

# ANACRONIAS VERBAIS E VISUAIS EM *WATCHMEN*

## Uma perspectiva narratológica

Kleber Kurowsky<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar o quarto capítulo da obra *Watchmen*, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, intitulado “Relojoeiro” e estudar de que maneira os espaços em branco entre os quadros – conhecidos como “sarjetas” – funcionam como formadores de anacronias no tempo narrativo; por anacronias, entendemos as distensões no tempo narrativo, em que o que está sendo narrado muda de plano cronológico, direcionando-se ao passado ou ao futuro. Para isso, serão estudadas as diferentes manifestações do narrador no capítulo em questão, com ênfase na maneira com que imagem e texto se sobrepõem, apontando os instantes em que esses dois aspectos convergem e em quais divergem. A análise partirá de um ponto de vista narratológico, concentrando-se, principalmente, sobre os postulados de Gérard Genette sobre anacronias narrativas, Brian Richardson sobre as *unnatural narratives* e Benedito Nunes sobre o tempo narrativo, buscando verificar a compatibilidades dessas teorias com a dimensão visual de *Watchmen*.

**Palavras-chave:** Alan Moore. Dave Gibbons. quadrinhos. narrador. tempo.

### ABSTRACT

This article's objective is to analyse the fourth chapter of the work *Watchmen*, written by Alan Moore and illustrated by Dave Gibbons, entitled “Relojoeiro,” and to study the way the blank spaces between the panels – known as “gutters” – work as ways to create anachronism in the narrative time; by anachronism we mean the distensions in the narrative time, in which what is been narrated changes its chronological plane, moving towards the past or the future. To do that, different manifestations of the narrator will be studied in the chapter mentioned above, with emphasis in the ways that images and text overlap, pointing out the moments in which these aspects converge and in which they diverge. The analysis will use a narratological perspective, focusing, mainly, on the postulates of Gérard Genette about narrative chronology, Brian Richardson about unnatural narratives and Benedito Nunes about narrative time, verifying the compatibility of these theories with *Watchmen*'s visual dimension.

**Key Words:** Alan Moore. Dave Gibbons. comics. narrator. time.

## 1 Introdução e justificativa

Escrito por Alan Moore e ilustrado por Dave Gibbons, *Watchmen* foi publicado pela primeira vez entre 1986 e 1987, em doze edições mensais, as quais foram posteriormente compiladas num único volume. Parte declaração política e parte ensaio de desconstrução do gênero super-herói, a obra foi decisiva para os quadrinhos norte-americanos, abrindo caminho para assuntos filosóficos e políticos dentro de editoras que, até então, eram vistas apenas como recipientes de quadrinhos para crianças e adolescentes.

Ambientada nos anos 80, nos Estados Unidos, a obra trata de diversos heróis que, por um motivo ou outro, tiveram que se aposentar. Prevalece um sentimento de paranoia

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras-Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES).

nuclear na obra, com personagens constantemente mencionando a ameaça de uma hecatombe nuclear; essa paranoia é resultante de uma profunda instabilidade política e social. Há um descompasso entre os indivíduos e a realidade na qual habitam, e que o próprio Alan Moore atribuiu ao fato de que o século XX foi povoado pela noção de que o tempo estava desconjuntado, que ação e reação pareciam desconectados entre si.

Os desníveis entre os personagens e a realidade se manifestam pelos protagonistas da obra, os “super-heróis”, que são retratados como indivíduos moralmente e psicologicamente problemáticos: Daniel Dreidberg, conhecido pelo *alter ego* de Coruja, apresenta síndrome de Peter Pan e sofre de disfunções sexuais que só podem ser resolvidas ao vestir sua fantasia de super-herói; o personagem Rorschach acredita que o mundo pode ser dividido em entre o bem e o mal absolutos, sem tons de cinza, e demonstra sinais de homofobia e racismo, tornando-o uma espécie de caricatura do fascismo; Edward Morgan Blake, conhecido como Comediante, combate o crime pelo prazer que sente na violência, e é responsável por uma tentativa de estupro. Nos personagens, portanto, não há necessariamente um ideal altruísta que os motiva a lutar contra o crime, apenas uma tentativa de realizar seus próprios desejos e pulsões.

De todos os personagens, entretanto, o que mais se destaca é Jonathan Osterman, que após um acidente nuclear se torna Dr. Manhattan, personagem sobre o qual nos concentraremos nesta argumentação. Dr. Manhattan é o único que possui algum tipo de super poder: ele pode alterar matéria. De fato, conforme a narrativa progride e o personagem passa a entender mais e mais os seus poderes, ele se torna uma espécie de deus: pode transformar oxigênio em ouro, pode estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, pode viajar por qualquer lugar do espaço. Devido a isso, o personagem acaba sendo usado como uma arma, pelo governo dos Estados Unidos, para vencer a Guerra do Vietnã, transformando a narrativa em um tipo de história paralela dos Estados Unidos.

Entretanto, o que importa para este artigo é a forma com a qual o personagem vê o tempo. Diferente do resto da humanidade, Dr. Manhattan não vê o tempo como uma sequência linear de instantes; para ele, todos os eventos de sua vida estão acontecendo ao mesmo tempo. Como ele próprio coloca: “Não há futuro. Não há passado. Percebe? O tempo é simultâneo, uma joia intrincada que os humanos insistem em enxergar um lado por vez, embora a estrutura toda seja visível em todas as facetas.” (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 284). Não se trata do personagem poder recordar o passado ou de prever o futuro,

pois para ele passado e futuro não passam de abstrações; só há o presente, pois todos os eventos são simultâneos.

Essa perspectiva sobre o tempo exerce também influência sobre a moral do personagem, sobre a maneira com a qual ele percebe a vida humana. Conforme a narrativa avança e o personagem entende cada vez mais a real natureza do tempo, ocorre um gradativo distanciamento do personagem para com o restante do mundo; ele passa a ver todo tipo de vida orgânica como uma frivolidade, algo que não o interessa. Como ele próprio coloca: “Um corpo vivo e um morto contêm o mesmo número de partículas. Estruturalmente não há diferença discernível. Vida e morte são abstrações não quantificáveis. Por que eu deveria me importar?” (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 27). O personagem, portanto,

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. (DUARTE, 2009, p. 59).

O abismo moral que existe entre o personagem e o resto das pessoas é simbolizado pelo afastamento físico de Dr. Manhattan, que opta por deixar o planeta Terra para trás e passa a viver em Marte; abandona até mesmo suas roupas, desprendendo-se totalmente das normas de conduta humanas. Sua forma de ver o tempo, portanto, resulta num processo de perda da humanidade do personagem, sendo que “curiosamente, o único personagem dotado de superpoderes (Dr. Manhattan, que se transformou devido a um acidente nuclear) é indiferente ao destino da Humanidade” (ELÍSIO DOS SANTOS, 1995, p. 58). Essa forma de ver o tempo é realçada, ainda, pelo fato de que o personagem sempre se expressa no presente do indicativo. Sempre “Eu estou”, nunca “Eu estive” ou “Eu estarei”.



Imagem 1 – Exemplo de como Dr. Manhattan percebe o tempo (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 133).

Na obra, essa perspectiva unificada e simultânea do tempo é possibilitada pelas particularidades da linguagem dos quadrinhos: quadros com diferentes instantes do tempo são apresentados lado a lado na página; passado, presente e futuro fogem a qualquer linearidade devido ao uso do recurso visual. No capítulo “Relojoeiro”. Que é narrado por Dr. Manhattan, o espaço em branco entre os painéis é tudo que sinaliza o salto entre diferentes instantes no tempo, pois Dr. Manhattan se comunica sempre no presente do indicativo. Este é o espaço que estudaremos neste artigo, utilizando uma abordagem narratológica para verificar de que maneira a divisão entre quadros possibilita quebras na cronologia, ao mesmo tempo em que dá continuidade à narrativa; isso será avaliado em conjunto com o jogo textual apresentado pelo personagem, verificando de que maneira o tempo é representado a partir dos eixos visual e verbal. Partimos da hipótese inicial de que o espaço em branco entre os quadros será responsável por criar anacronias na cronologia da obra, ou seja, por estabelecer saltos no tempo narrativo.

## 2 Revisão teórica

Tendo em vista as particularidades da linguagem dos quadrinhos, serão utilizados autores que permitam explorar esse aspecto com mais propriedade, enfatizando a questão da imagem e do espaço em branco entre os quadros, visando explorar a relação que as imagens estabelecem entre si e com vazio. Neste sentido, destaca-se Scott McCloud (2005), o qual argumenta que o espaço em branco entre os quadros de uma história em quadrinhos é muito mais do que uma simples divisão entre imagens, algo para dar

sequencialidade à narrativa, pois, segundo o autor, esse espaço – ao qual ele dá o nome de “sarjeta” – é preenchido pelas próprias experiências do leitor, é o que possibilita que a leitura seja realizada e que faz com que uma história em quadrinhos seja mais do que diversas imagens colocadas em sequência. Podemos observar isso pelo seguinte exemplo:



Imagem 2 – Exemplo de funcionamento da sarjeta (McCLOUD, 2005, p. 66).

No primeiro quadro temos um homem sendo ameaçado com um machado, no segundo apenas um grito sobre o céu noturno. O leitor não precisa ter acesso a todos os instantes da ação para entender o que está acontecendo, suas experiências preenchem o espaço entre as duas imagens. A sarjeta, portanto, é um dos aspectos que diferencia e torna única a linguagem dos quadrinhos; ler uma história em quadrinhos é aceitar lidar com os vazios estabelecidos, sejam eles visuais ou textuais. É esse vazio, também, que viabiliza a passagem de tempo na narrativa, permitindo que cada painel esteja em um instante diferente do tempo, e mesmo assim possa ser compreendido pelo leitor: a sarjeta possibilita que instantes totalmente opostos no tempo se encontrem lado a lado na página, ou seja,

diferente de outras mídias, nos quadrinhos o passado é mais do que apenas lembrança, 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, só que seus olhos também captam a paisagem circundante, vizinha do passado e futuro. (McCLOUD, 2005, p. 104).

Entretanto, outros fatores também interferem na representação do tempo, na narrativa dos quadrinhos: o texto, o tamanho dos quadros e mesmo sua posição na página. Em uma página em que se deseja convir rápida sucessão de eventos, por exemplo, é comum o uso

de vários quadros menores em sequência, buscando representar a maior carga possível de movimento; já num momento em que se deseja alongar o tempo, quadros longos podem ser usados, aumentando a sensação no leitor de que há mais tempo empregado ali. Há também o texto, que pode ser usado num quadro para situar a narrativa no tempo. A respeito da relação entre texto e imagem numa história em quadrinhos, MCCloud (2005) propõe que nenhum dos dois aspectos deveria ser tomado como central, e que a relação entre os dois deveria ser como uma dança, em que eles atuam em conjunto, alternando a liderança da narrativa, para compor a obra.

Muitos dos postulados de MCCloud (2005) são herdados de Will Eisner (EISNER, 2000), que já propunha a importância do jogo entre imagem e texto, embora não tivesse enfatizado tanto a questão da sarjeta. A respeito do tempo, ele afirma que “Nos quadrinhos, tempo e ritmo estão interligados” (EISNER, 2010, p. 30). Por ritmo o autor se refere ao que foi mencionado anteriormente: a posição e o tamanho dos quadros na página. Rafael Soares Duarte (DUARTE, 2016), focando na questão do ritmo e do posicionamento dos quadros, aproxima os quadrinhos da poesia visual moderna; segundo o autor, a coesão e o ritmo de uma obra surgem a partir de sua relação com o vazio da página e, nesse sentido, pode ser visto como uma herança de Mallarmé, que, em *Um lance de dados* constrói uma obra que pode ser lida de diversas formas diferentes e que o sentido só pode ser extraído ao fazer a ponte das palavras com o vazio entre elas. Em poemas mais tradicionais, entretanto, isso também pode ser observado: ao final do verso sempre há uma quebra, um vazio que se segue antes de começar outro verso, e a métrica dos versos é a responsável por imbuir ritmo nas palavras, bem como o momento em que ele é interrompido; o mesmo ocorre nos quadrinhos, em que sempre ao fim de um quadro há uma quebra no vazio e o tamanho também infere ritmo à narrativa. O autor também argumenta que “a construção de imagens em uma história em quadrinhos tem diferentes formas, [...] acontece em diferentes níveis.” (DUARTE, 2016, p. 55), sendo que por “imagem” ele se refere à imagem mental que o leitor constrói a partir do ato de leitura.

O ritmo de uma história em quadrinhos, portanto, está muito próximo ao ritmo da poesia versificada. Seguindo nessa linha de pensamento, podemos abordar as teorias oferecidas por Octavio Paz (PAZ, 2014), o qual propõe que, na poesia, tempo e ritmo estão intimamente ligados. Ora, se o ritmo dos quadrinhos está próximo do ritmo poético, então não seria absurdo constatar que, para os quadrinhos, o tempo depende do ritmo.

Para abordar de que maneira o vazio entre quadros realiza as quebras na cronologia narrativa, utilizaremos as propostas de Gérard Genette (GENETTE, 1995) sobre tempo, em especial o que postula a respeito da ordem narrativa. Segundo o autor, toda narrativa literária é marcada por “anacronias”, ou seja, rompimentos na cronologia, quando a narrativa se afasta da chamada “narrativa primeira” (que seria o eixo principal da narrativa) e passa a discorrer em outro instante do tempo, seja no passado ou no futuro. Isso seria resultado de um descompasso entre o que o autor chama de tempo da narrativa e tempo da história; o primeiro seria o tempo em que os eventos se apresentam conforme surgem na narrativa, o segundo seria o tempo organizado de forma linear, uma espécie de linha do tempo em que todos os eventos são ordenados. O autor também afirma que essa diferença entre os dois tempos é “um dos recursos tradicionais da narrativa literária” (GENETTE, 1995, p. 35). As anacronias, portanto, são essenciais dentro da literatura e podem deslocar a narrativa em direção ao passado ou ao futuro, constituindo analepses ou prolepses; essas categorias se ramificam em muitas outras, que não serão todas abordadas aqui, mas serão explicadas conforme a argumentação exija.

Brian Richardson (2011), ao tratar do tempo narrativo, herda certos aspectos das teorias de Genette (1995), mas afirma que muitos de seus tratados são insuficientes para tratar de textos pós-modernos. O próprio Genette (1995) admite isso ao afirmar que parte de sua teoria é

talvez menos pertinente noutra forma de expressão narrativa, tais como a “fotonovela” ou a **banda desenhada** [...], que, ao mesmo tempo que constituem sequências de imagens, logo, exigindo uma leitura sucessiva e diacrônica, igualmente se prestam e, mesmo, convidam a uma espécie de olhar global e sincrônico ou, pelo menos, um olhar cujo percurso não é já comandado pela sucessão das imagens. (GENETTE, 1995, p. 32, grifo nosso).

Buscando um olhar contemporâneo, Richardson (2011) oferece uma série de definições para tentar categorizar obras literárias que se encaixem no que ele chama de *unnatural time*. Sobre a qual vamos nos debruçar para a argumentação aqui proposta é o que ele chama de *conflated*, que seria o tempo narrativo em que diversos conflitos do enredo perdem a consistência cronológica, em que passado, presente e futuro se confundem. Podemos encarar os quadrinhos como fazendo parte desse *unnatural time*, pois, como McCloud (2005) explica – e que Genette (1994) parece concordar – a compreensão do tempo numa narrativa em quadrinhos se baseia na leitura diacrônica de algo que se manifesta de forma sincrônica. E é na categoria de *conflated* que podemos

adequar o quarto capítulo de *Watchmen*: os eventos se manifestam de forma linear para alguns personagens, enquanto que para Dr. Manhattan todos os instantes se confundem entre si, constituindo uma única eternidade. Esse será nosso eixo argumentativo, portanto: estudar as anacronias em *Watchmen*, a partir das relações que as imagens estabelecem entre si e com o vazio, tendo em vista as aproximações que o tempo e o ritmo nas histórias em quadrinhos possuem com a literatura e a poesia.

### 3 Análise da obra

O quarto capítulo da obra, intitulado “Relojoeiro”, é narrado pelo personagem Dr. Manhattan, e apresenta ao leitor todos os principais eventos de sua vida, desde sua infância até o momento de seu isolamento em Marte. Como mencionado anteriormente, o personagem vê o tempo como um evento simultâneo, sempre se expressando no presente do indicativo. A linguagem dos quadrinhos possibilita isso ao leitor através do recurso visual, em que diversos eventos no tempo se encontram lado a lado na página, sem que necessariamente exista uma continuidade entre eles. Nesse sentido, o tempo, como é contemplado por Dr. Manhattan, funciona quase como uma analogia ao ato de leitura dos quadrinhos: imagens simultâneas que o leitor tenta organizar de forma linear e sequencial (que é justamente a crítica que ele faz à forma humana de ver o tempo). A única coisa que separa essas imagens são as sarjetas, os espaços em branco, como se observa no exemplo a seguir:



Imagem3 – Dr. Manhattan contemplando dois instantes no tempo de forma simultânea (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 127).

Tudo que divide os dois eventos, portanto, é o recurso visual da sarjeta, pois a narração do personagem, embora aponte para diferentes eventos, sempre se mantêm no presente, num mesmo plano narrativo; nesse sentido, imagem e texto atingem sincronia a partir da temporalidade: os quadros estão congelados na página, sempre presentes ao serem olhados, assim como o tempo é sempre simultâneo para o personagem. O que transporta o personagem a diferentes instantes de sua vida não é o aspecto verbal, mas sim a dimensão visual da obra. A partir do que propõe Genette (1995), podemos fazer duas constatações distintas a respeito do plano narrativo: de certa forma, não há nem analepse (retorno da narrativa ao passado) ou prolepse (quando a narrativa trata de eventos futuros), pois tanto os aspectos verbais quanto os elementos visuais permanecem no presente; entretanto, há uma ordenação dos eventos no plano da história, que é o que possibilita a leitura da obra. Imagem e texto se apresentam de forma simultânea, o leitor as organiza de forma sucessiva. Nesse sentido, a organização temporal do capítulo em questão se diferencia não apenas de narrativas tradicionais, mas também de outras narrativas dos quadrinhos: em “Relojoeiro” há simultaneidade entre texto e imagem, ambos estão no presente – se levarmos em conta o que afirma MCloud (2005) sobre a temporalização nas histórias em quadrinhos – enquanto que em *V de Vingança* (para citar outra obra do mesmo autor) há uma diferença entre o tempo proposto pelo texto e aquele que surge na imagem: a imagem se mantém no presente, mas o texto indica a direção que o tempo está seguindo na narrativa, como se apresenta no exemplo:

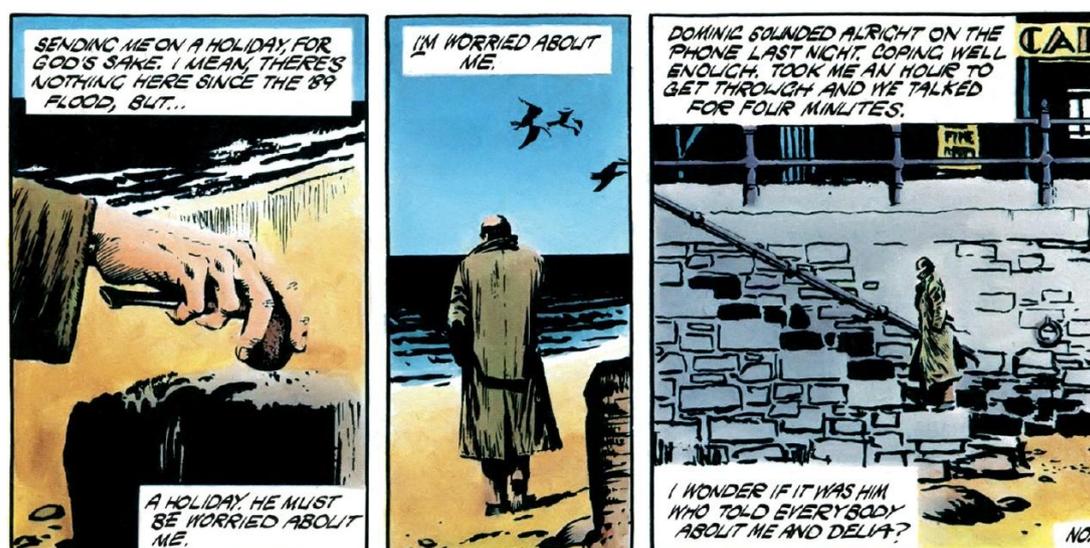


Imagem 4 – Exemplo de como o tempo é representado em outra narrativa. (MOORE; LLOYD, 1988, p. 13).

Em “Relojoeiro” podemos observar que o tamanho dos painéis é o mesmo, sedimentando ainda mais a noção de simetria entre os diferentes instantes do tempo; se o ritmo dos quadrinhos depende da posição dos quadros na página, bem como seu tamanho, e ritmo, como explica Paz (2014) está relacionado a tempo, então o tempo neste capítulo da obra se mantém simétrico em todos os quadros. A cronologia desse capítulo, portanto, se aproxima muito do que Richardson (2011) chama de *conflated*, ou seja, a narrativa em que diferentes momentos do tempo começam se confundir num único instante; ela se torna uma *unnatural narrative*, portanto. Segundo Richardson (2011), muitos narradores da ficção contemporânea – das *unnatural narratives* – não seguem um modelo mimético, ou seja, não buscam uma representação fiel da realidade, mas sim algo que desafie os preceitos estabelecidos do ato narrativo. Dr. Manhattan se adequa a essa categoria através da forma com a qual ele percebe o tempo, que o permite narrar como sendo presentes os momentos que os outros personagens veem como distantes na linha do tempo. Como o próprio Genette (1995) coloca, muitas de suas teorias são insuficientes para avaliar esse tipo de narrativa; é necessário, portanto, repensar o funcionamento das anacronias nesse caso específico.

Faz-se necessário retornar ao conceito de sarjeta e seu funcionamento na obra em questão. Como mencionando anteriormente, Duarte (2016) explica que o processo de formação da imagem da história em quadrinhos, na mente do leitor, acontece a partir de diferentes níveis, e o que viabiliza esse tipo de formação é a sarjeta. Entretanto, outra questão surge: a da multiplicidade de signos na história em quadrinhos.

[...] os vazios existentes em cada signo permanecem como possíveis conexões, ou seja, mantêm a integridade de cada segmento. O fato de [o painel] ser um signo formado por signos faz com que se tenha que pensar a ideia de segmento nas histórias em quadrinhos de forma plural. Cada imagem e cada texto verbal é um segmento textual, logo o painel pode ser entendido como um segmento composto. A relação entre desenho e texto verbal cria uma imagem que é o painel, que, por sua vez estará em relação de justaposição espacial com outros painéis. A ideia de justaposição é aqui tomada em seu sentido estrito, de *coordenação espacial de significantes*. (DUARTE, 2016, p. 56).

É necessário explorar esse aspecto para entender como o tempo é representado a partir das ligações entre o que é apresentado visualmente e o que é apresentado textualmente. Ao tratar de uma história em quadrinhos mais tradicional – e por tradicional, entendemos aqui uma história em quadrinhos que busque representar um tempo mais mimético – imagem e texto apontariam para instantes diferentes do tempo (imagem

apontando para o presente; texto indicando passado ou futuro); a sarjeta seria responsável por dar continuidade aos diferentes tempos que surgem em quadros distintos. Em outras histórias em quadrinhos, portanto, a sarjeta seria responsável por estabelecer anacronias. Entretanto, em “Relojoeiro” há apenas um instante do tempo, tanto verbal quanto visual; a sarjeta não mais realiza divisões no tempo, apenas aponta para diferentes eventos de um mesmo presente. Nesse sentido, é quase o tempo mítico de Paz (2014), tempo de união de opostos, de simultaneidade. Ou, como Benedito Nunes (NUNES, 1988) explica:

o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilata-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, **caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno.** (NUNES, 1988, p. 25, grifo nosso).

“Relojoeiro” emprega um tipo de narrativa que parece se distanciar do próprio conceito de tempo. Retomando a argumentação de Richardson (2011), é como se esse presente contínuo, esse tempo narrativo que ele chama de *conflated*, ao ser empregado nos quadrinhos, resultasse numa narrativa em que as anacronias se anulam, deixam de existir através de um narrador que abandona o plano mimético em detrimento de um tempo narrativo simultâneo. Essa simultaneidade se encontra representada até mesmo no ritmo do capítulo, com os quadros possuindo o mesmo tamanho. Richardson (2011) ainda explica que obras como esta, narradas sempre no presente do indicativo, se encontram numa espécie de “limbo narratológico”, justamente pelo descompasso que esse tipo de representação do tempo possui com as teorias narratológicas existentes. Isso se deve, em boa parte, ao fato de que, segundo Nunes (1988), o conceito de narrativa é algo que, em primeira instância, pressupõe mudança, desenvolvimento; é um conceito pouco habituado a valores permanentes. Há um choque, portanto, entre Dr. Manhattan e as teorias narratológicas, justamente pela ênfase nesse tempo simultâneo.

#### 4 Considerações finais

Ao empregar os estudos narratológicos em histórias em quadrinhos mais tradicionais, podemos constatar alguns traços elementares: os quadros, constituídos por imagens e texto (signos compostos), demarcam o tempo a partir daquilo que está ilustrado, mas também a partir de suas relações com outros quadros; tamanho e posição na página, ao estabelecer o ritmo de uma narrativa em quadrinhos, também acabam por estabelecer o

tempo. A sarjeta, que viabiliza a comunicação entre os diferentes quadros, acaba funcionando como um campo de anacronias, pois é o que realiza as mudanças na cronologia da obra. As imagens se manifestam de forma simultânea, a sarjeta – através do ato de leitura – é quem realiza as alterações no tempo e organiza as imagens de forma a serem compreendidas.

No quarto capítulo de *Watchmen*, entretanto, nos deparamos com uma situação distinta e que se opõe às narrativas tradicionais, mesmo de outras narrativas dos quadrinhos. No capítulo em questão, nos deparamos com uma dupla simultaneidade: a das imagens, que pela linguagem dos quadrinhos são sempre simultâneas, e a do texto, oriunda da narração de Dr. Manhattan, que vê todos os instantes de sua vida como acontecendo ao mesmo tempo. Os quadros possuem o mesmo tamanho, nos instantes em que apresenta diferentes eventos, e não são posicionados de forma a empregar destaque a uma ou outra situação; mesmo o ritmo é sincrônico.

*Watchmen*, portanto, foi não apenas um desafio à mídia dos quadrinhos dos anos 80, bem como à política estadunidense, mas uma desconstrução do próprio conceito de tempo narrativo, valendo-se da linguagem dos quadrinhos para construir um tipo de narrativa que só seria possível nessa categoria de arte. Devido a esse desafio aos conceitos de tempo, a teoria narratológica encontra empecilhos para abarcar e estudar o que é proposto nas páginas de *Watchmen*. A hipótese inicial proposta neste artigo acaba não se confirmando, devido à incompatibilidade da teoria narratológica nesse tipo de leitura. Mantem-se em aberto, para pesquisas futuras, o estudo e criação de pormenores teóricos que permitam analisar as histórias em quadrinhos – e narrativas que se encontrem presas a um “presente fictício” – com mais propriedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUARTE, Rafael Soares. **Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna.** Dissertação de mestrado. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em letras), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

\_\_\_\_\_. **Aproximações entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos.** 2016. 270 f. Tese (Doutorado em letras), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELÍSIO DOS DANTOS, Roberto. **O caos nos quadrinhos modernos**. Revista de Comunicação e Educação, São Paulo, (2): jan./abr. 1995.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Alpiarça: Vega, 1995.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Mbooks do Brasil, 2005.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen**. Edição Definitiva. São Paulo: Panini Books, 2005.

MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de Vingança**. Edição Definitiva. São Paulo: Panini Books, 2005.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice**. Ohio: Ohio State University Press, 2011.