

# O FAZEDOR DE RELÓGIOS: SISTEMAS DA TEMPORALIDADE NARRATIVA EM *WATCHMEN*

**Benjamim Picado**\*

**Raphaël Baroni**\*\*

**João Senna Teixeira**\*\*\*

**Resumo:** Olhando para o caso da obra *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons (1987), o texto estabelece uma análise do sistema da temporalidade narrativa empregado nesta obra, com especial atenção para os parâmetros “naturais” e “inaturais” de sua construção e das implicações dessas operações no horizonte probabilístico de sua leitura. Com isso, avalia-se que a complexidade que qualifica a construção desse universo narrativo justifica-se por esse aspecto sistêmico do uso frequente de analepses e metalepses, recursos incomuns num contexto de gêneros narrativos de aventuras fantásticas nos quadrinhos mais convencionais (como seria o caso de uma obra publicada pela DC Comics).

**Palavras-chave:** Quadrinhos. Temporalidade narrativa. Narratologia.

## PRÓLOGO

**P**ropomos examinar alguns aspectos da organização textual (em diferentes materialidades semióticas) dos universos narrativos de novelas gráficas, adotando a perspectiva de análise que se origina de alguns ramos de uma narratologia pós-clássica<sup>1</sup> – especialmente centrada sobre os enlaces entre estruturas textuais, horizontes experienciais e ativos da com-

\* Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: jbpicado@hotmail.com

\*\* Universidade de Lausanne, Lausanne, Suíça. E-mail: raphael.baroni@unil.ch

\*\*\* Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil. E-mail: sennateixeira@gmail.com

<sup>1</sup> A narratologia “pós-clássica” designa uma extensão de problemas, teorias e tradições de pensamento que problematiza determinados preceitos da imanência textual das formas narrativas, na herança do estruturalismo linguístico, com implicações temáticas variadas (questões de gênero, de história cultural, de parâmetros semânticos, entre outros). Centramo-nos aqui nas questões de natureza cognitiva e de materialidade semiótica da experiência literária (ALBER; FLUDERNIK, 2010).

preensão e da leitura: conferimos especial atenção às vertentes contemporâneas das teorias da narrativa identificadas com parâmetros cognitivos da atribuição de sentido a obras ficcionais, particularmente quando sua significação é estipulada pela experiência da leitura, em quadros “naturais” ou “inaturais” de sua manifestação (ALBER, 2016; FLUDERNIK, 1996, 2012).

Este qualificativo da “naturalidade” ou “inaturalidade” conferido às matrizes textuais e interacionais da organização narrativa de obras ficcionais é, no mais das vezes, pouco ou mal compreendido por tantos daqueles que se situam no debate teórico dos fenômenos literários (assim como dos que o expandem para matrizes extraliterárias, como no caso da narratologia dos quadrinhos). Por essa razão, aspectos que poderiam ser tomados em comum nas duas posições das teorias pós-clássicas (como “natural” ou “inatural”) são tratados como se constituíssem posições antípodas do problema da experiencialidade das ordenações textuais dos materiais narrativos.

Nos preceitos de uma narratologia “natural”<sup>2</sup>, por exemplo, a compreensão de universos ficcionais (aí compreendidos seus respectivos lugares, agentes, situações e regimes temporais de exposição narrativa das ações e acontecimentos) não se restringiria a uma mera descrição de suas engenharias textuais (tarefa sabidamente assumida pelo estruturalismo), mas também a de avaliar compromissos contraidos pragmaticamente entre dispositivos textuais e horizontes probabilísticos da cognição e da experiência, através da atividade da leitura – aí incluída a dimensão de uma “resposta estética”, de algum modo programada nos próprios textos, como figuras estruturantes de um tal horizonte probabilístico de recepção, cifrada em noções como a de um “leitor implícito” ou de um “leitor modelo” (ISER, 1978; ECO, 1979).

No modo como é enunciado por uma de suas principais representantes, o programa central de uma narratologia “natural” seria o de estipular os princípios cognitivos, por meio dos quais a manifestação textual das narrativas (fortemente estruturada pela não-familiaridade estrita entre os planos da “fábula” e da “intriga”) se constituiria fundamentalmente como “mediação” literariamente estatuída de uma consciência experiencial modelar: no plano narrativo, tal mediação apenas se realizaria pela leitura – na plenitude da incorporação que esta atividade faz das estruturas textuais, por meio dos parâmetros e quadros “naturais” da compreensão mundana dos universos da ação. Tal concepção afetaria, por exemplo, o modo de pensar a construção perspectiva dos regimes de focalização narrativa, na sua relação com quadros experienciais dessa relação entre o discurso e sua efetiva enunciação:

*O modo narrativo do contador emprega o protótipo do narrador humano, a consciência dominante de um narrador, para mediar a experiência da história. Por outro lado, a narrativa figural ou reflexiva, faz uso da consciência dos protagonistas para, desse ponto de ancoragem, ordenar a experiência narrativa, confiante na consciência dos protagonistas para formar o centro da cognição, inte-*

2 A narratologia “natural” delimita os parâmetros da “experiencialidade quase-mimética” dos universos ficcionais da literatura, nos modos como seus diversos recursos narrativos (exposição, mobiliário de mundos, personagens, modulações temporais, intriga, entre outros) se combinam com horizontes prévios de sua apreensão, seja no cotidiano ou nas convenções estilísticas. Monika Fludernik identifica quatro parâmetros dessa correlação entre narrativa e experiencialidade: os axiomas naturais da experiência na vida real; os horizontes cognitivos da mediação narrativa, como formas do “dizer” e do “ver”; as formas do “experienciar” e do “agir” e as estruturas “naturalizadas” da representação narrativa (especialmente aquelas que derivam dos saberes sobre tipos de textos); e sua integração articulada na experiência concreta e ativa da leitura (FLUDERNIK, 1996, p. 32-33).

*leção e subjetividade. Textos e narrativas neutras [...] situam a consciência ordenadora em uma figura vicária, aquela do leitor que “enxerga” e assim constrói a experiência narrativa (FLUDERNIK, 1996, p. 36).*

Por outro lado, uma narratologia “inatural” se concentraria precisamente sobre os aspectos de uma “não familiaridade” originária das construções textuais de obras narrativas, mas concentrando-se sobre aquelas características nas quais tal efeito de discordância constituísse, por assim dizer, seu “programa de efeitos” mais nativo: ao centrarem-se sobre vertentes mais características de uma literatura “pós-moderna” (muito embora reconheçam a precedência de tradições modernas de tal poética literária do estranhamento), muitos daqueles que professam tal “inaturalismo” de base de uma teoria narratológica se colocam em relativa contraposição com os preceitos cognitivistas e experienciais de uma narratologia “natural”.

Mesmo assim, alguns dos mais importantes pensadores dentro dessa linha-gem não dispensam por completo a admissão do papel exercido por quadros cognitivistas de base da experiência do “não familiar”, uma vez considerada a perspectiva da experiência da leitura e da transmissão cultural dessas obras: em tais contextos, a “inaturalidade” diz menos respeito aos processos da compreensão e atribuição de sentido das obras, e mais ao da valorização de universos tópicos e de regimes da modulação narrativa (focalização e ponto de vista, níveis temporais respectivos da fábula e da intriga, coerência interna de mundos possíveis, entre outros), tudo isso pautado por princípios de estranhamento ou desfamiliarização conferidos de nascença.

Ao se posicionar, no contexto das várias conotações do termo “inatural”, um de seus principais promotores declina uma tal deflação desse sentido específico do estranhamento, como componente de uma poética textual da narratividade – mas não dos horizontes cognitivos originários de sua absorção a algum nível de sentido previamente partilhável pela atividade da leitura:

*Esse estudo, por outro lado, propõe que as ideias de uma narratologia cognitivista, de uma teoria dos frames e dos mundos possíveis poderia ajudar a iluminar as consideráveis e frequentemente desconfortantes dificuldades interpretativas postas em jogo por elementos inaturais [...]. Em outras palavras, me recuso a ver o inatural como algo transcendental, sobre o qual nós, pobres mortais, não podemos nem mesmo começar a dar sentido. Impossibilidades representadas são criadas por autores humanos e deveriam assim ser abordadas dos pontos de vista de nossos mundos (humanos). Ademais, uma perspectiva cognitivista faz sentido porque não há nada para além de nossa arquitetura cognitiva naquilo que potencialmente usáramos no engajamento com o inatural (ALBER, 2016, p. 17-18).*

No presente artigo, ambicionamos segmentar esta questão dos limites entre temporalidades narrativas “naturais” e “inaturais”, do ponto de vista de sua aplicação aos universos gráficos dos quadrinhos contemporâneos: de um lado, partimos do reconhecimento de que a complexidade poética alcançada por tradições recentes das narrativas gráficas deve-se consideravelmente à admissão de uma maior presença do “inatural” em vários de seus aspectos (temáticos, estilísticos, de organização narrativa e de requisição de capitais cognitivos de seu

leitorado); por outro lado, parece-nos inadequado supor que tais níveis de estranhamento e desfamiliaridade se constituam no polo oposto de alguma possível estabilização momentânea dos níveis regulares de leitura e de atribuição de sentido.

Assim, propomos avaliar a questão da complexidade narrativa da arte dos quadrinhos (especialmente no âmbito das novelas gráficas) a partir de uma articulação entre tal dimensão poética do estranhamento, (característica das matrizes estilísticas dos “programas de efeito” de muitas dessas obras) e os horizontes probabilísticos de sua efetivação pela atividade da leitura, como contrapartida estética de sua experiência de compreensão – por sua vez, pautada pelo modo como essa atividade agencia a desfamiliaridade em quadros, em última instância, “naturais” da compreensão.

Exploraremos, assim, um aspecto pouco abordado nesse universo cultural, partindo do exame da novela gráfica *Watchmen* (criada por Alan Moore e Dave Gibbons e lançada como série de episódios entre 1986 e 1987), a saber: o fato de que ela explora com abundância uma considerável variedade de sistemas da temporalidade narrativa, (empregando variados regimes de focalização narrativa e de discordâncias temporais entre fábula e intriga), e que constituem fortuna particularmente importante para as teorias do discurso narrativo, em se considerando as modalidades extraliterárias de seus regimes de significação.

Ao introduzirmos os aspectos mais específicos da atualização da narrativa nos quadrinhos (no estatuto de “vetores” da naturalidade com a qual promovem nossa imersão a universos de fábula, não importando seus graus de verossimilhança), avaliamos o papel que esse agenciamento gráfico do discurso narrativo cumpre nas condições da promoção de uma maior “naturalidade” de sua exposição, reiterando assim pontos já tratados anteriormente em nossas explorações sobre essa mesma obra. Destacamos aqui a dificuldade de se estabelecer a mais nítida fronteira entre “natural” e “inatural” (assim como clivagens entre “mimético” e “não mimético” e “convencional” e “não familiar”), fora do contexto de tradições culturais específicas dos quadrinhos e – sobretudo – sem levar em conta as imposições semióticas da materialidade dos quadrinhos e de suas convenções estilísticas (BARONI, 2016).

Nesse sentido, avaliamos aqui as etapas de nossa argumentação sobre o problema da temporalidade narrativa em *Watchmen*: propomos situar o problema a partir do encontro entre o “estilo gráfico” nos quadrinhos (como “vetor” de uma discursividade narrativa nas obras gráficas), a questão das temporalidades “naturais” e “inaturais” (como traço distintivo daquilo que configura o sentido propriamente narrativo de uma discursividade literária) e as questões relativas aos regimes de focalização ou de pontos de vista narrativos.

A seguir, trataremos com vagar dos sistemas da temporalidade narrativa postos em jogo em *Watchmen*: centraremos nosso exame nas diferentes estratégias de abordagem da temporalidade narrativa, pelo modo como abundam nessa obra os recursos de analepses e prolepses, não apenas como elementos estilísticos, mas também como efetivos condutores da evolução da trama, a vários títulos.

Ao chegarmos ao quarto episódio de *Watchmen* (“Relojoeiro”), pretendemos avaliar o modo como a escolha da perspectiva enunciativa da personagem Dr. Manhattan orienta a evolução temporal do episódio com base em uma matriz “inatural” da temporalidade narrativa, num exercício radicalizado da “ordem” e



da temporalidade do discurso narrativo (com saltos para trás e adiante), além de uma considerável elasticidade no plano da “frequência” e da “duração” dos segmentos do episódio, resultando numa unidade complexa, conferida pelas capacidades excepcionalmente plásticas da mentalidade do narrador do capítulo.

## ESTILO GRÁFICO, TEMPORALIDADES E PONTOS DE VISTA

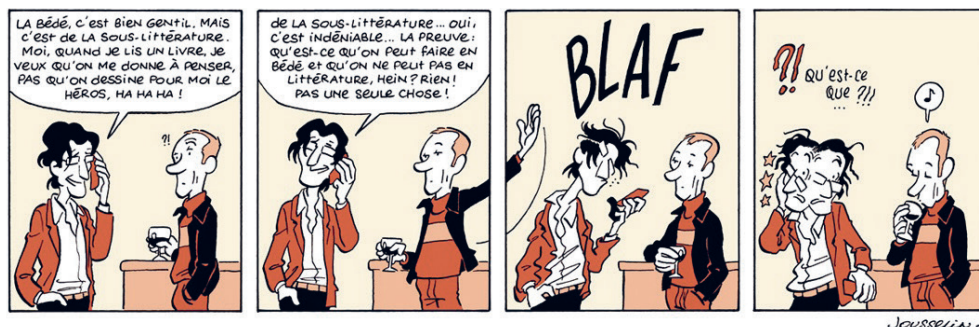
Um aspecto usualmente tomado em causa para a discussão sobre os potenciais narrativos dos quadrinhos é a estratégia de decompor suas variadas estruturas de organização a algum tipo de princípio elementar da organização. Autores como Thierry Groensteen (1999) e Scott McCloud (1993) restituem a matriz fundamental da significação narrativa dos quadrinhos a princípios como o da “solidariedade icônica” e da “conclusão”. Nos dois casos, (assim como em tantos outros que prolongam esse tipo de assunção de saída)<sup>3</sup>, tal aspecto “nuclear” do princípio de contiguidade entre segmentos discretos de uma sequência discursiva viabilizada no plano gráfico da sucessão constituiria a estrutura elementar da narratividade dos quadrinhos.

*Definir-se-ão como solidárias as imagens que, participante de uma suíte, apresentam a dupla característica de serem separadas (tal precisão para apartar as imagens únicas encerrando em si mesmas uma profusão de motivos e anedotas) e de serem plástica e semanticamente sobre-determinadas pelo fato mesmo de sua coexistência in praesentia* (GROENSTEEN, 1999, p. 21).

Uma tal funcionalidade contígua da relação entre vinhetas faria uma importante clivagem com outros princípios da organização textual dos materiais gráficos dos quadrinhos: na economia textual mais frequente das tirinhas diárias, fortemente marcada por um estrito sentido de sequencialidade acontecimental (ordenada de modo quase, ainda que não completamente, “isócrona” entre os planos da fábula e da intriga), teríamos que reconhecer a diferença feita por uma tal constrição, quando a comparamos com os princípios de organização das vinhetas, no quadro da “tabularidade” da página inteira ou da página dupla (FRESNAULT-DERUELLE, 1976).

Ainda assim, podemos pensar em tirinhas nas quais certos efeitos de “inaturalidade” da temporalidade narrativa se instituem no modo como a suposta contiguidade temporal entre vinhetas é retrabalhada. No exemplo a seguir, na breve sequência da tirinha do artista francês Pascal Jousselin (publicada na revista *Fluide Glacial*, em abril de 2014), a introdução de uma metalepse (como referência à materialidade da relação entre quadros) entre o terceiro e quarto quadros garante o efeito dúplice de uma conclusão que é ao mesmo tempo topicamente incongruente (como costuma ser em situações pautadas pelo efeito da comicidade), mas ainda assim estruturada por uma transgressão considerável dos padrões estilísticos da sucessão narrativa em tirinhas (Figura 1).

3 Dentre os que podem ser listados nessa tradição (como transposição da influência do estruturalismo nos estudos literários), destacamos Benoît Peeters (1998), David Carrier (2000), Ann Miller (2007) e Barbara Postema (2013). No polo oposto de abordagens centradas na imanência textual, encontram-se abordagens cognitivistas (COHN, 2013), da pragmática (BARBIERI, 1991; MARION, 1993) e da narratologia cognitiva (MIKKONEN, 2017; KUKKONEN, 2013), estas últimas sustentando boa parte de nosso percurso de análise.

**Figura 1** – Pascal Jousselin, *Fluide Glacial* (2014)

Fonte: <http://cestdelareclame2.blogspot.com/search/label/Fluide%20Glacial>

Na perspectiva em que trabalhamos a questão da suposta clivagem entre tirinhas e páginas (na suposição de uma radical distância entre parâmetros “naturais” e “inaturais” da sucessão narrativa), este exemplo ilustra a impropriedade relativa de tal premissa, na medida em que seu efeito cômico decorre precisamente da preservação de cotas proporcionais de “naturalidade” e “inaturalidade” – sobretudo no papel que aí exercem os horizontes tópicos da narrativa e a explicitação de sua materialidade gráfica, na produção do resultado final da ação; sem a concorrência das convenções estilísticas e narrativas da tirinha, não haveria como compreendermos a evidente contiguidade entre a segunda e a terceira vinhetas; mesmo que o recurso da metalepse institua uma “inaturalidade” dessa sucessão, ela somente é compreensível a partir do suposto “natural” de sua solidariedade sucessiva.

O problema dos parâmetros “naturais” ou “inaturais” da temporalidade narrativa não nos dispensa de avaliar tais aspectos para além de características estritamente materiais desses formatos: devemos suspeitar que tais especificidades determinem a atualização da intriga (especialmente quando supomos que a “naturalidade” da sucessão entre quadros decorra de sua mera justaposição numa tira, ou que a “inaturalidade” resulte da “tabularidade” englobante da página inteira); por outro lado, no plano estrito da “inaturalidade” dessas relações temporais, não podemos reduzi-la igualmente a aspectos puramente “tópicos” de sua determinação, submetendo-a a parâmetros de gêneros narrativos – por sua vez mais associados aos universos fantásticos ou da ficção científica.

Um último aspecto desse cuidado é o de não submeter as oscilações dos parâmetros da temporalidade narrativa a critérios oriundos de tradições culturais específicas da arte dos quadrinhos: tal é a suposição de que a dominância de características “inaturais” da organização sequencial e temporal das narrativas gráficas decorre de obras situadas na tradição vanguardista da arte sequencial. Se é evidente que encontramos traços perceptíveis da experimentação com temporalidades variáveis em obras como as de Chris Ware, ainda assim encontraremos também casos de temporalidades “inaturais” que caracterizam obras perfeitamente situadas nas balizas da indústria cultural nesse campo – razão pela qual a exploração das temporalidades narrativas mais desviantes não deve ser suposta na base da clivagem entre quadrinhos “artísticos” e “convencionais”.

Assim sendo, podemos nos concentrar em determinados “efeitos de leitura” que se programam por meio desses diferentes dispositivos, mas cuja estruturação demanda uma outra sorte de análise sobre sua eficácia: partindo do suposto elaborado por certos estudiosos dos quadrinhos de um tal princípio da “legibilidade”, que orienta a sintaxe narrativa nesse contexto (MARION, 1993; FRESNAULT-DERUELLE, 1983), a sucessão de vinhetas – dando-se na economia mais sintética da tira ou na promissora complexidade da página – é prioritariamente conduzida por um sistema de “modulação” das temporalidades narrativas, especialmente identificados com fenômenos como o da “frequência” – discriminado em regimes como o “singulativo”, o “repetitivo” ou o “iterativo” (MIKKONEN, 2017; GENETTE, 1979).

*Nos quadrinhos, todos os casos do singulativo, repetitivo, iterativo e suas variadas combinações são igualmente possíveis. Ainda assim, o que é especificamente desafiante para a análise da frequência narrativa nesse meio é que devemos levar em consideração a repetição em diversos níveis da representação: nas imagens, no layout, no estilo visual, nas palavras, e na interação de todas essas partes (MIKKONEN, 2017, p. 61).*

Por isso, não seria de todo tão incomum encontrarmos uma modulação caracteristicamente repetitiva, mas exercitada nos limites aparentemente proibitivos de uma tirinha diária – mesmo que, por razões ou limites de seu próprio dispositivo, esta seja mais inclinada a se organizar na base de uma frequência singulativa da relação entre os quadros. No tocante a exploração da página inteira ou dupla como suporte dessas relações temporais, poderíamos encontrar o emprego dessas extensões mais largas de elementos, em cuja sucessão se manifesta um princípio puramente singulativo, como quando uma sequência de quadros representa um não-acontecimento (ou pelo menos sua preparação).

*Muito embora a falta de coisas que acontecem indicar uma baixa da tensão narrativa, isto não implica automaticamente seu reverso; “mais eventos, mais narratividade” é uma equação falsa. Na verdade, um excesso de eventos também pode causar uma baixa na tensão narrativa. Há um ponto alto da acontecimentalidade, um equilíbrio a ser alcançado, de modo a fazer o leitor se mover dentro da história (SCHNEIDER, 2016, p. 136).*

Na decorrência dessa valorização dos regimes da frequência narrativa que governa as relações entre os elementos dos quadrinhos, outro aspecto de nossa análise concerne ao problema dos padrões rítmicos dessa organização textual. A atenção ao ritmo faz fronteira com certa insistência em valorizar as questões “tópicas” nas quais os sistemas da temporalidade são capturados – já que boa parte dos estudos literários que abordam matrizes “inaturais” das temporalidades narrativas as identificam com os desafios semânticos da elaboração dos “mundos impossíveis” – e dos gêneros discursivos em que ocorrem costumeiramente, na ficção científica e na literatura fantástica.

Preferimos reconhecer que a oscilação entre “naturalidade” e “inaturalidade” organiza-se no interior de jogos que ocorrem entre a *plasticidade* do desenho e a *vetorialidade* da composição gráfica – adicionados às ordens presumidas da compreensão dessas operações no âmbito de competências da leitura: com isso, colocamos em momentânea suspensão o fato de que a sedimentação

dessas relações evidentemente consagra os procedimentos que caracterizam determinados gêneros literários, assim como horizontes tópicos de organização de mundos textuais, para então avaliarmos as operações que ocorrem no interior mesmo das construções textuais que vislumbram um tal efeito de “inaturalidade”.

No caso dos quadrinhos, isso implica novamente a avaliação dos aspectos de geração de efeitos composicionais (no âmbito da página ou da tira) sobre aspectos temporais da comunicação entre os planos da intriga e da ordem originária da fábula – sem esquecer que operações requisitam saberes e estruturas cognitivas previamente disponíveis na instância do leitor: nesse sentido, retomamos aqui as indicações que certos narratólogos pós-clássicos fazem sobre tais dinâmicas interacionais, no âmbito de uma poética do estranhamento – e no modo como elas promovem os horizontes de legibilidade das situações, lugares, personagens e universos ficcionais inteiros que poderiam ser avessos à normalidade originária dos universos de referência do leitor médio.

*Como eu desejo demonstrar, ao adotar a assunção de que possibilidades do mundo real estão sendo transcendidas ajuda-nos frequentemente a fazer sentido dos elementos inaturais. Ainda assim, uma premissa básica que adotamos em meus exemplos é que não importa o quão inusual seja a estrutura textual de uma narrativa, ela ainda é arte de um ato comunicacional proposital [...]. Em outros termos, assumimos que determinadas intenções exerceram um papel na produção da narrativa, e formamos hipóteses sobre as mesmas. Ademais, aplicamos o esquema geral da existência humana aos textos: assumimos que mesmo o mais estranho texto é sobre humanos ou problemas humanos (ALBER, 2009, p. 81-82).*

Estabelecidos os preceitos de nossa aproximação às dinâmicas da temporalidade narrativa nos quadrinhos, podemos avançar para o exame de nosso *corpus* preferencial: *Watchmen*. No percurso que faremos através dessa obra, valorizaremos o sistema da temporalidade que rege não apenas o universo da fábula, mas sobretudo a forte implicação que há entre a construção intrigada da evolução dos acontecimentos e a articulação dos elementos materiais de sua composição (especialmente centrando-nos sobre as convenções estilísticas da combinação das vinhetas em tiras e páginas, com os recursos na narração materializados pela estilização dos “recitativos”).

Na base de todos esses procedimentos de aproximação metodológica da temporalidade narrativa em *Watchmen*, localizaremos os parâmetros “naturais” e “inaturais” da evolução narrativa da trama, com um foco sobre os processos cooperativos que se estabelecem entre tais recursos composicionais, (instaurando efeitos de ordem, ritmo e frequência, assim como de fixação de pontos focais da enunciação narrativa dessa evolução) e os horizontes probabilísticos de sua compreensão e fruição, por parte de leitores presumidos (definidos como instâncias de uma competência de leitura, na forma de saberes acerca das funcionalidades narrativas e estilísticas da combinação dos elementos desse sistema espaço-tópico).



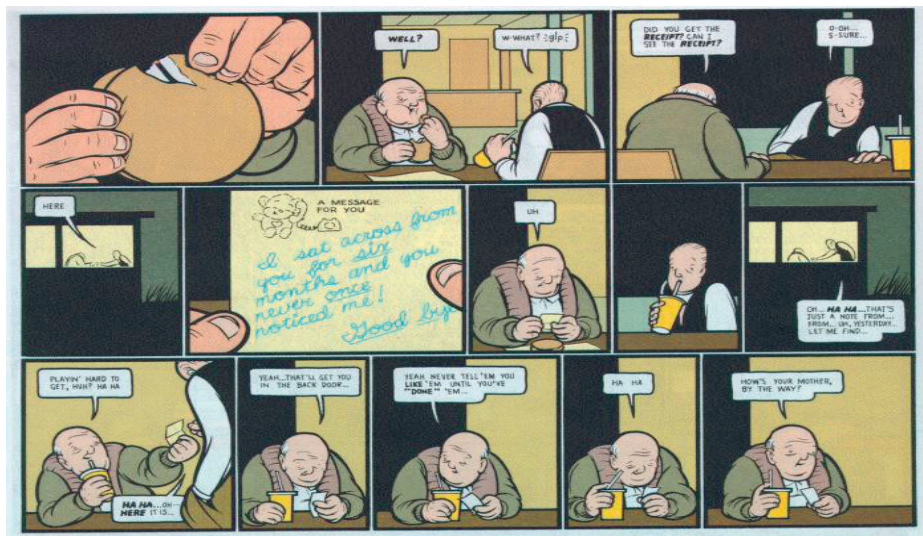
## AS VIRTUDES ESPECÍFICAS DA TEMPORALIDADE NARRATIVA (1): A FUNÇÃO ORIENTADORA DA METALEPSE EM *WATCHMEN*

Quando comparada a outras obras do mesmo período que ilustram um renascimento dos quadrinhos, no quadro cultural dos anos 1980, o caso de *Watchmen* (1987) se destaca, seja por colocar em jogo certas classificações de modalidades de produção cultural nesse campo, seja pelos aspectos de inovação narrativa que abrange esse universo: constelada ao lado de obras como *Maus*, de Art Spiegelman (1986/1991) e *O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller (1986), o exemplar de Moore e Gibbons se destaca, a princípio, por se originar do mesmo contexto industrial da produção das casas editoriais de super-heróis (já que se trata de um produto da DC Comics).

No segundo parâmetro de comparação, ainda que essa novela gráfica esteja no mesmo universo tópico que a obra de Frank Miller, ela mobiliza um arsenal de estratégias de construção narrativa que a separam consideravelmente daquilo que encontramos como um simples deslocamento tópico dos universos ficcionais das aventuras do homem-morcego em *O Cavaleiro das Trevas*.

Se avaliarmos as características da temporalidade narrativa de *Watchmen*, elas invocam como coevos dessa renascença dos quadrinhos figuras como a de Chris Ware ou Richard McGuire. Ao considerarmos os trabalhos produzidos anteriormente a suas obras mais conhecidas (*Jimmy Corrigan* e *Here*, respectivamente), os volumes da *Acme Novelty Library* (de Ware) e as primeiras versões de *Here* (de McGuire) exprimem uma radicalidade das opções estilísticas no campo quadrinístico que correspondem à perfeição a poética do estranhamento – integralmente parametrada pela “inaturalidade” da temporalidade narrativa e sua implicação pelo modo singularmente estilizado da composição gráfica de suas páginas (figuras 2 e 3).

**Figura 2** – Chris Ware, *Jimmy Corrigan, the smartest kid on earth*



Fonte: *Acme Novelty Library*, v. 6, 1995/1996.

**Figura 3** – Richard McGuire, *Here* (2010)

Fonte: McGuire (2010).

No programa poético que orienta *Watchmen*, por seu turno, encontramos um estilo gráfico da paginação perfeitamente acomodado na composição tradicional da grade de nove quadros regulares, praticamente sem variações – refletindo nessa operação o intento de trabalhar um universo de leitura que se reconheça na perfeita “naturalidade” dos efeitos narrativos que uma tal programação material promete, especialmente no tocante às economias narrativas e de modulação frequencial e rítmica da evolução dos acontecimentos.

Ainda assim, o que encontraremos em *Watchmen* é uma proposição de armação intrigada do universo da fábula, com recursos e operações pouco comuns no universo das publicações desta obra. Nossa escolha por uma análise de seus sistemas da temporalidade deriva do fato de que é nessas operações que encontraremos a matriz das oscilações produtivas entre regimes “naturais” e “inaturais” da temporalidade narrativa. Nesse sentido, identificamos os procedimentos narrativos e gráficos propiciados por Moore e Gibbons para coerentizar as várias dimensões desse universo ficcional, empregando recursos relativamente pouco comuns na tradição dos quadrinhos de super-heróis – especialmente valendo-se de analepses e metalepses como elementos estruturantes da intriga (e não apenas como recursos episódicos ao passado, na forma de “sumários” esclarecedores de diferentes planos temporais da fábula).

Sabemos que a reconhecida complexidade narrativa de *Watchmen* é empregada a partir de um singular entrelaçamento de distintas temporalidades narrativas (especialmente na abundância dos recuos até o passado de diversos de



seus agentes e que estruturam a orientação narrativa de vários de seus capítulos), assim como de estilização da intriga (pela correlação entre os níveis discursivos da evolução dos acontecimentos, conforme pertençam a diferentes materialidades expressivas, constituindo a metalepse). Contudo, é preciso evidenciar também que a utilização desses artifícios narrativos não ocorre de forma homogênea na extensão integral da novela gráfica<sup>4</sup>.

Nosso primeiro passo aqui é, portanto, identificar a extensão das edições nas quais emergem cada uma destas estratégias de entrelaçamento entre temporalidades e os modos da intriga narrativa: por exemplo, o recurso das analepses se apresenta como fator estruturante da própria intriga em seis capítulos da obra; por seu turno, as metalepses estão presentes em cinco de seus capítulos. É interessante destacar também que os dois procedimentos apenas confluem em um mesmo segmento de *Watchmen* no penúltimo capítulo (“Contemplai minhas realizações, ó poderosos”) – ainda que sob um regime de alternância e não como sobreposição.

Não é propriamente surpreendente que a edição em que os dois tipos de entrelaçamento combinam-se entre si constitua-se como o segmento mais “cardinal” da intriga (BARTHES, 1966), com o efeito de paralelismo entre a conclusão da trama dos *Contos do Cargueiro Negro* (história em quadrinhos de piratas lida por um dos personagens da novela gráfica e apresentada em reiteradas metalepses ao longo de *Watchmen*) e os desígnios de Veidt em destruir Nova York.

Enquanto essa alternância pode parecer necessária à primeira vista, no propósito de manter os níveis de complexidade narrativa mais alinhados a horizontes “naturais” de leitura, é preciso entender quais são os objetivos desse entrelaçamento entre os níveis da história e sua função intrigante em *Watchmen*: é especialmente importante que tracemos as operações textuais acionadas nos capítulos da obra, implicando as técnicas narrativas com determinados efeitos de leitura, pois os momentos nos quais a metalepse é empregada são aqueles nos quais a trama da série avança de modo mais direto (com uma economia da frequência iterativa entre os níveis da história e um ritmo mais intenso e curto de alternância entre locais e personagens).

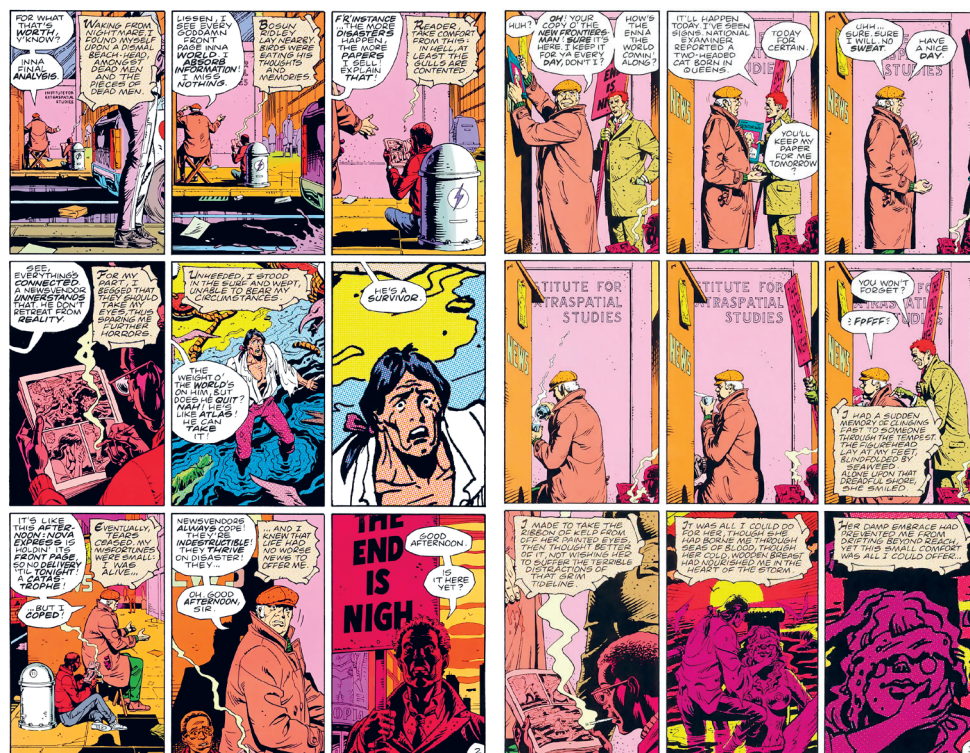
O recurso de paralelismo entre as ações no plano principal da fábula e os atos de leitura do garoto que aprecia uma revista em quadrinhos sobre aventuras de piratas (*Contos do Cargueiro Negro*) é utilizado, sobretudo, como entreto que interrompe momentaneamente o avanço mais acelerado da intriga que envolve os justiceiros – servindo simultaneamente como recurso retórico de comentário não expresso sobre esses mesmos eventos.

Em sua primeira aparição, no capítulo “O juiz de toda a Terra”, o paralelismo serve para inserir os aspectos mais excepcionais do universo ficcional (envolvendo os protagonistas, mesmo quando banidos da sociedade), inserindo neles a

4 Nesse ponto, mesmo supondo o conhecimento prévio sobre essa obra, é recomendável fazer um breve resumo sobre *Watchmen* – ao menos no plano de sua fábula: a história é sobre o mistério que cerca a morte de Edward Blake, agente do governo norte-americano nos anos 1980, que antes fazia parte de uma equipe de justiceiros, os *Watchmen* (quando era então conhecido sob a alcunha de Comediante). Ao assumir a tarefa de investigar esse assassinato, um dos remanescentes desses justiceiros (agora banido por um ato do governo norte-americano), Rorschach tenta recobrar o contato com o restante do grupo (Dr. Manhattan, Espectral (Laurie), Ozymandias (Veidt) e Coruja (Dan Dreiberg), para adverti-los de que poderia haver uma conspiração para eliminar todos os membros da equipe – já que o falecido havia se tornado há algum tempo um agente do governo e poderia ter partilhado segredos de Estado com seus antigos colegas.

perspectiva daqueles que representam o senso comum no plano da fábula: essa mistura entre os dois regimes expositivos da história (o da leitura de uma aventura de piratas por uma personagem e dos acontecimentos “de primeira ordem”, no plano da história) é particularmente notável no modo como a metalepse (o ato de leitura da personagem que acompanha a aventura de piratas) “invade” o espaço diegético da intriga (Figura 4), completando e comentando o diálogo entre os personagens da cena principal.

**Figura 4** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)



Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 3, “O juiz de toda a Terra”, p. 2-3).

O mecanismo narrativo que guia as operações da metalepse variam ao longo de *Watchmen*, mas se apresenta delineado desde sua primeira introdução de modo bastante direto: logo na primeira página do terceiro capítulo, a menção aos *Contos do Cargueiro Negro* (por meio da estilização do desenho e do conteúdo dos recitativos, traçados como um pergaminho e com um acento fortemente subjetivo da fala de seu protagonista) estabelece um paralelismo tópico entre a figura central das aventuras de piratas e aquela do jornalista, que comenta ao garoto absorto em sua leitura sobre tudo aquilo que se passa nas primeiras páginas dos jornais em sua própria banca (Figura 5).

**Figura 5** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)

Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 3, p. 1).

O ponto sobre esse recurso narrativo feito pela metalepse é que ela é fortemente ancorada no mundo ficcional de *Watchmen*, pautada pelos momentos e espaços da trama nos quais a personagem do garoto lê na banca de revistas a história em quadrinhos *Contos do Cargueiro Negro*: a própria banca de revistas constitui-se assim como espaço actancial no qual o leitor é introduzido efetivamente ao cotidiano daquele ambiente urbano, situado a considerável distância das intrigas mais importantes desse universo, envolvendo o grupo dos vigilantes mascarados, personagens centrais da história.

Para além de enxergarmos as pessoas comuns e seus diversos problemas (pois outros agentes atravessarão esse mesmo cenário, em outros momentos da obra) e de como os eventos da série afetam ou refletem-se sobre suas vidas (por vezes, de modo mais intenso, como no penúltimo capítulo), a presença da intriga de uma revista em quadrinhos de piratas confere ao horizonte de leitura um plano alternativo da história que se aprofunda como guia da evolução mais complexa dos acontecimentos circundantes e eventualmente transcendentais a esse



cotidiano urbano: não por acaso, como já foi mencionado, diversos personagens retornam a esse mesmo espaço ao final do referido capítulo, sendo a perspectiva dessa esquina que nos confere o ponto de vista em que vislumbramos primeiramente o ataque de Veidt à Nova York, em “Contemplai minhas realizações, ó poderosos”.

Um elemento que sempre marca as metalepses em *Watchmen*, permitindo uma transição mais “natural” da intriga para os horizontes de sua apreensão, é que os recitativos (assim como o próprio estilo gráfico em que eles aparecem) são marcadamente diferentes do modo como surgem no restante da novela gráfica. A aparência mais contrastada e extravagante das tonalidades cromáticas das imagens dos *Contos do Cargueiro Negro* (assim como o estilo retórico exagerado de sua personagem principal manifesto nos recitativos da obra) serve não apenas para diferenciar sua superfície material daquela que caracteriza o restante dos episódios da obra, mas também para indicar as operações de retórica narrativa pelas quais a leitura das aventuras de piratas se assume como centro alternativo de nossa atenção – na medida em que incorpora o ato de leitura de um agente diegético à instância da enunciação narrativa (numa espécie de “discurso indireto livre”); do mesmo modo, a fonte e a textura dos recitativos tornam difícil ao leitor confundir a narração conduzida pelo recurso dessa metalepse com o plano da intriga principal, até porque não existem diálogos entre personagens nos *Contos do Cargueiro Negro*, mas apenas a narração em primeira pessoa de seu protagonista principal.

### **AS VIRTUDES ESPECÍFICAS DA TEMPORALIDADE NARRATIVA (2): PARÂMETROS “NATURAIS” E “INATURAIS” DA ANALEPSE EM *WATCHMEN***

Ao nos deslocarmos para as analepses (na abundância com a qual atravessam a trama de *Watchmen*, como instâncias de sua condução narrativa na sua quase totalidade), notamos que elas assumem duas funções distintas e simultâneas: a primeira se liga ao regime da exposição dos conteúdos globais que movem a história – a que Umberto Eco (1979) designa como *topic*; e a segunda serve à explicitação dos quadros actanciais em que se movem seus principais personagens.

No primeiro caso, trata-se da reconstituição dos eventos que remontam ao mistério que mobiliza integralmente a narrativa: o assassinato do Comediante. As cenas que exprimem função explanatória da analepse são apresentadas logo no início do primeiro capítulo, “À meia-noite, todos os agentes...”, quando os detetives investigam a cena do crime (Figura 6); do mesmo modo, elas emergem ao fim do segundo capítulo, “Amigos ausentes” (Figura 7), quando Rorschach retorna ao cemitério para prestar sua homenagem ao defunto e remonta os resultados parciais de sua própria investigação sobre o caso; e, por fim, no penúltimo capítulo, “Contemplai minhas realizações, ó poderosos” (Figura 8), quando Veidt enfim admite o assassinato do Comediante.

**Panel 1 (Top Left):** Batman is in a dark, industrial setting, looking at a body.   
 BATMAN: "POOR GUY. LOOKING LIKE HE GOT KILLED. BUT WHY? HE WASN'T OUT BEFORE HE GOT HERE."   
 FRANKLY, I'D SAY HE WASN'T HERE.   
 WHAT DO YOU MEAN HE WASN'T HERE?   
 WELL, LOOK AT THESE RED PRINTS ON THE DOOR.   
 THAT WOULD BE THE SIGN OF TWO GUYS ON A BOAT. RED PRINTS ARE A CANNON EMBLEMED ON THE INSIDE.

**Panel 2 (Top Row, Second):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 3 (Top Row, Third):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "THAT'D BE THE '80S. I CAN HEAR IT. HE WAS TRYING TO BE MOODY BUT NO WAY. HE WAS TRYING TO BE A MURDERER."   
 SOMEONE REALLY HAD IT IN FOR HIM.

**Panel 4 (Top Row, Fourth):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 5 (Second Row, First):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 6 (Second Row, Second):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 7 (Second Row, Third):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 8 (Second Row, Fourth):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 9 (Third Row, First):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 10 (Third Row, Second):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 11 (Third Row, Third):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 12 (Third Row, Fourth):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

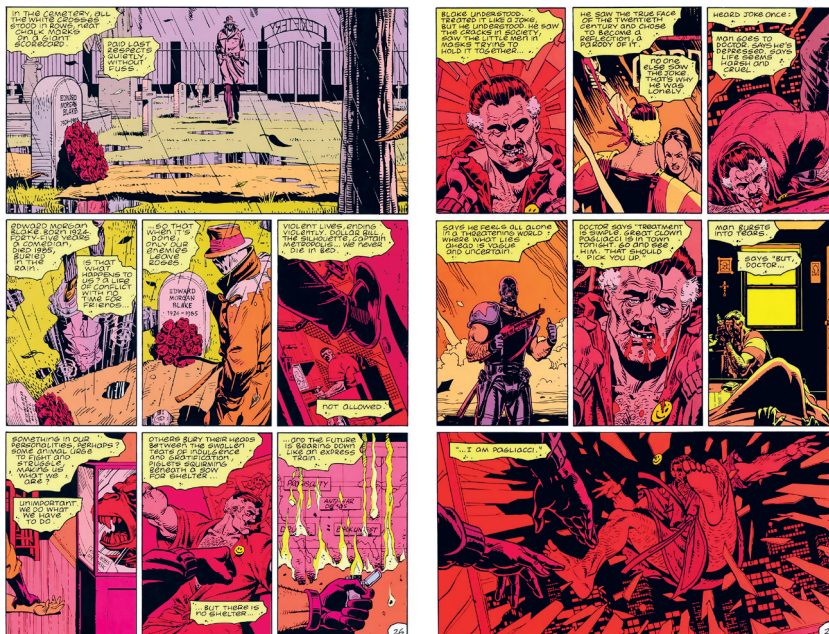
**Panel 13 (Bottom Row, First):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 14 (Bottom Row, Second):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Panel 15 (Bottom Row, Third):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

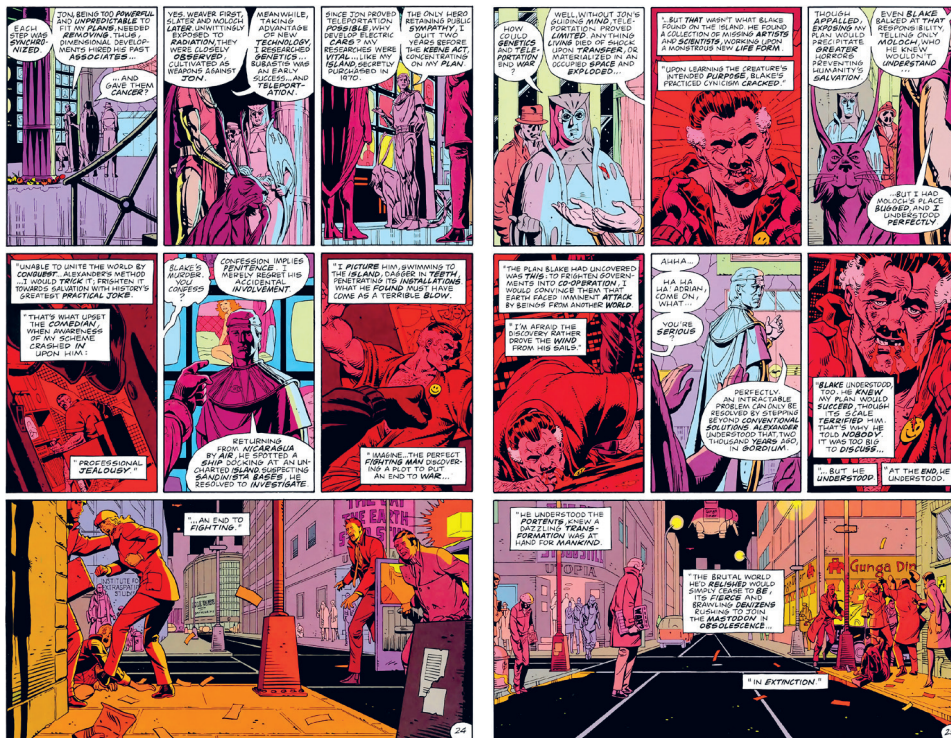
**Panel 16 (Bottom Row, Fourth):** Batman is looking at a red print on a door.   
 BATMAN: "I MEAN, THIS GUY, LIKE A BOB LINE FOR THE '80S? THE STYLE."   
 HEY, GOT IT! HE WAS HERE TEN MINUTES BEFORE HE GOT KILLED. HE GOT OUT AS A SUSPECT.

**Figura 7** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)



**154** TODAS AS LETRAS, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 140-166, jan./abr. 2019  
<http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v21n1p140-166>



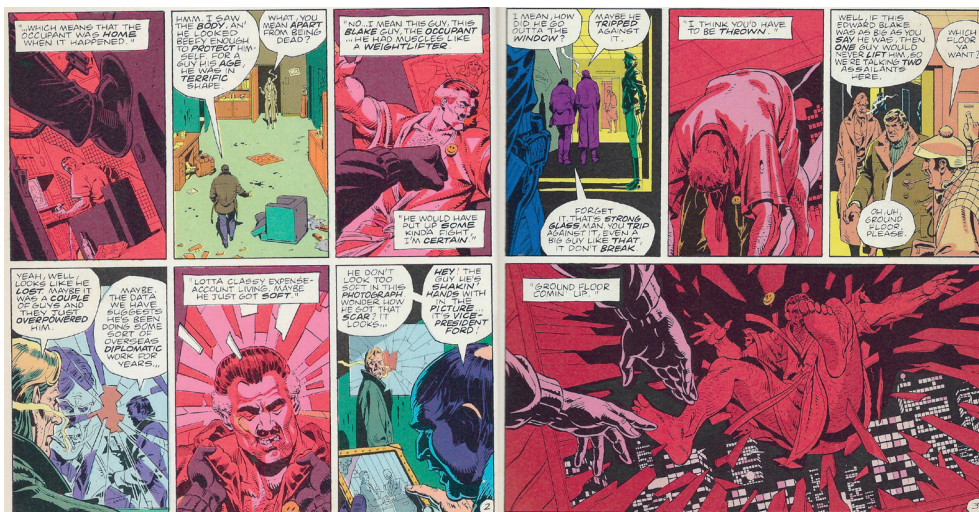
**Figura 8** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)

Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 11, “Contemplai minhas realizações, ó poderosos”, p. 24-25).

Nessas três passagens exprime-se o parâmetro de uma temporalidade narrativa mais “natural” no modo de representar a evolução dos acontecimentos, especialmente em como essas sequências estruturam a sintaxe mais convencional da relação entre as vinhetas, favorecendo a organização sequencial dos episódios, mesmo sob a marca de uma analepse: as idas e vindas temporais, pautadas pelas falas dos agentes que recapitulam o mesmo assassinato em cada uma dessas sequências, são reforçadas em sua diferença temporal relativa ao evento em questão (a morte do Comediante) por meio de convenções estilísticas que a obra põe em curso, por exemplo, pelo reforço do contraste entre a luminosidade mais “neutra” dos quadros que representam o presente e a intensa luz vermelha do apartamento do Comediante no momento de seu assassinato.

Outro ponto de interesse é que a cada revisitação da cena do crime na extensão dos outros capítulos de *Watchmen*, alguns desses quadros de sua evocação são reiterados: no final do capítulo “Amigos ausentes”, quando Rorschach se recorda do Comediante e hipotetiza sobre as causas de sua morte, seis dos sete quadros que representavam seu assassinato no capítulo anterior são reintegrados sem modificações à sequência, apenas oscilando em contraste com diferentes momentos da vida da vítima como recordados por outros personagens neste mesmo capítulo (figuras 9 e 10).



**Figura 9** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)

Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 1, p. 2-3 – detalhes).

**Figura 10** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)

Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 2, p. 26-27 – detalhes).

Por fim, em “Contemplai minhas realizações, ó poderosos”, os seis primeiros quadros retornam, agora em uma estrutura mais complexa da relação entre tempo e espaço da intriga, através da sintaxe das vinhetas nas páginas duplas, pois ao mesmo tempo que o presente da fala de Veidt esclarece a Rorschach e Coruja as circunstâncias da morte do Comediante (no jogo entre presente e passado), a correlação entre os quadros instaura um igual deslocamento no espaço com a iminência da consumação do plano de Veidt em destruir Nova York (Figura 11).

**Figura 11** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)

Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 11, p. 24-25 – detalhes).

A criação de tais efeitos de oscilação temporal e espacial, por pouco usuais que possam ser na tradição dos quadrinhos de super-heróis (conferindo recognoscibilidade prévia aos horizontes tópicos de *Watchmen*), ainda assim refletem um conjunto de parâmetros do sistema espaço-tópico quadrinístico, definida então como perfeitamente “natural”: em suma, encontramos nesses recursos o perfeito exercício dos espaçamentos sintáticos (no plano das relações lineares) e da integração deles no espaço da página (como relações tabulares), sugerindo operações mais complexas do deslocamento temporal que caracteriza as constantes analepses da obra de Moore e Gibbons.

Em acréscimo a tais elementos, mesmo as convenções de coloração (que auxiliam no reforço da diferenciação das instâncias temporais entre quadros) podem se restituir perfeitamente a parâmetros realistas da ambientação luminosa da cena na qual ocorre o assassinato do Comediante – ela não constitui, portanto, um estrito arbítrio estético do colorista para refletir uma real condição da iluminação da cena em questão.

Nesse sentido, os recursos empregados em cada uma dessas analepses se ajustam (sem cumprir sempre as mesmas funções) a um conjunto de parâmetros cognitivos para a estabilização semântica dos comportamentos textuais, ilustrando (uma vez mais, na singularidade que caracteriza cada uma de suas ocorrências nos contextos específicos da intriga) aquilo que a narratologia “natural” prescreve para os processos de atualização da narrativa pela leitura: ainda que determinadas convenções dos quadrinhos fundamentem seus procedimentos textuais mais reconhecíveis, a experiência de *Watchmen* requer contudo parâmetros menos estáveis dessa atividade interpretativa, mesmo que se enraízem em esquemas fundamentais de uma experiencialidade traçada como aposta hipotética, a cada acionamento do texto narrativo – como nos indica uma severa crítica dos preceitos semióticos de certas teorias dos quadrinhos:



*Ao mudar de ênfase, dos códigos culturalmente definidos para as pistas e inferências cognitivas, não desejo desconsiderar a importância de contextos culturais e tradições textuais. Ao contrário, proponho desenvolver um relato de como elas são empregadas retoricamente como pistas que orientam o leitor através do texto [...]. Eu não ofereço um sistema dos quadrinhos, mas uma pragmática de seus efeitos textuais, ou seja, as complexas combinações de pistas e vazios no texto que interagem com o processo cognitivo que nossa mente ativa quando lemos ficções [...]. Uma tal abordagem cognitiva conecta o fazer sentido dos quadrinhos com os esforços literários desse meio* (KUKKONEN, 2013, p. 13-14).

A segunda função do emprego das analepses é apresentar retrospectivamente a origem de cada um dos personagens justiceiros, conferindo às suas ações algum grau de razoabilidade. O estilo com o qual esse recurso se espalha pela extensão de *Watchmen* é igualmente importante, pois cada personagem torna-se o foco narrativo de diversos capítulos e organiza a narração dos eventos sobre suas próprias motivações, no plano das relações que mantêm com o restante do universo actancial da história.

Para além dessa última função da analepse, os capítulos de *Watchmen* aqui analisados introduzem uma segunda dimensão da importância de tais recursos (e dos pressupostos que podemos fazer no processo da leitura contínua de sua trama): trata-se da exposição de um quadro mais complexo de fábula, aquele das intrincadas relações entre as iniciativas de combate ao crime de um grupo de justiceiros mascarados, dos quais apenas um é verdadeiramente um super-herói, e um contexto mais vasto de intrigas políticas e militares, em escala internacional, que implica diretamente uma parte desse universo actancial (Comediante e Dr. Manhattan).

Nesses dois aspectos da reconstrução temporal da fábula, predomina um recurso às analepses que gera um efeito de oscilação entre instâncias temporais da evolução narrativa, conforme a narração nos apresenta eventos simultâneos ao ato de narrar, aspecto que a organização gráfica atualiza, como já vimos, por meio de recursos de variações tonais, de enquadramentos, de sugestão de movimentos etc., na medida em que o ponto focal da narração é momentaneamente concedido a cada indivíduo. Esse é um aspecto particularmente estruturante das dinâmicas de idas e vindas temporais – não mais no plano de uma cena, mas de um episódio inteiro da fábula, que encontramos exemplarmente executada em “Amigos ausentes”.

No segundo capítulo de *Watchmen*, o perfil do Comediante é apresentado por meio do exercício de cinco sucessivas analepses performadas por cinco diferentes personagens, quase todas presentes em seu enterro. Sob a guia de um recitativo da fala do padre que celebra a cerimônia, observamos três recordações: a de Veidt, sobre o fiasco da tentativa de formação dos Crimebusters e do papel nele exercido pelo envolvimento do Comediante com missões do exército norte-americano; a de Dr. Manhattan, sobre o final da guerra do Vietnã e de seu encontro com o falecido; e a de Dan Dreiberger, durante as revoltas após a greve da polícia que precedeu o banimento dos vigilantes.

Apenas duas dessas recordações não acontecem nessa estrutura predominante do capítulo em questão, ou seja, orientadas pelo centro espacial concedido pela cerimônia fúnebre e pela fala do padre para irradiar os recuos temporais para diferentes momentos do passado do Comediante. A primeira é Sally relem-

brando de seus tempos como parte dos justiceiros Minutemen, quando o Comediante tentou estuprá-la (que ocorre no plano da trama durante o encontro com sua filha, Laurie, a milhares de quilômetros do enterro); e a segunda é quando o ex-vilão Moloch relata a Rorschach, em seu apartamento (depois de ter participado às escondidas da cerimônia de enterro), a visita que recebeu do Comediante poucos dias antes de morrer.

De todo modo, essas oscilações de tempo e espaço da narração encontram-se estruturalmente implicadas por procedimentos de explicitação das relações entre tais discordâncias espaço-temporais (o alcance e a amplitude de cada analepse) e a mudança dos pontos de vista da narração. Essas mudanças causam uma flutuação reiterada dos regimes da focalização externa, daquela de tipo “externa” para a “interna” – quando os eventos narrados acontecem na perspectiva de um observador externo ou na de um dos personagens. Dentre os recursos estilísticos e gráficos empregados na execução desses efeitos de retrospecto, encontram-se a economia espacial global das páginas duplas – cada analepse dura aproximadamente três ou quatro páginas –, além de recursos de articulação e passagem entre os diferentes registros temporais, como aqueles propiciados pela sugestão da relação cinemática entre quadros para diferentes efeitos de mudança de cenário (Figura 12).

**Figura 12** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)



Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 2, p. 9, 12, 16).

Uma vez mais, ainda que o sistema da temporalidade da obra instaure nesses momentos procedimentos pouco usuais ao gênero das aventuras de super-heróis (que são mais fortemente guiados por uma maior, mas não perfeita, isocronia entre discurso e história), uma parte considerável desse mundo narra-

tivo de *Watchmen* é fortemente estruturada nas regras de um universo fantástico de ficção científica: por isso mesmo, os recursos às analepses manifestam-se sob um fundo de parâmetros plenamente “naturais” de sua temporalidade – e de sua dependência com respeito a condições de razoabilidade e coerência de mundos ficcionais fantásticos. Nesse contexto, tal “naturalidade” reflete parâmetros que são frequentemente mencionados por autores que trabalham nas matrizes cognitivistas da narratologia.

*A narratologia “natural”, como eu a vejo, se baseia em uma definição da narratividade como experiencialidade humana mediada (e que pode ser intrigada no nível da ação ou da consciência ficcional). A mediação ocorre através de um parâmetro de consciência que emerge de várias formas (actancial, reflexiva, observacional ou auto-reflexiva). A narratividade é então estabelecida pelos leitores no processo de leitura, com base em quatro níveis de categorias naturais [...] que são combinados para “projetar” o mundo ficcional. A recuperação da narratividade, a partir de textos codificados não-naturais torna-se possível, em revanche, através do recurso a uma variedade de parâmetros cognitivos, com os jogos de linguagem auto-reflexivos funcionando como um último cenário (FLUDERNIK, 1996, p. 26).*

Em todos esses casos, constrói-se um contexto narrativo no presente que confere à personagem as condições de recuar ao passado, situando o leitor nos planos actanciais de sua própria conduta: assim é com o funeral do Comediante em “Amigos ausentes”; a meditação de Dr. Manhattan em “Relojoeiro”; o interrogatório de Rorschach no sexto capítulo, “O abismo também contempla”; a conversa de Laurie com Dr. Manhattan no nono capítulo, “As trevas do mero ser”; e as revelações de Veidt a seus associados, a Rorschach e a Dreiberg, em “Contemplai minhas realizações, ó poderosos”.

Com exceção de “Relojoeiro”, todas essas analepses se apresentam no contexto “natural” dos relatos de cada grupo de personagens, muitas vezes implicando uma mudança dos regimes de focalização narrativa predominante naqueles segmentos da trama – e o adensamento psicológico dessas operações deriva precisamente dessa exposição mais “subjetivada” dos regimes da focalização narrativa.

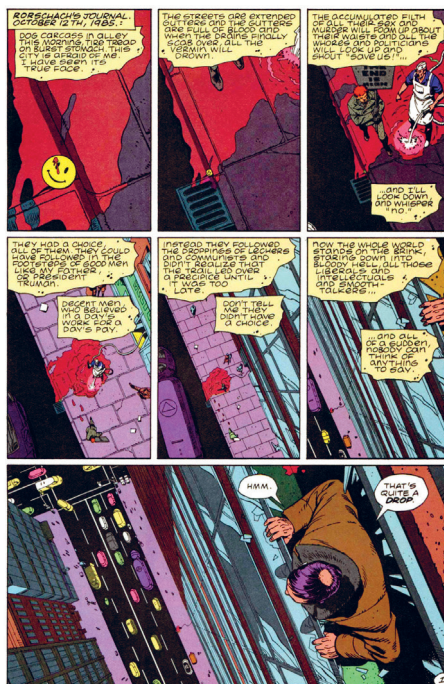
É, enfim, no quarto capítulo de *Watchmen*, “Relojoeiro”, que situaremos a radicalização desses jogos temporais, aproximando-nos de um regime mais profundamente “inatural” desse sistema da temporalidade narrativa: de um modo não exercitado em nenhum outro ponto da trama, somos conduzidos a um particular regime das analepses, característico da simultaneidade entre as características actanciais do ponto focal da narração – situado na personagem do Dr. Manhattan, em seu exílio voluntário em Marte – e o plano da intriga que nos explicita a origem de seus poderes sobrenaturais.

Em primeiro lugar, situemos esse capítulo singular da obra no contexto de sua fábula: após haver se exilado em Marte, em virtude da revelação de diversos episódios trágicos ligados a pessoas de seu passado, Dr. Manhattan faz uma revisão de sua vida, especialmente tomando por centro irradiador o episódio de sua transformação em super-herói dotado de poderes extraordinários (o único dos justiceiros de *Watchmen* que possui tais características). Entre essas capacidades excepcionais da modulação temporal dessa analepse, está a compreensão do tempo em sua dimensão global de plena simultaneidade, sem reparti-lo em instantes situados nos eixos de sua compreensão humana (como passado, presente

e futuro). Nessas condições, ao conferir a este personagem o foco narrativo da evolução do episódio, testemunhamos uma completa alteração dos princípios “naturais” que as convenções gráficas atribuem à função narrativa das relações entre vinhetas contíguas, seja no plano da tira ou da página. De um modo apenas aparentemente similar às analepses de outros segmentos da obra (quando as relações entre momentos temporais distintos são marcados pela diferença forte nos estilos gráficos de cada vinheta), no quarto capítulo de *Watchmen* este procedimento é abalado em sua estabilidade, pois representa não apenas uma recordação que exprime um estado de consciência da personagem, mas também um tipo excepcional desse fluxo (já que se trata de uma subjetividade que não exercita tal separação entre estágios temporais, próprios à consciência humana).

Nossa atenção se detém especialmente sobre as vinhetas que compõem as três primeiras páginas do capítulo, já que nelas se exprime radicalmente um tipo de referência à evolução temporal da sucessão narrativa – e que é consideravelmente distinta de outros momentos da história. Se a compararmos com a famosa introdução do primeiro capítulo de *Watchmen*, por exemplo, esse outro parâmetro temporal da sintaxe gráfica se acentua, pois, na primeira página dupla de “À meia-noite, todos os agentes...”, temos uma evolução dos quadros que funciona como uma sugestão de movimento recessivo do olhar da cena (como um *zoom-out*, vindo das convenções estilísticas do cinema), e que determina uma perfeita solidariedade sintática entre os elementos da composição – também fazendo dos recitativos do diário de Rorschach um elemento colateral sem maior correlação com a lógica evolutiva da sequência (Figura 13).

**Figura 13** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)

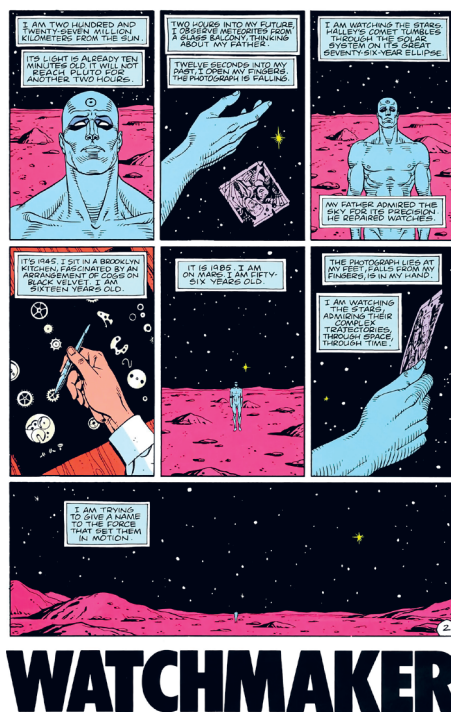


Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 1, p. 1).



Já em “Relojoeiro”, esse princípio é completamente solapado, pois a presumida conexão “natural” da sintaxe das ações é agora organizada a partir de outros parâmetros dessa relação entre sintaxe narrativa e dimensões temporais. A sucessão dos quadros implica então um jogo mais complexo das temporalidades envolvidas por cada um dos elementos do estilo gráfico e do sistema espaço-tópico. Aqui, é especialmente importante considerar a função do recitativo da fala de Dr. Manhattan, que serve não apenas como condutor explicativo dessa sucessão dos quadros, mas também introduz outras dimensões da temporalidade do episódio, fazendo uma correlação entre a analepse que recobra os quase 30 anos que separam a personagem do objeto de sua lembrança evocada pela fotografia e os segundos nos quais ele a abandona no solo do planeta vermelho (Figura 14).

**Figura 14** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)



Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 4, “Relojoeiro”, p. 2).

A própria dinâmica da sucessão entre os quadros sugere um efeito de desfamiliarização, quando transforma em uma mini-intriga os 12 segundos do plano da história no presente (transcorridos do momento em que Dr. Manhattan contempla a única fotografia em que estão ele e uma mulher) num constante ir e vir desse ponto cardinal do abandono da fotografia ao solo, pautado por aquilo que os recitativos delineiam como esta excepcional consciência temporal da personagem de abraçar o fluxo durativo da existência de um só golpe.

No plano gráfico, temos uma evolução dos quadros que deveria sugerir um vetor ascendente das ações, mas contrastado a uma evolução (sugerida pelos

recitativos e reforçada pela organização da sequência visual) que realiza dois tipos de movimentos contraditórios: por um lado, um constante ir e vir do momento em que Dr. Manhattan deixa cair a fotografia (aspecto manifesto pela interação com a qual esses diferentes momentos se distribuem nas duas primeiras páginas do episódio) e, por outro, o fato de o recitativo também destacar um vetor descendente de duração que conta os segundos que faltam para a fotografia ser abandonada no solo (Figura 15).

**Figura 15** – Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen* (1987)



Fonte: Moore e Gibbons (1987, capítulo 4, p. 1).

Contudo, como gostaríamos de demonstrar, não se deve supor que tais efeitos de estranhamento decorram de uma absoluta inaturalidade dos parâmetros de organização temporal desse importante segmento de *Watchmen*. De um lado, é evidente que as convenções gramaticais e estilísticas dos quadrinhos se constituem como fatores constritivos de uma estruturação semiótica de seus efeitos mais importantes, pois, mesmo que possamos experimentar alguma perplexidade na tarefa de atribuir sentido a tais sequências, há um recurso a padrões de funcionamento desse sistema espaço-tópico que não foram completamente abstraídos, especialmente no trabalho de Dave Gibbons (uma das mais importantes pistas para a compreensão desse fundamento é o próprio sistema de gradeamento da paginação de *Watchmen*, plenamente convencionalizado como marca estilística que garante percursos regulares de leitura).

Por outro lado, a função expressa dos recitativos em “Relojoeiro” constitui um segundo e importante marco da sedimentação de um padrão de leitura mais

“natural”, não obstante a inaturalidade de sua eficácia, no plano da intriga: esse recurso à voz de Dr. Manhattan (sinalizado por sua estilização em vários outros capítulos de *Watchmen*), oferece o eixo paradigmático sobre o qual a sucessão pode ser devidamente compreendida, exemplificando o que diversos narratólogos destacam sobre a naturalização de cenários inaturais, por meio da ativação de *scripts* correntes do cotidiano. Dentre eles, há a identificação dos cenários não-familiars com estados de consciência de personagens da trama, orientados, (mas não necessariamente explicitados) como pontos de focalização narrativa.

*Muitas narrativas nos pedem para desenvolvermos novos quadros de leitura, antes que possamos formular hipóteses sobre suas mensagens potenciais. Se tal não fosse o caso, seria difícil (se não impossível) fazer sentido da mudança literária, e a leitura de narrativas corresponderia a uma eterna reprodução dos mesmos quadros cognitivos (o que seria verdadeiramente tedioso). Narrativas frequentemente ampliam nosso universo mental para além do real e do familiar, provendo campos de jogos para interessantes experimentos de pensamento* (ALBER, 2009, p. 93).

À guisa de conclusão, portanto, ressaltamos que o sistema das temporalidades narrativas em *Watchmen* nos oferece um riquíssimo (aqui não completamente exaurido) arsenal de recursos para a compreensão dos fenômenos de complexidade narrativa nos quadrinhos. Insistimos que sua exploração nessa obra em particular nos permite estabelecer a questão dos parâmetros “naturais” ou “inaturais” da expressão da evolução temporal da intriga, a partir de quadros de análise que não se restrinjam ao exame de sua pura materialidade mediática, tampouco orientados pela clivagem axiológica entre quadrinhos “artísticos” de “convencionais”.

Com atenção redobrada sobre os recursos estilísticos que atravessam os diversos setores do sistema espaço-tópico dos quadrinhos, podemos avaliar tais parâmetros da expressão temporal dos níveis da intriga em *Watchmen*, e reconhecemos essas operações da “naturalidade” e da “inaturalidade” temporais, tendo exclusivamente em vista a fundamental pragmática que preside as interações e cooperações interpretativa e cognitiva entre recursos textuais e horizontes de leitura e compreensão.

#### **WATCHMAKER: SYSTEMS OF NARRATIVE TEMPORALITY IN WATCHMEN**

**Abstract:** Looking at the case of *Watchmen*, by Alan Moore and Dave Gibbons (1987), this paper establishes an analysis of the system of narrative temporality employed in this work, with a particular attention to the “natural” and “unnatural” parameters of its construction and the implications of these operations on the probabilistic horizon of its reading. In this way, the complexity qualifying the construction of this narrative universe is justified by this systematic aspect of the frequent use of analepses and metalepses, unusual resources in a context of narrative genres of fantastic adventures in the most conventional comics (as would be the case of a work published by DC Comics).

**Keywords:** Comics. Narrative temporality. Narratology.

## REFERÊNCIAS

- ALBER, J. Impossible storyworlds, and what to do with them. *Storyworlds*, v. 1, p. 79-96, 2009.
- ALBER, J. *Unnatural narrative: impossible worlds in fiction and drama*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- ALBER, J.; FLUDERNIK, M. Introduction. In: ALBER, J.; FLUDERNIK, M. (ed.). *Postclassical narratology: approaches and analyses*. Columbus: Ohio University Press, 2010. p. 1-34.
- BARBIERI, D. *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani, 1991.
- BARONI, R. (Un)natural temporalities in comics. *European Comic Art*, v. 9, n. 1, p. 5-23, 2016.
- BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, n. 8, p. 1-27, 1966.
- CARRIER, D. *The aesthetics of comics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2000.
- COHN, N. *The language of comics: introduction to the structure and cognition of sequential images*. London: Bloomsbury, 2013.
- ECO, U. *Lector in fabula: la coperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- FLUDERNIK, M. *Towards a "natural" narratology*. London: Routledge, 1996.
- FLUDERNIK, M. How natural is 'unnatural narratology; or, what is unnatural about unnatural narratology? *Narrative*, v. 20, n. 3, p. 357-370, 2012.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. Du linéaire au tabulaire. *Communications*, n. 24, p. 7-23, 1976.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. *L'éloquence des images*. Paris: PUF, 1983.
- GENETTE, G. *Discours du Récit: essai de methode*. Paris: Seuil, 1979.
- GROENSTEEN, T. *Système de La Bande Dessinée*. Paris: PUF, 1999.
- ISER, W. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- KUKKONEN, K. *Contemporary comics storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.
- MARION, P. *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur, essai sur la bande dessinée*. Louvain-la Neuve: Academia, 1993.
- McCLOUD, S. *Understanding comics: the invisible art*. New York: Tundra, 1993.
- McGUIRE, R. *Here*. New York: Pantheon Booke, 2010.
- MIKKONEN, K. *The narratology of comic art*. London: Routledge, 2017.
- MILLER, A. *Reading Bande Dessinée: critical approaches to French-language comics strip*. Bristol: Intellect, 2007.
- MILLER, F. *The Dark Knight returns*. New York: DC Comics, 1986.
- MOORE, A.; GIBBONS, D. *Watchmen*. New York: DC Comics, 1987.
- PEETERS, B. *Lire La Bande Dessinée*. Paris: Flammarion, 1998.

POSTEMA, B. *Narrative structure in comics: making sense of fragments*. Rochester: RIC Press, 2013.

SCHNEIDER, G. *What happens when nothing happens: boredom and everyday life in contemporary comics*. Leuven: Leuven University Press, 2016.

SPIEGELMAN, A. *Maus: a survivor's tale*. New York: Pantheon Books, 1986/1991.

WARE, C. Jimmy Corrigan. *Acme Novelty Library*. Seattle: Fantagraphics, 1995/1996. v. 6.

WARE, C. *Jimmy Corrigan: the smartest kid on earth*. New York: Pantheon Books, 2000.

Recebido em 13 de novembro de 2018.

Aprovado em 23 de março de 2019.