala do jornaleiro e no vomito da imagem e do recordatório do naufrago.



No sétimo e oitavo painel mantêm-se a ocorrência da interação entre as divagações do jornaleiro e a situação do naufrago. No sétimo painel entre a “estranha lucidez” que a mortalidade

causa no naufrago e as divagações sobre o fim do mundo pelo jornalista. No oitavo, outra escolha inapropriada na tradução do balão da fala “todo o cenário”, onde originalmente se lê “the whole picture”, que pode indicar quadro, cenário ou foto, reiterando o reflexo do naufrago no mar. No nono painel, acontece a interação das três linhas narrativas presentes nesta página, a metanarrativa *O Naufrago*, lida pelo garoto, as divagações do jornalista, e a narrativa principal da investigação de Rorschach, que conduz todo o capítulo e que, nesta página aparece apenas ao fundo.

O plano pictórico mostra a mesma configuração do primeiro painel, a visão subjetiva do jornalista lendo o jornal, voltado para a esquina em frente onde há a lixeira e a placa de abrigo radioativo. Kovacs/Rorschach revira o conteúdo do lixo, encostando sua placa ao lado da lixeira. Primeiramente pode-se estabelecer a conexão entre os dois textos, onde o recordatório diz não reconhecer o todo nas partes da face que vê, e o balão de fala coloca o contrário, a maldição de ver “que tudo está ligado”.

Além da relação contrária à reiteração que os dois textos estavam estabelecendo desde o início da página, o sentido da interação entre textos e o plano pictórico neste painel indica um nível de interconexão bastante alto entre as várias linhas narrativas da obra: a situação de tensão internacional expressa na manchete de jornal é resultado direto dos planos de Veidt; a placa que avisa sobre o abrigo nuclear, além de segundo o próprio Moore “sublinhar a ameaça nuclear que paira”²⁰ sobre o mundo, está no cruzamento do ponto zero da explosão/teleporte que mata metade da cidade; a história em quadrinhos lida pelo garoto foi roteirizada por uma das pessoas que ajuda Veidt a engendrar o cadáver do monstro; o mendigo Walter Kovacs, que revira o lixo, é na verdade a identidade civil do super-herói Rorschach, que investiga a morte do Comediante. Além da ligação entre as linhas das narrativas, cria-se uma linha circular de leitura do painel que, em sentido horário mostra o texto do naufrago, a fala do jornalista, a placa do abrigo nuclear, a manchete de jornal com notícias sobre a guerra e Rorschach/Kovacs com a placa sobre o fim do mundo, unindo a estratégia sintática do painel aos desdobramentos de seus múltiplos sentidos.

Retomando a ideia de contraponto musical, cada uma destas linhas mantém sua integridade e seu sentido em relação à trama, seja este fugaz ou não. Se a narrativa do naufrago for lida em separado terá um sentido completo, assim como as divagações do jornalista. Mas as textualidades que emulam diferentes formas de enunciação como fala e escrita são expressas de maneira visual, bem como as sequências e as escolhas da composição, tornando os diferentes discursos equivalentes e relacionáveis. A partir da interpolação destes 'motivos' no mesmo espaço narrativo mínimo, ocorre a interpenetração entre os sentidos de cada uma das linhas da narrativa. Com a tensão destes

²⁰ <http://watchmenbrasil.com.br/conexao-charlton-watchmen/>. Último acesso em 21/09/2009.

contrapontos é criado o efeito de “diálogo” entre as diferentes partes e níveis da narrativa, separados por tempo e espaço narrativo (quando acontecem entre personagens que se encontram em diferentes lugares e/ou tempos), ou por representarem diferentes níveis de existência (como um diálogo entre um personagem e o texto de uma revista lida por outro personagem), criando uma hiper-conexão entre todos os níveis de significação de *Watchmen*, e organizando um auto-comentário relativo ao todo da obra.

Este nível de interligação entre os signos, que ocorre na maioria dos painéis que formam *Watchmen*, é relativo a outra escolha dos motivos que formam *Watchmen*: a semelhança da narrativa com a figura geométrica complexa não-euclidiana conhecida como fractal. A relação de *Watchmen* com os fractais já foi estudada na dissertação *Watchmen e a teoria do Caos*, de Ivan Carlo Andrade de Oliveira que aparece de forma resumida no livro de mesmo nome, lançado com seu pseudônimo de roteirista de histórias em quadrinhos, Gian Danton²¹. Neste livro, Danton faz a relação entre a obra *Watchmen* e a teoria do caos, através das principais relações entre a narrativa da obra e as características gráficas da estrutura fractal: auto-semelhança em escalas e dependência sensível das condições iniciais.

Fractal é uma estrutura geométrica não-euclidiana definida pela autossemelhança em escala. Segundo James Gleick “Acima de tudo fractal significa autossemelhante. A autossemelhança é a simetria através das escalas. Significa recorrência, um padrão dentro de outro padrão²². A dependência das condições iniciais é a forma de interligação popularmente conhecida como efeito borboleta. Em *Watchmen*, a repetição de semelhanças é facilmente notável. Especialmente a partir do terceiro capítulo, padrões são constantemente reiterados tanto em nível gráfico (relógios, faces manchadas), como verbal (em que repetem-se ideias como aproximação e apocalipse). “Uma vez que formas fractais podem ser facilmente encontradas na natureza, Moore reproduziu o conceito, espalhando formas autossemelhantes em diversas escalas ao longo de sua obra”²³. Ao possibilitar a interação entre as linhas narrativas através da projeção interpretativa dos vazios, esta escolha estética liga a interconexão complexa do fractal à interconexão complexa entre os níveis de compreensão da obra.

3.3 – Sarjeta e Aliteração

Provavelmente um dos mais bem elaborados exemplos de composição sintática em

²¹ Danton, Gian, pseudônimo de Ivan Carlo Andrade de Oliveira. *Watchmen e a teoria do caos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

²² Gleick, James. *Caos*. A criação de uma nova ciência. Rio de Janeiro: Editora Campus 1989. p. 97, 98.

²³ Danton. op. cit. p. 46.

interação com a sarjeta em Watchmen seja também a melhor emulação de um fractal na narrativa. No capítulo 12, o personagem Dr. Manhattan está confuso pela sobrecarga de partículas subatômicas presentes na atmosfera, devido ao teleporte criado por Veidt. Dr. Manhattan vivencia o tempo simultaneamente, “Não existe futuro. Não existe passado. Percebe? O tempo é simultâneo, uma jóia intrincada que os humanos insistem em enxergar um lado por vez, embora a estrutura inteira seja visível em todas as facetas”²⁴. Ainda assim, Dr. Manhattan faz completa distinção entre os diferentes momentos do tempo e consegue agir de acordo com cada momento, como seus recordatórios demonstram durante toda a obra.

Quando seus sentidos ficam confusos (Eu quase havia me esquecido da emoção de não saber. Das delícias da incerteza...²⁵), e sua percepção se embaralha, o fato de Dr. Manhattan viver o tempo com simultaneidade transparece, e tanto seu comportamento quanto sua resposta e seus atos são relativos a dois momentos distintos no tempo e no espaço.



Quatro primeiros quadros das páginas 13 e 14 do capítulo 12.

Moore demonstra a confusão do Dr. Manhattan entre os momentos no tempo através de todos os níveis de composição da HQ. No terceiro e no quarto quadrinho das páginas 13 e 14 do capítulo 12, tanto a figura quanto as falas do Dr. Manhattan se repetem. No plano verbal, as frases: “Sim. Sim. Ele matou Blake e metade de New York. Com licença, Rorschach. Eu estou informando Laurie noventa segundos atrás. E-eu sinto muito. São os táquions. Eles estão embaralhando tudo... É

²⁴ Moore. op. cit. Cap. 09. p. 06.

²⁵ Idem. Cap. 12. p. 07.

melhor eu segui-lo”²⁶, só têm seu sentido completo se relacionadas às duas situações em que Dr. Manhattan se encontra, a parte de fora da fortaleza de Veidt com Laurie, e já dentro da fortaleza com o Coruja e Rorschach. No plano gráfico o Dr. Manhattan é mostrado a partir dos mesmos pontos de vista. Primeiramente é visto de lado, com os braços ao longo do corpo, e depois com o braço esquerdo estendido parecendo apontar, na página 13 e, na página 14, abrindo uma porta.

No *Pequeno Dicionário de Arte Poética* de Geir Campos, definição de aliteração é a de uma “sequência de fonemas consonantais idênticos ou congêneres, dentro da mesma unidade métrica”²⁷. Dadas as devidas diferenças, já que a repetição se dá na fala de Dr. Manhattan e em partes da imagem dos painéis, pode-se relacionar a ideia de aliteração com o procedimento utilizado por Moore na composição desta cena. Tem-se primeiramente a repetição *parcial* dos níveis gráficos e verbais dentro dos painéis 3 e 4 da página 13 e 14. Em vez da repetição de fonemas, ou seja, das partes das palavras, ocorre a repetição de partes da cena, apenas Dr. Manhattan e suas falas. Além disso, se repete a exterioridade narrativa desta sequência: o formato, a quantidade e a disposição dos quatro primeiros painéis é idêntica nas duas páginas. Isto faz com que os quadrinhos três e quatro estejam no mesmo lugar nas páginas 13 e 14 e tenham o *mesmo tempo* e cadência de leitura, como visto por McCloud formando uma espécie particular de aliteração. Em outras palavras, além das falas e da imagem do Dr. Manhttan, a sua confusão entre os momentos do tempo é mostrada através de sua cadência sintática, em uma aliteração de elementos formadores da cena e das pausas entre os momentos significantes das duas páginas.

3.4 – A narrativa-caligrama

Como visto até agora as sarjetas além de funcionarem como sintaxe das HQ podem ajudar constitutivamente na elaboração de efeitos narrativos e composicionais. Mas através de uma aproximação com alguns processos da poesia moderna é possível verificar outras maneiras de os aspectos formais de uma HQ interferirem constitutivamente na significação da narrativa. Grosso modo, o que se tem tanto na poesia quanto na HQ são momentos carregados de significação circundados por brancos, e esta aproximação pode ser desdobrada. 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”²⁸. Com efeito, mesmo nas formas clássicas a materialidade é importante e significativa como na impessoalidade buscada por Mallarmé através das formas fixas.

²⁶ Idem, p.13 e 14.

²⁷ Campos, Geir. *Pequeno dicionário de Arte Poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

²⁸ Faleiros. Introdução. In: Apollinaire. op. cit. p. 19.

A utilização do espaço como parte integrante da significação da poesia moderna transparece na aparência de inclinação que os blocos de palavras configuram em um *Lance de Dados*, que aumenta à medida em que o naufrágio se desenrola. Partindo da ideia de Mallarmé da página como unidade, as intervenções do papel irão se tornar, também na história em quadrinhos, uma parte constituinte do texto gráfico-verbal. Como o próprio assinala sobre a página, de “seu desenho resulta (...) uma partitura”²⁹. Como em *Watchmen* este “desenho” criado pelos painéis toma a forma relativa aos motivos da narrativa no quinto capítulo de *Watchmen*, a relação da poesia moderna com a constituição da história em quadrinhos 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”³⁰.

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 (*visibilité*) 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.³¹

Assim como os poemas modernos, as histórias em quadrinhos se utilizam, em 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”³². Deste modo, uma das possibilidades mais originais exploradas por Alan Moore em *Watchmen* é ligada à significação atribuída aos padrões que os painéis e os brancos formam na página, como uma “erupção da visibilidade na legibilidade”³³, no capítulo 05, chamado de “Terrível Simetria”.

Em cada capítulo de *Watchmen* há uma espécie de motivo principal, sobre o qual os acontecimentos giram. Estes motivos são sempre referentes ao título, que, por sua vez é sempre retirado de uma citação encontrada ao final do capítulo, sejam aforismos, letras de músicas, ou o trecho de um poema. Como breve exemplo, no 10º capítulo, chamado 'Dois cavaleiros se aproximando', nome retirado de um trecho de uma letra de Bob Dylan, toda a série de acontecimentos é ligado à presença de 'dois cavaleiros se aproximando'³⁴.

²⁹ Mallarmé. Prefácio. In: Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Humberto de. op. cit. p.151

³⁰ Faleiros. Introdução. In: Apollinaire. op. cit p. 24.

³¹ Idem. p. 19.

³² Idem, p. 22.

³³ Dahlet, In: Apollinaire. op. cit. p.09.

³⁴ Segundo Moore: “Havia o estranho prazer de tropeçar em alguma citação anteriormente desconhecida ou um

Em sua narrativa principal o capítulo mostra os dois vigilantes, Coruja e Rorschach, investigando e descobrindo a responsabilidade de Adrian Veidt no mistério sobre a morte do Comediante e nos acontecimentos que estão acelerando a possibilidade de conflito entre EUA e União Soviética. Além da presença constante destes 'dois cavaleiros' (que, não por acaso, eram os heróis medievais), há ainda a dupla aparição de dois cavaleiros na história *Contos do Cargueiro Negro*, dos dois amantes que vão para a praia e depois o naufrago e o cadáver da mulher em direção à cidade. Simultaneamente, enquanto o menino lê esta passagem da história, dois testemunhas de jeová em bicicletas aparecem do fundo da cena e tentam convencer o jornalista sobre o fim do mundo. A cena no fim do capítulo é quase uma transposição da citação de Bob Dylan: “Lá fora, a distância, um gato selvagem rosou, dois cavaleiros estavam se aproximando, o vento começou a soprar”, como visto abaixo.



Interligação entre o motivo do capítulo 10 e sua epígrafe.

Mas a relação entre ideia/motivo do capítulo, citação e forma narrativa é desenvolvida de maneira muito mais profunda no 5º capítulo, “Terrível Simetria”. O título deste capítulo é retirado do poema *The Tyger* de William Blake, e a citação ao fim do capítulo corresponde à estrofe que inicia e acaba o poema:

Tyger! Tyger! burning bright,
In the forests of the night,
What immortal hand or eye,
dare frame thy fearful symmetry?³⁵

fragmento de informação obscura que se encaixaria com precisão sobrenatural no que tentávamos construir”. Moore. Prefácio à edição Absolute Watchmen, 2005. Sem numeração.

³⁵ Blake, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 128. A tradução de Alberto Marsicano na presente edição é: “Tigre, Tigre luz brilhante/ Nas florestas da noite,/ Que olho ou mão imortal ousaria/ Criar tua terrível simetria”. Mas pode-se destacar a versão dada para o trecho na tradução de

Como visto no Capítulo 02, Moore cria a visão de mundo do personagem Rorschach através de uma relação metafórica com o teste de tábuas de Rorschach, que este elege como símbolo. Sua visão sobre a vida parte de um ponto de vista niilista, onde não há sentido na realidade, e este deve ser criado pelo homem. Daí a frase de Rorschach “a existência é aleatória. Sem padrão a não ser o que imaginamos depois de contemplar tudo por muito tempo”³⁶, o que é quase uma definição do funcionamento do teste de Rorschach, manchas simétricas sem sentido, negras sobre um fundo branco, onde o significado, a associação com uma figura, deve ser projetado pelo paciente. No desenvolvimento desta linha de raciocínio, Rorschach elege uma visão maniqueísta como forma de ordenar o caos da existência, o que também é relacionado com a simetria da mancha de Rorschach, dois lados iguais e opostos.

O capítulo *Terrível Simetria* mostra uma intercalação de focos narrativos, entre diferentes momentos, e com diferentes personagens da trama. A investigação do assassinato do Comediante feita por Rorschach, a investigação dos policiais sobre um assassinato não relacionado à trama, o jornalista e o menino na banca de jornais, a história em quadrinhos lida pelo menino, a aproximação de Dreiberg e Laurie, a tentativa de assassinar Veidt e a prisão de Rorschach.

São várias as formas sob as quais aparece a ideia de simetria reflexiva, e ocorrem desde o princípio do capítulo. O letreiro do hotel ao lado de onde mora o ex-vilão Moloch é formado por duas letras “R”, uma de costas para a outra, parecendo formar uma espécie de crânio estilizado (novamente o sentido saindo mais da interpretação do que da figura) e estas letras aparecem por sua vez refletidas em uma poça de água no chão. O poster da banda Grateful Dead na parede da casa onde acontece um assassinato é referente ao disco cujo título é o palíndromo “aoxomoxoa”, e o número da pasta do caso do Comediante é 801108³⁷. Também é grande o número de reflexos propriamente ditos que aparecem durante o capítulo, em poças d'água, espelhos, no mar, no chão, ou em uma janela.

Outra forma de trabalhar a ideia de simetria foi feita através da configuração formada pelos posicionamentos e gestos dos personagens, e das composições dos cenários em relação aos painéis e às páginas. Em alguns casos, os personagens assumem posições e posturas simetricamente opostas no início e no fim de uma página, ou diferentes personagens fazem o mesmo entre painéis idênticos de páginas opostas. Como breve exemplo, a cena em que Daniel Dreiberg, o coruja está

Watchmen, que manteve a rima AABB que não permaneceu na tradução da L&PM. “Tigre, tigre ardente açoite/ nas florestas da noite/ que imortal olho ou guia/ pode captar-te a terrível simetria”. Tradução de Jotapê Martins 1999, in: Moore, Alan & Gibbons, Dave. Watchmen. C. 05 p. 28.

³⁶ Moore, Alan & Gibbons, Dave. op.cit. C06. p. 26.

³⁷ Estas duas últimas informações aparecem em Martins, Jotapê & Causo, Roberto. Relógios, simetrias e piratas. In: Moore & Gibbons. op. cit. Posfácio sem numeração.

deitado na cama de seu quarto, depois de convidar Laurie Juspezyk para morar com ele, no último painel da página 19, e o protagonista da meta-narrativa em quadrinhos *O Naufrago*, que se segura em sua jangada semi-destruída e ao tubarão moribundo no último painel da página 20. Ambos personagens estão deitados com um dos braços esticados e o outro dobrado.



Respectivamente, últimos painéis das páginas 19 e da página 20 do capítulo 05.

Similarmente a este exemplo, ocorrem outras formas de simetria entre o último painel de uma página e o primeiro da página posterior, ou seja, entre cada transição de página/cena e/ou entre o primeiro painel e o último de uma mesma página. Como breve exemplo: O poster do buda dentro de uma pirâmide com uma mancha de sangue na porta vindo da direita para a esquerda (ponto de vista do leitor), e um pingo de sangue sobre o olho no último painel da página 07 é sucedido no primeiro painel da página 08 pelo emblema da Entregadora Pirâmide em um caminhão, cujo símbolo, um triângulo, está sobre a massa de água que é jogada pelo caminhão, da esquerda para a direita (ponto de vista do leitor) e um respingo de água sobre o desenho da pirâmide.

Por sua vez o painel central é o inverso do último painel da mesma página, onde há uma inversão entre o posicionamento do garoto que lê a HQ, o desenho da pirâmide no caminhão e as reclamações do garoto. Este tipo de arranjo sequencial simétrica ocorre durante quase toda a obra e na maioria das transições entre cenas, funcionando como uma amplificação gráfica da ideia em cada cena e na ligação.



Simetria entre as configurações do último painel da página 07 e o primeiro da página 08, e entre o primeiro e o último da página 08.

Estes exemplos são relativos às referências à simetria entre os momentos da narrativa, mas para aproximar esta narrativa de um caligrama é necessário mostrar como isso pode ocorrer através da forma criada pelos vazios proporcionados pelas sarjetas. A existência de poemas visuais vem desde os *technopaignion* da Grécia antiga³⁸, também na poesia oriental antiga, passando pela Idade Média e o renascimento, até desembocar em fins do século XIX na poesia moderna³⁹. Já na prosa, um exemplo significativo de configuração figurativa dentro de uma narrativa pode ser encontrada em *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, no capítulo “A caucus race and a long tale”, em que Carroll cria um conto/cola, possibilitado através da confusão de Alice pela homofonia entre tale/tail. A história contada pelo rato a Alice, que olha para sua cola, aparece em letras progressivamente menores, com as palavras dispostas em uma configuração sinuosa que imita uma cola de rato⁴⁰.

Os *Caligramas* de Apollinaire desenvolvem essa possibilidade no âmbito da lírica moderna criando, entre as formas das palavras, e principalmente entre os grupos de palavras e os espaços em branco, uma relação onde o poema adquire a forma do assunto sobre o qual trata. Os versos são dispostos de forma não-linear “o que obriga o leitor a construir percursos de leitura nem sempre evidentes⁴¹. Este percurso de leitura, constrói-se entre o visual e o discursivo, em uma “interação de

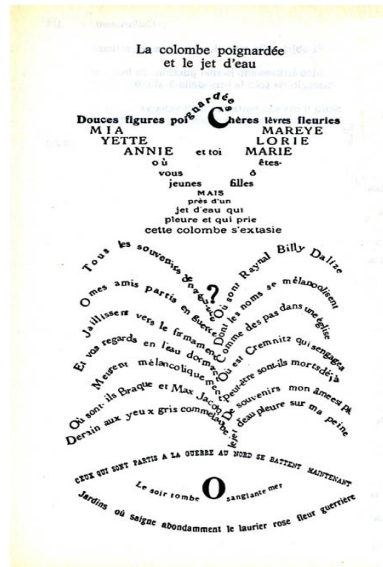
³⁸ Geir Campos o chama também de *Carmen Figuratum*. Campos, Geir. op.cit. 39.

³⁹ Menezes. op. cit. P 63-66.

⁴⁰ Carroll, Lewis. *The complete illustrated Lewis Carroll*. England: Wordsworth Editions, 2006. p.39.

⁴¹ Faleiros, Álvaro. In: Apollinaire. op. cit. p.24.

um conjunto heterogêneo de elementos que vão desde a imagem global até as relações espacializadas entre diversos componentes, como o título, os caracteres e os eventuais desenhos⁴², como no poema *A pomba apunhalada e o chafariz*.⁴³



Esta relação criada entre os níveis discursivo e visual, pode ser pensada de forma consonante com o que foi até agora colocado sobre a história em quadrinhos, desde que com suas devidas diferenciações. Mesmo a história em quadrinhos sendo também construída entre os níveis discursivo e visual, o nível visual não é apenas resultado da manipulação tipográfica do nível verbal, a expressão gráfica é parte integrante do repertório que cria a obra. Ainda assim o principal recurso do caligrama apontado por Faleiros, a “dinâmica que se constrói entre a leitura como figuração e/ou como texto”⁴⁴, sua visilegibilidade, é um recurso factível na história em quadrinhos.

No capítulo Terrível Simetria a configuração da narrativa é realizada de forma convergente com um caligrama, e sua semelhança pode ser notada em vários níveis. Uma primeira consonância pode ser verificada na relação entre título e o sentido dos poemas figurativos já que o caligrama organiza-se em torno do título: “Nesses poemas os traços de iconismo são levados às últimas consequências e o desenho da mancha produz uma figura à qual o título, em geral, alude; tal figura orienta o conteúdo semântico em que o tema da mesma se desdobra”⁴⁵. Da mesma maneira os capítulos de *Watchmen* giram sempre em torno do motivo apontado pelo título, que por sua vez vêm da citação ao fim da obra. Como visto no exemplos anteriores, os vários signos e composições intersemânticas do capítulo 05 são voltados à ideia da tábua de Rorschach como representação

⁴² Idem, p. 24-25.

⁴³ Apollinaire, op. cit, p. 60.

⁴⁴ Faleiros, . In: Apollinaire. op. cit, p. 25.

⁴⁵ Idem, p. 20.

gráfica da visão de mundo do vigilante Rorschach, através de representações que emulam configurações simétricas, o que também é apontado por Álvaro Faleiros como uma característica da visilegibilidade dos caligramas.

A visilegibilidade das unidades textuais deve-se, em grande parte, à relação que a mancha formada pelo texto estabelece com espaços em branco já que a disposição das palavras na página pode provocar efeitos estéticos como *simetria* ou assimetria, a regularidade ou a irregularidade⁴⁶. (grifo meu)

Neste sentido, observando-se com cuidado é possível notar que a progressão dos focos narrativos no quinto capítulo de *Watchmen* obedece a uma sequência. Aparecem, em ordem: a visita de Rorschach ao ex-vilão Moloch; as investigações policiais; a banca de jornal; a história em quadrinhos *O Naufrago*; o convite de Dreiberg para Laurie ficar em seu apartamento; Rorschach em visão subjetiva retirando sua identidade de super-herói; novamente a banca de jornais entremeada com a HQ *O Naufrago*; a tentativa de assassinar Veidt. Neste momento chega-se ao meio do capítulo, e a partir deste ponto, tem-se a sequência contrária de focos narrativos: após o atentado de Veidt tem-se, novamente; a banca de jornais entremeada à meta-narrativa *O Naufrago*; Rorschach visto subjetivamente retornando à sua identidade como super-herói; Dreiberg e Laurie no apartamento de Dreiberg; a HQ *O Naufrago*; a banca de jornais, os dois investigadores policiais recebendo o telefonema sobre a localização de Rorschach; e finalmente Rorschach sendo preso ao fazer a nova visita a Moloch, que havia sido assassinado.

Esta sequência de focos narrativos é apenas um dos aspectos do uso da forma simétrica aplicada à organização dos painéis deste capítulo. Ao chegar-se ao meio do capítulo, onde um assassino tenta matar Adrian Veidt, a ordem de painéis que formam a cena das páginas centrais é uma configuração simétrica: três painéis de cada lado e dois painéis centrais longos, formando duas metades de uma mesma ação. O mesmo se sucede com cada par de páginas opostas: a primeira página tem a ordem de painéis inversa da última página, a segunda é simétrica à penúltima, a terceira simétrica à antepenúltima, etc. Desta forma, cada par de páginas opostas, além de mostrarem o mesmo foco narrativo, formam um desenho simétrico, idêntico e oposto. Em outras palavras, a mancha de cada dupla de painéis opostos torna-se a partir de sua visilegibilidade, a forma análoga às *manchas das tábuas de teste de Rorschach*.

⁴⁶ Idem, *ibidem*.



Páginas 14 e 15, 10 e 19, 09 e 20, 06 e 23, formando figuras simétricas como manchas de Rorschach.

Assim, é possível aproximar a narrativa do capítulo 05 de Watchmen dos poemas plásticos de Apollinaire de algumas maneiras. Mesmo que as histórias em quadrinhos já tenham como parte de sua constituição normal uma leitura visual e verbal, a visualidade, ou antes a visilegibilidade dos desenhos criados pela interação entre painéis e sarjetas é exterior à leitura. Augusto de Campos chama a figuração dos caligramas de “absolutamente infuncional e dispensável”⁴⁷, mas tanto nos caligramas de Apollinaire quanto no capítulo cinco de Watchmen, não existe uma simultaneidade entre a leitura dos poemas e a visualização de sua visilegibilidade, mas uma tensão entre as duas possibilidades de leitura, uma “dinâmica que se constrói *entre* a leitura como figuração e/ou como texto”⁴⁸ (grifo meu). A visibilidade do capítulo “Temível Simetria”, sua sintaxe e materialidade, se tornam legíveis como forma de expansão do alcance metafórico da obra Watchmen. A principal

⁴⁷ Campos. Poema, Ideograma. In: Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Humberto de. op. cit. p.182.

⁴⁸ Idem, p. 25.

ideia utilizada na composição do capítulo, a simetria do teste das tábuas de Rorschach, aludida desde o título, aparece na própria formação do capítulo através do desenho produzido pelos painéis e sarjetas em cada par de páginas opostas. É esta figura que orienta o conteúdo semântico desdobrado pelo tema e pelo título, o que torna este capítulo um tipo de caligrama/narrativa em quadrinhos.

3.5 – Watchmen como relógio quântico, ou HQ e poesia autorreflexiva

A constituição das histórias em quadrinhos possibilita que a quantidade de informações significativas em cada momento da narrativa seja muito grande. Seja devido à imensa quantidade de informações significantes que uma imagem pode conter, seja devido à sua distribuição espacial estática que dá “a cada instante uma sensação menos efêmera, menos transitória, imbuindo mesmo imagens incidentais de uma carga potencialmente simbólica”⁴⁹. O fato é que Moore utiliza esta possibilidade para construir em *Watchmen* uma narrativa em que cada detalhe gráfico, verbal ou sintático, converge para a elaboração do sentido da obra. Cada jogo narrativo e cada experimentação estética e narrativa formam um todo em que as principais ideias da narrativa se interrelacionam e se complementam apontando para aspectos da sua materialidade. Para verificar como é possível aproximar o todo de *Watchmen* da temática da poesia visual moderna, especialmente no que se refere à autorreferencialidade, é necessário apontar como ocorre a convergência entre as diversas ideias que permeiam a obra para depois relacioná-la à características de sua materialidade.

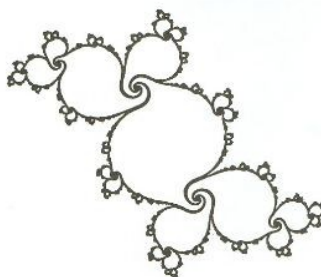
3.5.1 – Caos

Um dos eixos que coordenam a narrativa de *Watchmen* é sua relação com a teoria do caos, já introduzida em 3.2. No livro *Watchmen e a teoria do caos*, Danton mostra a aproximação entre várias estratégias narrativas de *Watchmen* com os fractais. Fractais são formas surgidas de equações, que mostram a geometria não linear da natureza. Segundo James Gleick:

“Mandelbrot especificou maneiras de calcular a dimensão fracionada dos objetos reais (...) e fez com sua geometria uma afirmação sobre os padrões irregulares que estudara na natureza: a de que o grau de irregularidade permanece constante em diferentes escalas. Com frequência surpreendente, tal afirmação se mostra verdadeira. O mundo exhibe, repetidamente, uma irregularidade regular”⁵⁰.

⁴⁹ McCloud, Scott. 2006. p. 33. Ver nota 104 no capítulo 01.

⁵⁰ Gleick, op. cit. p. 93.



Conjunto de Julia

Moore faz com que a narrativa de *Watchmen* tenha características que a identifique como semelhante a um fractal. A dependência sensível das condições iniciais conhecida como efeito borboleta aparece na quantidade de desdobramentos que cada ato ou pequeno acontecimento tem no todo da narrativa. Um pequeno acidente com uma pulseira de um relógio causa o acidente que cria o Dr. Manhattan, que muda os acontecimentos da história mundial⁵¹, uma investigação de rotina revela um plano megalomaniaco para salvar o mundo, uma fala casual dita durante uma reunião fracassada entre super-heróis dá a Veidt a ideia de salvar o mundo através do genocídio⁵².

A dependência sensível das condições iniciais implica em outra característica fractal, a interligação não linear entre as partes que compõem o seu todo. Através das interligações não lineares entre o todo é que Moore pode ampliar os focos narrativos dando uma aparência de independência à sua totalidade. A interconexão não linear entre o todo se dá de duas formas. Direta: através do estabelecimento de conexões mesmo entre partes muito distantes da narrativa como no fato de a história em quadrinhos lida pelo garoto na banca de jornais ter sido escrita pelo roteirista que ajuda sem saber no plano de Veidt, ou na própria progressão de eventos sem importância que culminam no acidente que cria o Dr. Manhattan. Indireta: através de conexões não ligadas à ideia de causa e efeito, criadas apenas através da composição sintática dos diferentes signos gráficos e verbais em um painel e da sequência entre os painéis. Como exemplo, a letra de uma música que se relaciona com o sentimento do personagem Coruja com sua identidade, quando este passa no outro lado de uma rua, ou os exemplos em 3.2.

Também na relação metanarrativa que a história em quadrinhos *O Náufrago*, estabelece com cada foco narrativo a que está topicamente entremeado e com a trama principal. No quinto capítulo a ligação anônima que leva à prisão de Rorschach feita por Veidt faz referência ao paradeiro de Raw Shark (tubarão cru, homófono a Rorschach). Esta narrativa é entremeada pela parte da HQ *O*

⁵¹ Moore. op. cit. Capítulo 04

⁵² Idem, Capítulos 03, 04, 06, 09, 11

Náufrago em que o náufrago em sua balsa construída sobre os cadáveres (que metaforicamente representa Veidt e seu plano) é atacado por um tubarão pálido e malhado de amarelo em uma referência à aparência civil de Rorschach, que só seria revelada no fim do mesmo capítulo.

A auto-semelhança em escala, principal característica dos fractais, é encontrada em toda a narrativa de *Watchmen* e também percorrem os planos pictórico e verbal. Em nível verbal ocorrem quase a cada transição de cena através de aliterações entre os assuntos ou as palavras utilizadas, entre os sentidos das diferentes falas e suas relações, como visto em 3.2. As auto-semelhanças que ocorrem em nível gráfico se dão através de repetições de configurações gráficas em momentos, épocas e escalas diferentes. Duas destas repetições serão levantadas aqui devido a sua importância para a presente leitura. A primeira destas é a recorrência do relógio, como signo ou como figura. Danton já verifica esta recorrência:

Relógios podem ser observado na história em micro e em macro escalas. O universo do Dr. Manhattan é visto como um relógio (...). Se nos aproximarmos um pouco, veremos o castelo do Dr. Manhattan, construído a partir de peças de relógio (sic)⁵³. Se olharmos um pouco mais de perto veremos que Jon Osterman se tornou o Dr. Manhattan graças a um relógio esquecido dentro de uma câmara de testes⁵⁴.

Mas além destas é possível notar que um grande número de relógios aparece durante toda a narrativa, e que estes marcam em sua quase totalidade um horário próximo à meia-noite ou ao meio-dia.

Outra das repetições que perpassa toda a narrativa de *Watchmen* é relativa à primeira imagem da série. O *smiling face* do primeiro painel da história é repetido durante toda a obra, através de configurações semelhantes, ou de diversos elementos díspares que emulam a forma do primeiro painel. Abaixo estão apresentadas as composições gráficas de auto-semelhança com o primeiro painel.

Repetições

C= Capítulo;
P= Página;
Q= Quadrinho ou painel

Mancha cruzando a face

C 01

Capa: Close extremo do botton de *smiling face* do Comediante com a mancha de sangue em

⁵³ Na verdade, não é construído a partir de peças de relógio, mas seu desenho é todo relativo a relógios, engrenagens e ponteiros.

⁵⁴ Danton, op. cit. p. 46.

primeiro plano;

P 01, Q 01: Face original com a mancha;



C 02

Capa: Estátua com pingo cruzando a face;

P 14, Q 07: corte no rosto do Comediante pinga sangue sobre a face do botton;

P 23, Q 08: Cicatriz no rosto do comediante fazendo às vezes de mancha;

C 03

Capa: Placa de abrigo nuclear, desenho circular em preto sobre placa amarela lembrando o smiling face, cortado por um fio de fumaça;

P 03, Q 08 e 09, alga sobre o rosto da figura de proa do navio pirata da revista em quadrinhos lida por um garoto negro;

P 09, Q03: Vapor de água encobre o rosto de Laurie. Q 09: vapor do café sobre coruja do calendário;

C 04

Capa: Areia vermelha sobre a fotografia de dois rostos sorridentes

P 19 Q 06: gota de suor sobre o botton do Comediante

C 05

Capa: Duas letras “R” colocadas “de costas” uma para outra formando uma caveira estilizada refletidas em uma poça de água no chão. Um dos raios de um círculo concêntricos formados pela queda de um pingo de chuva cruza o “rosto”;

P 07, Q 01: Uma gota de sangue cruza a face de uma imagem de Buda em um poster; o Buda está dentro do desenho de uma pirâmide. Na P 08, Q 01, o simbolo da entregadora Pirâmide aparece com um fio de água de esgoto respingado no mesmo lugar em que o sangue cruzou o rosto de buda na página anterior;

P 21 Q 07: Rosto do tubarão com sangue cruzando a face no quadrinho lido pelo garoto negro;

C 06

Capa: Sombra de uma grade cruza a “face” da tábua de Rorschach, também um desenho preto em um fundo amarelo;

C 07

Capa: Reflexo da nave do segundo Coruja nos óculos do uniforme formam rosto, na lente do óculos, uma marca de dedo cruza um dos “olhos” da nave no reflexo, retirando uma linha de poeira;

P 12 Q 09: Rosto de um manifestante na televisão com mancha de sangue cruzando seu rosto.

P 18 Q 03: Dreiberg, o segundo Coruja passa o dedo sobre uma janela embaçada. Atrás do vidro aparece a lua que forma um rosto através da justaposição de pingos de água que escorrem pelo vidro

P 28 Q 09: Justaposição de vários elementos formam a face manchada. Lua como face, a nave do Coruja como olhos, uma nuvem formando a boca e a fumaça de um prédio incendiado corta a configuração.



C 08

Capa: Na foto no canto direito superior, o rosto do Comediante jovem é cruzado por um fio de fumaça de cigarro;

P 12 Q 06: Sebo de vela derretido cruza a face de uma abóbora de Halloween;

P 13, Q 02, 03 e 05: Fumaça de cigarro cruza a face de um desenho na revista que o garoto negro lê;

P 28, Q 07: Gota de sangue cruza o rosto do primeiro Coruja na antiga fotografia dos Minutemen.



C 09

P 27 Q 01: Sobre a Planície Argyre, uma cratera em marte com formato de um smiling face, a construção de Dr. Manhattan se quebra, cruzando-a.

C 10

Capa: Dois objetos se aproximando em um radar e um reflexo configuram uma smiling face. A Luz do radar cruza esse “rosto” no mesmo lugar da gota de sangue na configuração original.

P 10, Q 02: Resto de embarcação afundada cruza o rosto da nave do Coruja, submersa.

C 11

Capa: Fresta do vidro que não está coberta pelo gelo tem o formato da mancha de sangue original;

P 17 Q 06: Mancha de sangue entre dois desenhos ovalados de um outro uniforme do Coruja que lembram os olhos do smiling face;

P 26 Q 02: Veidt com sangue do Comediante cruzando inteiramente seu rosto;

C 12

Capa: Sangue escorrendo pela face de um relógio com fundo amarelo e letras pretas.

P 05, Q único: Sangue da criatura engendrada por Veidt escorre pela placa de abrigo radioativo.

P 06, Q único: Pingo de sangue sobre tomada de hidrante elétrico configura-se como a smiling face manchada de sangue do Comediante;

P 32 Q 07: Catchup na camiseta de Seymour, configuração idêntica à inicial.



Formato da gota de sangue do Comediante no primeiro painel de Watchmen

C 01

P 01, Q 01: Primeira aparição do formato do pingo de sangue do Comediante. Será arbitrariamente chamado de “gota de sangue”;

P 03, Q 03: Momento em que a gota de sangue cai no distintivo/botton do Comediante;

P 05, Q 07: Arpéu lançado por Rorschach tem o formato da gota de sangue. É visto em sentido oposto, ou seja, da direita para a esquerda;

P 06, Q 01: Arpéu novamente e mancha de sangue na parte de trás de um sofá.

C 02

Capa: pingo na testa da estátua tem o formato da gota de sangue;

P 14, Q 06: Jorro de sangue do rosto do comediante com a forma da primeira gota;

P 17, Q 06: Mancha causada por fruta jogada na nave do coruja tem o formato da gota de sangue;



C 11

Capa: Fresta no gelo por onde se vê diversas folhas de plantas tropicais e uma borboleta, tem o formato da gota de sangue

P 01, Q 02, 03, 04, 05, 06: visão afastada desta fresta, através da qual se tem o formato da gota;

P 17, Q 05: Formato da gota de sangue no sangue voando do nariz do Coruja;

Q 06: Formato da gota de sangue caído sobre um dos detalhes do casaco do Coruja, com o mesmo formato do olho do smiling face;

P 26, Q 02: Sangue do Comediante no rosto de Veidt;

P 28, Q 12: Formato da gota de sangue formado pelo corpo do Jornaleiro protegendo o menino;



C 12

P 01, Q único: Formato da gota em sangue no cartaz;

P 06, Q único: Formato da gota no sangue do hidrante;

P 07, Q 01: Formato da gota na lágrima de Espectral.

Todas estas repetições aproximam a narrativa de Watchmen de uma estrutura fractal. Através desta aproximação, Moore organiza a visão de um corte da realidade como mecanismo. Além do fractal e de suas relações com a teoria do caos, existem outras aproximações importantes referente à leitura destas repetições.

3.5.2 – Cut-Up

No capítulo 10 Veidt chega a sua fortaleza no continente antártico.

Criado: Os monitores forma preparados, senhor. Quantas telas deseja ver?

Veidt: Todas, mudança aleatória de canal a cada cem segundos. O planeta está fervilhando de eventos. Em tempos assim *nada* é insignificante. Eu preciso de informação...na sua forma mais concentrada.⁵⁵

Veidt senta-se em frente a uma parede com trinta e seis telas e começa a lê-las: “justaposição de violência realizadora de desejos e imagens infantis, ânsia em regredir à ausência de responsabilidade...tudo isso diz guerra”⁵⁶. O 11º capítulo de Watchmen inicia com a abertura da cena, da visibilidade de uma fresta no gelo, que tem a mesma forma da gota de sangue no botton do primeiro capítulo, mostrando o interior da abóbada de Veidt em meio ao continente antártico. Em nível verbal, o capítulo abre com uma análise da leitura das múltiplas telas por feita por Veidt:

A visualização por múltiplas telas aparentemente foi antecipada pela técnica de *cut-up* de Burroughs. Ele sugeria rearranjar as palavras e imagens para escapar à análise racional, permitindo a evasão subliminar de laivos do futuro. Um iminente mundo de estranhezas vislumbrado de relance. Em termos perceptivos tal carga simultânea recai sobre mim como o equivalente cinético de uma pintura abstrata ou impressionista. Pontos fosforescentes justapõem-se; do caos semiótico, significados se coalescem antes de voltar à incoerência. Transitórios e fugidios, devem ser apreendidos com rapidez: Animações computadorizadas impregnam até mesmo cereais de um futurismo alucinógeno; canais de música processam iotas de informação, o que implica escolhas pessoais ilimitadas... Estabelecidos tais pontos de referência, uma visão de mundo emergente torna-se, aos poucos, discernível em meio ao ruído opaco das mídias. As peças deste quebra-cabeça do amanhã alinham-se uma a uma em áreas específicas forçosamente obscuras pela indeterminação. No entanto, tecem-se suposições genéricas concernentes a este futuro intuído. É possível imaginar tal ambientação... e até teorizar sua psicologia. Conjuminado à enorme aceleração tecnológica que antecipamos para o fim do milênio, este mosaico catódico evasivo e alternante desvela uma era de novas sensações e possibilidades. Uma era do concebível feito concreto... e dos milagre corriqueiros. Em retrospecto, o método tem como precursora mais antiga que Burroughs a tradição xamanística de adivinhação a partir de entranhas de cabra

⁵⁵ Moore. op. cit. Cap 10. p.07.

⁵⁶ Idem, p. 08

espalhadas aleatoriamente... assunto talvez para uma tese subsequente.⁵⁷

No discurso de Veidt são elencados alguns sentidos importantes para a leitura de *Watchmen*. Primeiramente pode-se apontar a relação com a teoria do caos já referida. Segundo Danton, “o que Ozymandias propõe em seu discurso é aquilo que poderíamos chamar de visão caótica, uma maneira de entender e observar fenômenos entrópicos. No caso a multitelas (sic) é a representação do sistema não linear que compreende as relações políticas e sociais deste planeta”⁵⁸. Para além da relação com a teoria do caos, importa a aproximação com a técnica de *cut up* de William Burroughs. Em seu discurso, Veidt aponta para os precursores de seu método, o cut-up de Burroughs e o método xamânico de adivinhação do futuro através das entranhas de animais. “Cut-ups frequentemente funcionam como mensagens em código com significado especial para quem corta. Prestidigitado? Talvez”⁵⁹.

Os três métodos são colocados em seu discurso como análogos. Nos três casos pode-se ter vislumbres do futuro através da leitura de configurações caóticas da realidade: as entranhas de um animal, os fragmentos de um texto ou múltiplas telas de televisão em mudança constante de canais. Estas três maneiras de vislumbrar o futuro apontam para outra estratégia narrativa de *Watchmen*. A junção das ideias de visualização e entranhas de um animal remete ao primeiro painel de *Watchmen*, onde diversos pontos da narrativa se refletem.



Como uma descrição superficial deste primeiro painel foi feita no primeiro capítulo, alguns

⁵⁷ Idem. Cap 11. p. 01-02.

⁵⁸ Danton. op.cit. p. 55.

⁵⁹ Burroughs, William S. O método do Cut-up. Tradução de Ricardo Rosas. Texto traduzido da página de Burroughs no site da S.Press, editora alemã de poesia acústica. Disponível em www.eulalia.kit.net/textos/burroughs.pdf. Acesso em 21/09/2009.

dos significados menores já foram expostos. Será aqui abordada então as implicações que este primeiro painel têm na criação de metáforas que englobem as principais idéias da narrativa e que são, ao mesmo tempo, relativos às estratégias narrativas de Watchmen. A configuração pictórica deste primeiro quadrinho mostra a entrada de uma boca-de-lobo de esgoto, com um *botton* de um *smiling face* preso em sua entrada. Sobre o *botton*, há uma gota de sangue cruzando o olho direito do *smiling face* até seu centro. O texto aparece em forma de recordatório, ou seja, de discurso indireto, neste caso indicando o diário de Rorschach. O texto: “Diário de Rorschach. 12 de outubro de 1985: Carcaça de cão no beco esta manhã, marcas de pneu no estômago rasgado. Esta cidade tem medo de mim. Eu vi sua verdadeira face”⁶⁰.

Como visto no primeiro capítulo, os vazios intersemióticos entre desenho e texto permitem que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na elaboração do sentido dado ao painel, assim criando uma possibilidade de leitura dupla.

- o painel como unidade com sentido: O sentido criado no painel entre desenho e texto naquele momento, levando a narrativa em consideração mas possibilitando ao mesmo tempo uma leitura do sentido pontual dado por sua característica homeostática. Segundo 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”⁶¹.
- e o painel como constituinte da significação do todo da narrativa em que está inserido. Esta característica permite o desdobramento das leituras de um painel “à medida que as marcas scripto-visuais vão sendo percebidas como um discurso dentro do discurso, ampliando os sentidos do texto”⁶².

A conjunção destas duas formas de leituras deste primeiro painel indicam:

- a) através da menção ao cachorro morto, o acontecimento que mudou a forma de Rorschach enxergar a realidade e acabou abalando mais fortemente seu equilíbrio mental, como aparece no capítulo 06 de Watchmen;
- b) a característica de interconexão e auto-semelhança dos fractais, que aponta o início do padrão que irá se repetir diversas vezes durante a trama de Watchmen através da repetição da configuração de uma face feliz manchada de sangue, como visto no levantamento anterior. Esta recorrência cria uma unidade de sentido estendendo o sentido do texto de Rorschach no primeiro painel a toda a narrativa.
- c) a possibilidade de relacionar o sentido da passagem do diário de Rorschach que diz ver a

⁶⁰ Moore. op. cit. Capítulo 01. p 01.

⁶¹ Iser. op. cit. p.108.

⁶² Faleiros. In: Apollinaire. op. cit. p. 23.

“verdadeira *face*” da cidade com a imagem do distintivo do Comediante, uma *smiling face*. Ver a verdadeira face da cidade através do estômago aberto do cão retoma o método xamânico de adivinhar o futuro “lendo” as entranhas de animais, que por sua vez retoma o método cut up de Burroughs e a método de Veidt ver o futuro através das diversas telas de televisão ligadas em diferentes canais de todo o mundo;

d) como visto na leitura preliminar e mais superficial deste painel no primeiro capítulo (1.2 página 20), o *smiling face* manchado de sangue aparece como uma tensão entre os signos do medo do fim do mundo através da paranóia da guerra fria, e o escapismo da cultura de massas dos anos oitenta que torna-se parte da verdade vista por Rorschach através das interações paralela e interdependente entre palavras e imagem.

É possível dizer que o primeiro painel de Watchmen funciona como uma espécie de metáfora para a toda a obra, através de uma aproximação entre a ideia da forma fractal e o cut up. Enquanto o fractal é uma estrutura que demonstra uma espécie de ordem em um plano caótico, o cut up permite uma visão do futuro através da leitura de uma estrutura caótica, (vísceras expostas de um animal, ou centenas de telas em canais aleatórios). Como em uma leitura de cut up, ao relacionar esta verdade vista por Rorschach com a face manchada de sangue, realmente há um vislumbre do futuro, do desastre perpetrado por Veidt. Mas uma aproximação com características da temática da poesia visual pode estender o alcance desta leitura.

3.5.3 – Quadrinhos e a circularidade temática da poesia visual

Para aproximar o todo de Watchmen de aspectos da poesia visual, pode-se primeiro verificar que aproximações com a história em quadrinhos foi realizada pelos próprios poetas como Pedro Xisto e Hugo Mund Jr. A ideia do poema-processo também se aproxima da HQ pela ideia de sequência. Segundo Menezes, “o poema-processo, em seus melhores trabalhos, incorporou explicitamente a história em quadrinhos e, conseqüentemente, uma certa estética da arte pop, e da cultura de massa, com algum humor como no trabalho de Hugo Mund Jr.”⁶³.

Mas é na temática da poesia concretista que se pode estabelecer uma conexão mais sólida com Watchmen, através da “ideia de circularidade do poema sobre si mesmo”⁶⁴, e a circularidade de Watchmen claramente passa por sua relação com a guerra fria e de sua representação através dos relógios como metáfora.

Como visto no segundo capítulo, Moore chamou Watchmen de uma meditação sobre o

⁶³ Menezes. op. cit. p. 82.

⁶⁴ Idem. p. 35.

poder, uma leitura da guerra fria agravada pela existência de super-heróis, como personificações da ideia de poder. A aproximação de uma catástrofe nuclear é colocada segundo o próprio Moore através da ideia de que “se o Relógio do Juízo Final do nosso mundo está situado à cinco minutos para as doze, então, no planeta de que estamos falando, o ponteiro maior estaria apenas a uma fração de segundos da meia noite”⁶⁵. Remetendo ao relógio do *Bulletin of Atomic Scientists*, a estimativa de proximidade de uma guerra atômica.

Assim os relógios aparecem como uma indicação de *aproximação de desastre*, uma expressão gráfica da ideia da paranóia nuclear. A repetição do relógio como signo atravessa *Watchmen* desde o *watch* do título, e aparece durante *toda* a obra, em várias escalas. Uma das formas que Moore encontrou para esta reiteração foi a inserção de relógios nos cenários de *Watchmen*. Mais de trinta aparições de relógios podem ser verificadas durante toda a narrativa. Quase sempre estes relógios estão apontando para alguns minutos antes do meio-dia ou da meia-noite. Além dos relógios como simbolo da aproximação de um desastre nuclear, o próprio medo da guerra é diversas vezes retratado na placa de “o fim está próximo” de Rorschach, e em diversas falas: “logo vai haver guerra. Milhões vão arder”, “quanto mais desastres, mais eu vendo jornal”, “a caminho de casa, passando por latas de lixo cheias de rumores de guerra”, “ na semana que vem é possível que eu a coloque num saco de lixo a ser coletado”⁶⁶.

A conexão da narrativa de *Watchmen* com a estrutura fractal também é relativa à circularidade do relógio como signo. A primeira profissão de Jon Osterman, como aprendiz de relojoeiro, posteriormente se torna sua metáfora para o entendimento da realidade quando este se torna o Dr. Manhattan e passa a ver o mundo sob uma perspectiva subatômica. No capítulo quatro chamado Relojoeiro, sua história é contada através da aproximação entre a ideia de realidade e o mecanismo de um relógio. Há durante o início do capítulo uma sobreposição da ideia de mecanismo e realidade através da progressão entremeada de focos narrativos. Peças de um relógio sobre um veludo negro seguida pela imagem do céu negro com estrelas em marte, na página 02.

Em outra sobreposição da ideia; Painel 07: “40 anos atrás, chove peças no Brooklin...” Painel 08 “Cento e quinze minutos no futuro, meteoritos se fazem notar na rarefeita atmosfera de marte”. Painel 09 “É 1948 e estou chegando à universidade de Princeton. É 1958 e estou concluindo meu doutorado em física nuclear. As engrenagens caem”. Sua história anterior a sua modificação é primeiramente entremeada com seu futuro já como Dr. Manhattan e no painel nove, há uma sobreposição entre sua história nos recordatórios e a imagem de engrenagens de relógio caindo, fazendo com que a última fala faça referência tanto a seu passado, com as engrenagens caindo por

⁶⁵ Moore. op. cit. *O mundo*. Notas da versão Absolute *Watchmen*. Sem numeração.

⁶⁶ Respectivamente, Cap 01 p. 24, e cap 03 p. 02 e 24 .

sua sacada, quanto ao seu futuro, os acontecimentos que levaram à sua transformação. Posteriormente, seu acidente é causado pelo acidente com o relógio de sua namorada.

Sem mim as coisas teriam sido diferentes. Se o gordo não tivesse esmagado o relógio. Se eu não o deixasse na câmara... sou eu o culpado, então? Ou o gordo? Ou meu pai por escolher minha carreira? Qual de nós é responsável? Quem faz o mundo? Talvez o mundo não seja feito, talvez nada seja feito. Talvez simplesmente seja. Tenha sido, *será* eternamente... Um relógio sem artesão.⁶⁷

Desta forma, os relógios funcionam como símbolos que agregam diferentes níveis de significação: a paranóia da guerra fria, a aproximação de um desastre, a visão da realidade como um mecanismo caótico, e também a própria estratégia narrativa de *Watchmen*. Pela aproximação com o *cut up* a visualização do futuro através de uma configuração caótica aparentemente incompreensível (através de entranhas, de recortes de textos ou de imagens televisivas) irá apontar sempre para o relógio, seja como recorrência gráfica, como proximidade do desastre e, mais importante, como *possibilidade de leitura de uma configuração caótica*. Esta ideia abarca o próprio título de *Watchmen* que traz em si a conjunção de significados que fazem parte desta possibilidade de leitura através do duplo sentido de *watch*, como relógio e observar, ver, vigiar. O método de *cut-up* de Burroughs, se repete na verdade vista através das vísceras de um animal morto, em Veidt, e também na forma como o leitor entende o todo da obra *Watchmen* através de pedaços de recortes aparentemente aleatórios da realidade narrativa colocados de forma caótica, não-linear, que mostrarão vislumbres futuros.

Segundo Menezes, “de acordo com a concepção de poesia concreta elaborada pelo grupo Noigandres (...) o poema concreto comunica essencialmente sua própria forma, sua estrutura visual”⁶⁸, assim, além da circularidade, outra possibilidade de aproximação de *Watchmen* com a poesia visual moderna pode ser verificada por sua própria materialidade. Os diversos níveis de leitura e metáforas de *Watchmen* apontam a unidade dos elementos díspares que formam sua narrativa, e esta unidade será referente a própria ideia de *Watchmen* como obra metalinguística, em outra aproximação com a poesia moderna. “Dentro da metalinguagem, é possível distinguir duas temáticas da poesia concreta: o próprio poema e a arte. O tema do próprio poema está no que podemos chamar de poesia *autorreflexiva*. Nesse caso o poema se refere à sua própria estrutura visual, fala sobre seu próprio funcionamento”⁶⁹ (grifo meu). Como exemplo, o poema visual “Vai e Vem” de José Lino Grunewald:

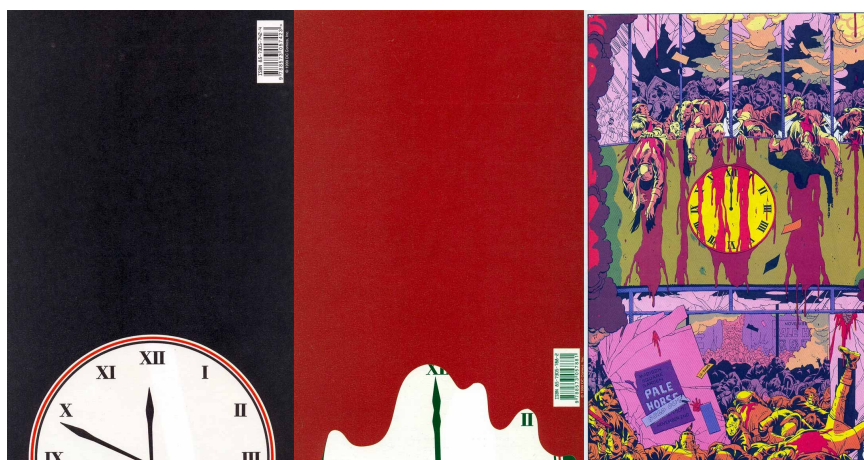
⁶⁷ Moore. op. cit. C 03, p. 27-28.

⁶⁸ Menezes, Philadelpho. Op. Cit. p. 98.

⁶⁹ Idem, p. 98.

vai e vem
e e
vem e vai

São duas formas que relacionam a materialidade de Watchmen e sua narrativa e as duas são relativas aos relógios próximos da meia-noite. Quando foi originalmente lançado Watchmen saiu em doze edições, com um capítulo em cada. Na última capa de cada edição, há um desenho de um relógio. No primeiro capítulo, o relógio marca doze minutos para as doze. A partir do segundo capítulo, um filete de sangue começa e descer pelo alto da página. O sangue vai chegando perto do relógio da contracapa, cobrindo a página à medida que o ponteiro chega mais perto das doze horas/edições, funcionando como prenuncio extra-narrativo da aproximação do desastre. No último número, o relógio da última capa marca meia noite e o sangue atinge o relógio, cobrindo quase toda a página. Esta é a mesma cena que abre a edição número doze, quando o sangue dos cidadãos de New York escorre pelo prédio do Madison Square Garden chegando até o relógio em sua fachada 12.



Últimas capas das edições 01, e 12, relacionando a contagem dos capítulos à tragédia do fim da história, no primeiro

painel do capítulo 12.

Há desta maneira uma indicação da ideia de aproximação do desastre na própria indicação dos capítulos de *Watchmen*. O acontecimento da tragédia, quando o herói se torna genocida para salvar a humanidade é marcado pela relação com o número de capítulos que compõem a obra. Mas ao fim de *Watchmen* há várias indicações de que o plano de Veidt não foi totalmente bem sucedido. As superpotências nucleares cessam as hostilidades e iniciam uma negociação de paz, mas toda esta situação se baseia na mentira de Veidt. Quando Veidt pergunta ao Dr. Manhattan sobre ter “agido certo no fim”, Dr. Manhattan responde que “nada chega ao fim”, e a fumaça do seu teleporte dentro do globo de vidro com uma representação do sistema solar dá a impressão de uma explosão nuclear.

As outras indicações ocorrem na última página, quando Seymour, o ajudante do jornal *New Frontiersman* está para escolher uma matéria entre a pilha de refugos onde se encontra o diário de Rorschach relatando a culpa de Veidt, sobre o assassinato do Comediante e sobre o embuste que estava mantendo a paz, neste momento uma gota de catchup cai na camiseta com o *smiling face*, formando uma figura idêntica à que abre a narrativa no primeiro capítulo, como em um retorno à mesma situação de espera, de aproximação do desastre, que indica que a possibilidade de uma guerra nuclear ainda paira.



A outra conexão com a materialidade de *Watchmen* é dada pelo distintivo do Comediante com a gota de sangue. Como dito anteriormente, no texto original a repetição dos signos se dá também através da polifonia entre *watch* como relógio e como observação, mas a *smiling face* também irá indicar uma homofonia com o *watch's face*, o mostrador de relógio. Esta aproximação faz com que a *smiling face* possa ser lida como uma outra, e talvez a principal, representação do relógio. Se lida desta forma, a gota de sangue do Comediante aparecerá como um ponteiro de minutos, que novamente indica *doze* minutos para a meia-noite. A leitura da *smiling face* manchada de sangue como representação do relógio pode ampliar o alcance da relação entre os principais motivos da narrativa, ligando todos os segmentos. O ponto de vista do leitor irá ligar estes

segmentos “assim provocando uma rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado”⁷⁰. Se a visão da realidade como parte de um mecanismo caótico interligado aponta para o primeiro painel de Watchmen, ler este primeiro painel aponta para a visão da realidade como um relógio caótico⁷¹, vislumbrar o futuro e a aproximação de um desastre, e também apontar para os *doze capítulos* que formam Watchmen, estabelecendo uma nova e maior circularidade do tema da narrativa com sua materialidade e seu funcionamento, funcionando como o horizonte interpretativo⁷² da obra.

A partir das leituras realizadas, é possível dizer que a relação das histórias em quadrinhos com a poesia moderna irá passar pela formação a partir da distribuição espacial de seus momentos de significação, dos vazios entre estes momentos e na organização em uma relação potencial com o branco da página. Se na poesia moderna, os versos, as estrofes e mesmo as palavras dividem a constituição sintática com a página, com a visibilidade criada pela “relação que a mancha formada pelo texto estabelece com espaços em branco”⁷³, na história em quadrinhos, uma relação aproximada ocorrerá entre página e painel. Nas histórias em quadrinhos, painéis com textos, imagens ou os dois, são também distribuídos estrategicamente na página. Poderia-se também dizer que acontece *uma relação com a mancha formada pelos painéis estabelecida com espaços em branco*. Em ambos os casos há uma tensão constitutiva entre os momentos de significação e os vazios na página.

A partir desta semelhança foram feitas algumas aproximações entre as histórias em quadrinhos e a poesia, onde se verificou a possibilidade de pensar características e estratégias formais normalmente ligadas à poesia com as histórias em quadrinhos, mais especificamente a HQ Watchmen. A ideia de *enjambement*, onde o sentido de um verso é completado no verso seguinte, é possibilitada pela história em quadrinhos através da compartimentação dos momentos significativos em painéis. Através desta propriedade o discurso verbal pode ser quebrado se não metricamente (o que não é uma impossibilidade), graficamente, podendo ser utilizado na criação de tensões e efeitos na composição da narrativa.

Outra ligação feita entre HQ e poesia ocorre com a ideia de aliteração. Se na poesia a repetição ocorre entre sons ou mesmo palavras inteiras, na história em quadrinhos é possível, além de repetições de textos e painéis, aliterar partes das expressões gráfica e verbal, o que em Watchmen é utilizado para mostrar a ideia de simultaneidade da percepção temporal de um personagem. Estas duas aproximações com a história em quadrinhos são relativas a características formais da poesia

⁷⁰ Iser. op. cit. p. 123. Ver nota 86 do capítulo 01.

⁷¹ Segundo o próprio Moore: “Watchmen é um amável relógio suíço, um mecanismo”.
<http://watchmenbrasil.com.br/conexao-charlton-watchmen/>. Último acesso em 25/09/2009.

⁷² Ver Capítulo 01, nota 78.

⁷³ Faleiros. In: Apollinaire. op. cit. p. 20.

em geral, bem como da história em quadrinhos de maneira também geral. Os outros três exemplos colocados nos subcapítulos são ligações feitas diretamente entre Watchmen e a poesia visual moderna.

O primeiro exemplo aproximou a ideia de interpolação entre as linhas narrativas em Watchmen à interpenetração entre os motivos do poema *Um lance de dados* de Mallarmé. No poema os versos e palavras de diferentes tamanhos e tipos criam na página uma interpenetração entre o sentido de cada motivo, criando diferentes possibilidades de leitura e entrecruzando seus sentidos. Na história em quadrinhos a interpenetração ocorrerá entre as diferentes linhas da narrativa em um mesmo painel, criando elas uma espécie de interação dialógica. Nos dois casos, há uma reunião de significantes fragmentados em um mesmo espaço vazio, e do entrecruzamento destes ocorre a constituição de sentidos principais e adjacentes, fugazes ou não.

No segundo exemplo, a distribuição dos painéis da história em quadrinhos na página possibilita pensar uma aproximação com a ideia de constituição das manchas do texto na página da poesia visual. Através desta relação torna-se possível a aproximação com os Caligramas de Guillaume Apollinaire. Nos caligramas a relação entre as manchas do texto e os brancos da página dão ao poema a forma de seu tema. Em Watchmen o quinto capítulo, cuja temática é totalmente baseado na ideia da simetria da mancha de Rorschach, utiliza esta aproximação para dar configurações simétricas entre os painéis de cada par de páginas opostas. A identificação do capítulo Terrível Simetria com o caligrama vai da referência à visibilidade na temática e no título até a formulação da figura como forma de expansão da significação do capítulo, fazendo desta uma narrativa/caligrama.

A outra aproximação de Watchmen com a poesia visual moderna se dá a partir da ideia de autorreferencialidade da temática metalinguística da poesia concreta. Moore faz com que as constantes reiterações de signos verbais como aproximação e observação, signos gráficos como relógios e faces manchadas e mesmo ideias como a teoria do caos e *cut up* ajam de forma convergente na construção da narrativa. Como parábola da guerra fria, a circularidade temática aponta para a ideia de aproximação de um desastre nuclear. A partir da estimativa científica dos anos oitenta que usou como metáfora para a guerra fria a ideia do mundo pendendo sob um 'Relógio do Juízo Final' cuja meia-noite indica uma guerra nuclear, aparece através da ideia de ver a própria obra Watchmen como este 'relógio', o que foi indicado pelo próprio autor⁷⁴.

Através da aproximação com o fractal configura-se a visão da própria realidade como um mecanismo caótico, complementada pela ideia de visualização do futuro através do método de *cut up*. Desta conjunção nasce a ideia de ler o futuro desastre através do relógio do Juízo Final formado

⁷⁴ Ver nota 71 deste capítulo.

pela realidade narrativa. Assim, o signo gráfico mais reiterado durante toda a obra, a *smiling face* manchada de sangue aparece como um ponto de convergência: uma estilização de um relógio cujo ponteiro indica doze minutos para as doze horas. Neste sentido, aponta para a quarta capa ao fim de cada capítulo de *Watchmen*, onde um relógio vai das doze para a meia-noite até a meia-noite, enquanto é coberto por sangue (o desastre indicado no último capítulo). Assim a circularidade dos signos alcança a própria materialidade de *Watchmen*, relacionando a proximidade do desastre aos doze minutos, e aos doze capítulos que formam a obra. Como na poesia concreta, a obra fala sobre sua própria funcionalidade, sua própria divisão em capítulos e conecta a proximidade do Fim com a proximidade do fim da obra.

Desta forma, mesmo com suas diversas peculiaridades e idiossincrasias, pode-se apontar algumas relações entre poesia visual e histórias em quadrinhos. Em âmbito formal, a similitude de ambas as formas artísticas na questão da visibilidade e da fragmentação dos momentos de significação em relação constitutiva com a materialidade em que se inserem. Esta similitude possibilita versões de procedimentos formais da poesia em geral e da poesia visual moderna nas narrativas em quadrinhos. Em relação à poesia como um todo, possibilitando o *enjambement* e a aliteração. Em relação à poesia visual moderna, a interpenetração de motivos, o caligrama através da visibilidade das formas extradiscursivas e a autorreferencialidade temática vinda da poesia concretista. Estas possibilidades narrativas não representam transposições de aspectos de uma forma artística em outra, mas identificações de similaridades formais entre histórias em quadrinhos e poesia.



Considerações finais

A partir das verificações sobre o processo de leitura das histórias em quadrinhos, das relações com a narrativa trágica e das possibilidades levantadas sobre seus pontos de contato com estratégias formais da poesia, pode-se fazer algumas considerações sobre Watchmen e sobre histórias em quadrinhos em geral, e apontar algumas proposições de estudo futuras. Como visto a partir das colocações do terceiro capítulo, a história em quadrinhos Watchmen se constrói através do uso de estratégias narrativas que se aproximam de estratégias formais da poesia em geral, e da poesia visual moderna. As primeiras considerações serão relativas a estas aproximações e depois será feita uma pequena leitura da convergência do sentido entre as conclusões parciais dos capítulos.

Ainda que não tenha sido objetivo da presente dissertação estabelecer qual a relação da história em quadrinhos com a literatura é possível verificar que dentre as características das histórias em quadrinhos *coexistem 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.

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 em uma constante criação e recriação de sentido.

Além de poder elaborar o sentido do texto, o vazio também pode criar um sentido para a visualidade do contraste entre significação e vazio. Como estas possibilidades são relativas tanto à poesia quanto às histórias em quadrinhos, uma primeira observação pode ser feita no sentido de pensar as experimentações relativas à forma que aparecem como exploração de *propriedades comuns* aos *dois* meios textuais, aproximando-as. Esta propriedade possibilita a ocorrência em Watchmen dos procedimentos da poesia verificados no terceiro capítulo como *enjambement*,

aliteração, interpenetrações, formação de caligramas, e autorreflexividade com o nível material da narrativa analisadas no terceiro capítulo. Neste sentido foi também através deste ponto de contato que se deram, por exemplo, as experimentações realizadas na poesia do concretismo brasileiro, com sentido de aproximação com as histórias em quadrinhos como nas obras de Paulo Xisto e Hugo Mund Jr., por exemplo.

Esta propriedade das histórias em quadrinhos (sua forma aparente) não funciona de maneira independente do processo narrativo, sendo sempre relativa a ele, tornando-se, então, necessário mostrar a relação entre as diferentes conclusões parciais feitas nos capítulos. Principalmente no primeiro e no terceiro capítulo foram verificadas duas formas distintas de compreensão relativas à duas funções dos vazios como elemento constituinte das histórias em quadrinhos. Partindo das colocações anteriores pode-se pensar estas duas funções das sarjetas: uma relativa à sua função de conector da discursividade, onde os vazios estabelecem as conexões narrativas, desaparecendo, como verificado no primeiro capítulo, e outra mais voltada aos níveis extra-discursivos, onde o vazio importa como vazio físico, fazendo parte da organização da materialidade, como visto no terceiro capítulo. Estas funções aparecem como complementares em *Watchmen*, onde discurso e materialidade refletem um ao outro, sendo da convergência entre as duas formas de pensar as funções dos vazios que se organizará o sentido profundo da obra e suas possibilidades estéticas.

No primeiro dos sentidos estudados, o vazio como conector da discursividade, pode-se considerar uma das maneiras como o horizonte de interpretação pode se formar nas histórias em quadrinhos. No presente caso, como os sentidos dos diferentes níveis narrativos irão convergir através de seus níveis pictórico e verbal, para formar a ideia da visão da realidade narrativa de *Watchmen* como *a observação do Relógio do Juízo Final*. Partilhado pelo autor, o direcionamento desta leitura centra-se na figuração de uma estimativa da proximidade de um desastre nuclear nos anos 1980, e de seu nome pode-se retirar os dois principais motivos que serão elaborados como signos e motivos da obra: o desastre, ou antes, a aproximação do desastre e o relógio. De maneira geral é possível dizer que todos os níveis de significação irão refletir alguma característica relacionada aos motivos principais. Neste sentido, as principais ideias reiteradas no duplo sentido de leitura são: observação; aproximação; desastre nuclear; aproximação de desastre; mecanismo; visualização do futuro; relógio.

Em *Watchmen* a possibilidade de leitura dupla de cada nível de entendimento gráfico, verbal ou intersemiótico é constante principalmente, mas não exclusivamente, nos casos em que mais de uma linha narrativa se inter-relaciona na página. Quase sempre nestes casos a relação de projeções de efeitos recíprocos entre os segmentos intersemióticos aponta para sentidos diferentes: um sentido tópico relativo ao encadeamento dos momentos da narrativa, e outro que será relacionado com os

signos principais, aparecendo, em primeiro momento, quase como uma significação desvinculada da narrativa (como no efeito de diálogo criado através da interpenetração entre a narrativa do jornalista e a história em quadrinhos *Ilhado*). Os efeitos recíprocos nestas leituras duplas direcionam as relações de encadeamento textual entre as linhas narrativas, e apontam para uma das ideias centrais reiteradas por toda a obra.

A constituição do campo de referência a partir da relação entre os segmentos irá relacionar, então, tanto os sentidos de conexão da narrativa quanto as ideias centrais. Da coordenação da relação entre os segmentos em um quadro geral no qual as afinidades e diferenças entre os sentidos podem ser compreendidas, pode-se criar um relação entre os sentidos adjacentes à narrativa. O deslocamento na leitura do campo de referência a uma posição marginal cria o horizonte interpretativo e, na organização pictórica espacial estática das histórias em quadrinhos, poderá coordenar os motivos adjacentes esparsos em um mesmo sentido elaborado.

Esta coordenação é possível devido à maior especificidade analógica das imagens de primeiro grau, como visto a partir de Sartre. Mesmo sendo menos rica em relação às imagens de primeiro grau formadas mentalmente, o nível pictórico das histórias em quadrinhos será resgatado com mais facilidade e de maneira mais específica no horizonte interpretativo. A reiteração da ideia de observação, de aproximação, a verbalização da ideia do mundo como mecanismo e como um relógio, presente em diferentes momentos da narrativa, poderão ser reunidas de maneira mais específica através das configurações pictóricas que direcionam a leitura para uma expressão gráfica da mesma ideia, como a *smiling face* com a mancha de sangue, ou dos relógios se aproximando das doze enquanto o sangue atravessa as páginas que marcam as divisões entre cada um dos capítulos. A partir desta relação, a repetição de motivos adjacentes à narrativa se reúne ao sentido da narrativa, tornando-se reflexos um do outro.

Neste sentido a conexão entre o sentido da trama e as ideias reiteradas ao longo da narrativa será ainda reelaborada através da outra função atribuída aos vazios, a de organização de sentido a partir da materialidade, estudada no terceiro capítulo. Os procedimentos formais da poesia configurados nos níveis da materialidade de *Watchmen* não são formas de significação independentes da narrativa, mas elaborações destes mesmos significados em diferentes níveis da obra. A convergência entre os sentidos das narrativas poderá ser pensado como unidade em um nível mais profundo a partir da relação com as significações extra-discursivas formuladas a cada capítulo de *Watchmen* a partir do uso da sarjeta como vazio físico em si.

De maneira simplificada e esquemática pode-se apontar a convergência entre algumas das estratégias extra-discursivas de *Watchmen* e características da ideia de ver a obra como o relógio do juízo final. O objetivo não é simplificar as possibilidades de leitura de *Watchmen*, mas apontar a

convergência entre as formas de entendimento do vazio analisadas nos capítulos.

Das leituras feitas no terceiro capítulo pode-se verificar aspectos da relação entre os níveis discursivos e formais/materiais:

- Nas interpenetrações dialógicas entre linhas narrativas pode-se observar a ideia de realidade como mecanismo, de observação e aproximação de desastre;
- a ideia de complementaridade entre observação e estabelecimento de um sentido, na relação do personagem Coruja com sua identidade de super-herói, como visto no segundo capítulo;
- No capítulo em forma de caligrama a ideia de ordenação da realidade a partir da observação;
- O cut up aponta para a visualização do futuro através de uma configuração caótica, e tem relação direta com as referências à teoria do caos, através da qual a ideia de autorreferencialidade se reelabora a partir da relação com a figura do fractal.

Sobre o fractal é possível pensar o uso de suas propriedades de autossemelhança em escala como parte importante da formação do horizonte interpretativo de Watchmen, já que é a partir de uma de suas características que se poderá pensar a ideia da figuração do sentido da narrativa (pensar Watchmen como um relógio). Partindo da relação entre os sentidos da narrativa e a figura que é mais vezes reiterada, o *smiling face/relógio marcando doze minutos para as doze*, cria-se a aproximação entre a forma da narrativa e a figura do relógio através da ideia de autossemelhança entre as escalas do fractal. Se as partes são repetições em escala semelhantes ao todo, o todo da realidade (e neste caso realidade narrativa, a obra) terá também a forma de um relógio que se aproxima das doze horas/juízo final (cada capítulo como um dos minutos).

Desta forma, as ideias de uso do vazio nos níveis discursivos e nos procedimentos visuais extradiscursivos aparecem de maneira convergente, como pontos de elaboração complementares entre as ideias centrais e a coordenação de sua forma em níveis diversificados de compreensão. Ao denominar a coordenação entre diferentes níveis de compreensão da obra de autorreflexividade narrativa, compreende-se a criação do horizonte interpretativo no processo da leitura através da coordenação entre *todos* estes níveis. Neste sentido os procedimentos formais da poesia não aparecerão em Watchmen apenas como um fim em si, mas como estratégia de ampliação da significação narrativa, através do qual torna-se possível englobar mesmo o nível material da obra na elaboração de seu sentido.

Devido ao tempo de finalização algumas questões tiveram que ser deixadas de lado no capítulo dois. Dentre estas questões a ideia de sátira que pode ser desenvolvida em paralelo a ideia de estudo sobre o poder. Outra questão que poderia ser desenvolvida é a questão da permanência do desastre. Na narrativa de Watchmen a ideia de desastre está sempre presente como um fato que paira sem se consumir, como aproximação.

A obra de Alan Moore difere-se das histórias em quadrinhos em geral por apresentarem uma preocupação com a profundidade de seu discurso, pela preocupação estética e também pela complexidade de seus temas. Reconhecidamente, sua obra é um dos grandes motivos da aproximação feita entre histórias em quadrinhos e literatura. Sua relação com a literatura também passa pelo livro “A voz do Fogo”, sua primeira incursão na prosa. As colocações da presente pesquisa apontam para a história como um meio de significação múltipla, que comporta diversos níveis de leitura e de compreensão narrativa e seu estudo pode se abrir para caminhos diversos. Uma possibilidade futura de estudo é a análise da relação de *From Hell*, obra que recria a Inglaterra do fim do século XX e os acontecimentos que definiram o século XX em torno do mito de Jack the Ripper. Também digno de nota é *Lost Girls*, narrativa que chama de “pornografia pós-feminista” escrita em parceria com sua esposa, Melinda Gebbie.

Watchmen aparece no meio das histórias em quadrinhos como um ponto de referência sobre as possibilidades deste meio narrativo, muitos dos quais não explorados posteriormente. Ao estudar a história em quadrinhos a partir de parâmetros da literatura, pode-se pensar qual a relação existente entre estas formas narrativas. Se a história em quadrinhos for pensada como um meio narrativo separado da literatura, pode-se dizer que ainda assim acontece uma hibridização da HQ com propostas e possibilidades literárias. Se pensado como parte da literatura, os pontos de hibridização ainda são relevantes, tanto por mostrar convergências entre prosa e poesia, quanto por mostrar ser possível esta hibridização em um meio, se não tão novo, ainda jovem no terreno das experimentações estéticas e narrativas.

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.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural. 2000.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia: dos gregos aos modernos. In: CAMPELLO, Eliane (org.). *Cadernos Literários* v.4. Rio Grande: Editora da Furg, 1999, p.19-44.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.9-34.
- BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CAGNIN, Antonio Luis. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- 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.
- CARROL, Lewis. *The complete illustrated Lewis Carrol*. England: Wordsworth Editions, 2006.
- CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- COUPERIE, Pierre [et. al.]. *Historia em quadrinhos & comunicação de massa*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.
- DANTON, Gian; pseudônimo de Ivan Carlo Andrade de Oliveira. *Watchmen e a teoria do caos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- GLEICK, James. *Caos. A criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.
- GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid D. (orgs.). *Büchner na pena e na cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- HOGAN, Peter. Contos da Cripta. In: *Wizard*, o guia dos quadrinhos, nº12. São Paulo: Editora Globo, julho de 1997. p.20-25.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- 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.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2005.
- _____. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2006.
- _____. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2008.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Shazam!*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- MOORE, Alan & GIBBONS, Dave. *Absolute Watchmen*. New york: Dc Comics, 2005.
- _____. *Watchmen*. 04 Vols. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- _____. *Watchmen*. 12 Vols. São Paulo: Editora Abril, 1999.
- _____. *Watchmen*. 06 Vols. São Paulo: Editora Abril, 1988-1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- QUELLA-GUYOT, Didier. *A história em quadrinhos*. São Paulo: Edições Loyola & Unimarco Editora, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

Endereços eletrônicos

http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/review_DylanDog40.cfm

<http://www.youtube.com/watch?v=qKebCtCTbCA>

<http://watchmenbrasil.com.br/conexao-charlton-watchmen/>

www.eulalia.kit.net/textos/burroughs.pdf